

Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

STUDIA METHODOLOGICA
Випуск 32

Збірник видається з 1993 року

Тернопіль
2011

Головний редактор

д.філол.н., проф. Роман Гром'як

Відповідальний редактор

к.філол.н., ас. Юрій Завадський

Редакційна колегія:

д.філол.н., проф. Ольга Куца
д.філол.н., проф. Михайло Лабашук
д.філол.н., проф. Наталія Поплавська
д.філол.н., проф. Любов Струганець
д.філол.н., проф. Оксана Веретюк
д.філол.н., проф. Тетяна Вільчинська
д.філол.н., проф. Мар'яна Лановик
д.філол.н., проф. Микола Ткачук
д.філол.н., проф. Дмитро Бучко
к.філол.н., доц. Ігор Папуша
к.філол.н., ас. Тетяна Романко
к.філол.н., ас. Наталія Лобас

Голова міжнародної науково-редакційної ради:

д.філол.н., проф. Олег Лещак (Польща)

Міжнародна науково-редакційна рада:

В. Заїка (Росія), Р. Стефанський (Польща), Е. Касперський (Польща),
Ю. Ситько (Україна), О. Глотов (Україна), М. Чаркіч (Сербія), В. Кравець (Україна),
В. Сердюченко (Україна), С. Ткачов (Україна), Е. Лассан (Литва), О. Глазков (Росія).

Збірник *Studia methodologica* внесено до Переліку фахових видань ВАК України
за спеціальністю «філологія» згідно з постановою від 01.07.2010 р. № 1-05/5.
Друкується за рішенням Ученої ради ТНПУ імені Володимира Гнатюка.

Рецензенти:

к.філол.н., доц. Олександр Волковинський
д.філол.н., проф. Олександр Глотов

Редакція не завжди поділяє погляди авторів.
Матеріали друкуються мовою оригіналу.

Адреса редакції:

46027, Тернопіль-27, а/с 554
Електронна пошта: dryuryzavadsky@gmail.com
Веб-сайт альманаху: studiamethodologica.com.ua

ЗМІСТ

ФІЛОСОФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Sergiy YAKOVENKO. IS THE POSTHUMANIST ANTHROPOLOGY POSSIBLE? LACAN, DERRIDA, AND THE IMPOSSIBLE EVENT OF CUNNING.....	7
Владимир ЕФИМОВ. К ВОПРОСУ О ГУМАНИТАРНЫХ И АНТРОПОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВАХ МАТЕМАТИКИ КАК НАУКИ И УЧЕБНОГО ПРЕДМЕТА.....	14
Христина ВЕНГРИНЮК. БІНАРНІСТЬ ЯК ОБ'ЄКТ ГУМАНІТАРНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ В ПРАЦЯХ СТРУКТУРАЛІСТІВ.....	21
Марія ШИМЧИШИН. МУЛЬТИКУЛЬТУРНІ ВИМІРИ РАСОВОЇ КОЛЕКТИВНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ.....	26

МОВОЗНАВЧІ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Ольга ВАЛГУРА. МЕТОДОЛОГІЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ЕМПІРИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕРФЕРОВАНОГО МОВЛЕННЯ БІЛІНГВІВ.....	32
Світлана ГУРБАНСЬКА. ТИПОЛОГІЯ СПОСОБІВ ОКАЗІОНАЛЬНОЇ КОНТАМІНАЦІЇ СТІЙКИХ ВИСЛОВЛЮВАНЬ В АНГЛІЙСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ ХХ СТ.....	36
Ігор ДАВИДЕНКО. ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕНОСНОГО ВЖИВАННЯ КОНЦЕПТУ 'ДУША' В УКРАЇНСЬКІЙ МОВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ.....	40
Олександра ДУДА. ДО ПИТАННЯ ПРО КОНТЕКСТУАЛЬНУ РЕАЛІЗАЦІЮ ТЕРМІНОЛОГІЧНОГО ЗНАЧЕННЯ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛІЙСЬКИХ ТЕКСТІВ З ЕКОНОМІКИ).....	43
Наталія ІЩУК. РЕТРОСПЕКТИВНИЙ І ПЕРСПЕКТИВНИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ НАВЧАННЯ ІНОЗЕМНИХ МОВ.....	47
Любов КОЗУБ. МОВНІ ЗАСОБИ ВПЛИВУ У СУЧАСНОМУ АНГЛОМОВНОМУ ПОЛІТИЧНОМУ ДИСКУРСІ.....	51
Мар'яна МАРЦІЯШ. КОМУНІКАТИВНИЙ АНАЛІЗ ЛІНГВІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ ВИРАЖЕННЯ СТРАТЕГІЇ УХИЛЕННЯ В АНГЛОМОВНІЙ КУЛЬТУРІ.....	55
Тетяна ОЛІЙНИК, Зінаїда ПІДРУЧНА. ДО ПРОБЛЕМИ СИСТЕМАТИЗАЦІЇ ВПРАВ ДЛЯ НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ АУДІОВАННЮ.....	61
Наталія РУСАЧЕНКО. КОНСОНАНТНІ АЛЬТЕРНАЦІЇ В ІМЕННІЙ СЛОВОЗМІНІ СТАРОУКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХVІ – ХVІІІ СТ.....	64
Тетяна ЦЕПЕНЮК. ВІДТВОРЕННЯ АВТОРСЬКИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ КОМПАРАТИВНИХ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ ІНТЕНСИФІКУЮЧОГО ЗНАЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ.....	68
Ірина ШКІЦЬКА. ПРАГМАТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МЕТАФОР У ТАКТИЦІ ПІДВИЩЕННЯ ЗНАЧИМОСТІ СПІВРОЗМОВНИКА.....	72
Любов ШНУРОВСЬКА. ДО ПРОБЛЕМИ ДВОМОВНОЇ СВІДОМОСТІ БІЛІНГВА.....	76
Ірина ЯРОЩУК. МОДЕЛЮВАННЯ ПРОФЕСІЙНО-КОМУНІКАТИВНИХ СИТУАЦІЙ НА ЗАНЯТТЯХ З ІНОЗЕМНОЇ МОВИ У ВНЗ ЕКОНОМІЧНОГО ПРОФІЛЮ.....	79
Мар'яна КАРАНЕВИЧ. ПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТ ПЕРЕКЛАДУ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	84
Зінаїда ПІДРУЧНА. РОЗВИТОК ПРОДУКТИВНОЇ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ – МАЙБУТНІХ ПЕРЕКЛАДАЧІВ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ.....	90

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Н. АНІСІМОВА. ПОЕТИЧНЕ ПОКОЛІННЯ 80-Х РОКІВ ХХ СТ. І НЬЮ-ЙОРКСЬКА ГРУПА ЯК ЯВИЩА ПІЗНЬОГО УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ.....	96
Інна БАРЧИШИНА. ЛАНЦЮЖКОВІ ЕПІТЕТНІ СТРУКТУРИ В ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ М. ВОЛОШИНА ТА В. СВДІЗІНСЬКОГО.....	102
Оксана БОДНАР, Наталія КОСИЛО. СЮЖЕТ ПРО БІДНОГО ГЕНРІХА У ТВОРЧІЙ РЕЦЕПЦІЇ ІВАНА ФРАНКА ТА ГЕНРІ ЛОНГФЕЛЛО.....	106
Віра БУРКО. НАРАТИВНІ ДОМІНАНТИ РОМАНУ ДЖИН РИС “ШИРОКЕ САРГАСОВЕ МОРЕ”.....	112
Ірина ВОЛКОВИНСЬКА. ЧАС У КОМЕДІЯХ М. ГОГОЛЯ "РЕВІЗОР" ТА Ю. СЛОВАЦЬКОГО "ФАНТАЗІЙ": ТЕКТОНІЧНІ Й АТЕКТОНІЧНІ РИСИ.....	115
Т. ІВАСИШЕНА. ОСОБЕННОСТИ СИНТЕЗА ОТКРЫТОЙ И ЗАКРЫТОЙ ФОРМ В СЕМИКАРТИННЫХ ПЬЕСАХ Л. АНДРЕЕВА.....	119
Олена КОЛУПАЄВА. СТРОФІЧНІ МОДИФІКАЦІЇ СОНЕТНОЇ ФОРМИ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛОМОВНИХ Й УКРАЇНОМОВНИХ СОНЕТІВ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТ.).....	124
Марія КОТИК-ЧУБІНСЬКА. TRACTATUS LOGICO-POETICUS: СТРУКТУРА ТА ОБРАЗНІСТЬ «АНКЕТ» ЮРІЯ ТАРНАВСЬКОГО.....	128
Таміла КОТОВСЬКА. ФЕНОМЕН ПІДЛІТКА У ПОВОЄННІЙ АМЕРИКАНСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	134
Олена КОШЕЛЮК. ОНІРИЧНИЙ СВІТ РОМАНУ ДЗВІНКИ МАТІЯШ “РЕКВІЄМ ДЛЯ ЛИСТОПАДУ” (ПСИХОАНАЛІТИЧНІ КОНТЕКСТИ).....	138
Ксенія ЛЕВКІВ. ОЛЕКСАНДР ІРВАНЕЦЬ ВИПРАВЛЯЄ «ВАДИ СУСПІЛЬСТВА».....	142
Олександра ЛОТОЦЬКА. МОДЕЛЬ “ЛЮДИНА І МІСТО” У КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ О.ГЕНРІ І В. ПІДМОГИЛЬНОГО.....	149
Д. ЛУКЬЯНЕНКО. ПОСТМОДЕРНА РЕЦЕПЦІЯ ФЕНОМЕНУ Г. С. СКОВОРОДИ	153
Іван ЛУЧУК. НАТХНЕННЯ ТА ПРОЦЕС ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ В ДИСКУРСІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ.....	157
Н. МАРАХОВСЬКА. ПРОБЛЕМА ОСОБИСТІСНО-РОЛЬОВОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАННЯ РЕЙЧЕЛ КАСК “AFTER CARAVAGGIO'S SACRIFICE OF ISAAC”.....	164
Богдана МЕЛИХ. ЖАНР УЧИТЕЛЬНОГО ЄВАНГЕЛІЯ: СПЕЦИФІКА ТА ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ.....	168
Валентина МИРОНЮК. СИМВОЛІКА НАЗВ НОВЕЛ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ. .	171
Євген НАХЛІК. МОВНІ ЗАСОБИ СМІХОВОЇ КУЛЬТУРИ В «ЕНЕЇДІ» ІВАНА КОТЛЯРЕВСЬКОГО	174
Максим НЕСТЕЛЄСВ, Андрій МІРОШНИЧЕНКО. АМЕРИКАНСЬКА ТРАГІКОМЕДІЯ (МІФОЛОГІЯ, ХУДОЖНЯ РЕАЛЬНІСТЬ І РЕЛІГІЯ В РОМАНІ ДЖ. АПДАЙКА „КЕНТАВР”).....	182
Євген НІКОЛЬСЬКИЙ. ЕСТЕТИЧНА РЕФЛЕКСІЯ ЯК ЖАНРОТВОРЧІЙ ФАКТОР ФІЛОСОФСЬКОЇ ПРОЗИ.....	186
Тетяна ПОЛЯКОВА. ОСОБЛИВОСТІ ЗМАЛЮВАННЯ КОНЦЕПТУ „ДЕРЖАВА” В ГРОМАДСЬКО-ПАТРІОТИЧНІЙ ЛІРИЦІ ЯРА СЛАВУТИЧА.....	190
Олена СИНЧАК. “ЖІНОЧА” РИТОРИКА: РЕПЕРТУАР СТРАТЕГІЙ, ФІГУР, АРГУМЕНТІВ (НА МАТЕРІАЛІ ТЕКСТІВ О. ЗАБУЖКО, М. ГРЕТКОВСЬКОЇ, М. АНГЕЛУ).....	194
Natalia SYTNYK. THE SHAKESPEAREAN VOCATIVE AS GRAMMATICAL METAPHOR.....	203

Andriy SYTNYK. AD HOC CONCEPTS AND EUPHEMISM TREADMILL: A COGNITIVE-PRAGMATIC ACCOUNT	207
Людмила СОБЧУК, Олена ДУДАР. ГЕРМЕНЕВТИЧНІ ПРОЕКЦІЇ МІФОПОЕТИКИ (НА МАТЕРІАЛІ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ М.ВІНГРАНОВСЬКОГО)	211
Софія ФІЛОНЕНКО. «ВСИП ЇМ ГАРЯЧИХ»: ДИСКУРС І ГЕНДЕР В «АДРЕНАЛІНОВИХ» ЖАНРАХ МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ	215
Денис ЧИК. ФОРМИ ПРОТИСТАВЛЕННЯ «ЦЕНТРУ» І «ПЕРИФЕРІЇ» У РОМАНІ «МОНАСТЫРКА» АНТОНІЯ ПОГОРСЬКОГО	220
Тетяна ШЕПТИЦЬКА. «ХРЕЩАТИЙ ЯР» ДОКІЇ ГУМЕННОЇ: КИЇВСЬКІ ГОЛОСИ ВОЄННОГО МИНУЛОГО	224
Олена ЮФЕРЕВА. ПОСЛАННЯ У КОНТЕКСТІ «ПОЕТИЧНОГО ЕПІСТОЛЯРІЮ» (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ТА РОСІЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ.)	227
Вікторія ЯКОВЛЄВА. ПРОЦЕС САМОКОНСТРУЮВАННЯ В АВТОБІОГРАФІЧНОМУ ПИСЬМІ: О. ДОВЖЕНКО ТА І. КОШЕЛІВЕЦЬ	232
Галина ЧУМАК. КОНЦЕПЦІЯ ЧАСУ У ФАНТАСТИЧНОМУ ЦИКЛІ ДЕНА СІМОНСА “ПІСНІ ГІПЕРІОНА”	239
Роман СЕМЕЛЮК. НАРАТОР І ПЕРСОНАЖ В ХУДОЖНІЙ СТРУКТУРІ МАЛОЇ ПРОЗИ ДЖ. ДЖОЙСА І А.П. ЧЕХОВА	242

ФІЛОСОФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Sergiy YAKOVENKO

IS THE POSTHUMANIST ANTHROPOLOGY POSSIBLE? LACAN, DERRIDA, AND THE IMPOSSIBLE EVENT OF CUNNING

With the posthumanist decline of man and its central position, the recent (post-Hegelian) “anthropologically-oriented” theories have been inevitably marginalized. The author contends that the arguably radical Derridean posthumanist field of language, species divide, and ethics remains theoretically incomplete without confronting it with Freudian-Lacanian notions of belatedness, the dead (or the Name-of-the) Father; Theodor Adorno’s dialectic of enlightenment, the generative anthropology of Eric Gans, Wolfgang Iser’s literary anthropology, and Jean Baudrillard’s concept of the symbolic exchange. What emerges out of these theories can be called a “negative anthropology,” exploring not the man but his concepts and thus constantly predicating about his non-identity.

Key-words: posthumanism, anthropology, man and animal, subject.

У рамках постгуманістичного дискурсу, що ставить під сумнів привілейовану позицію людини, антропологічно орієнтовані (пост-гегельянські) теорії неодмінно маргіналізуються. Автор доводить, що постгуманістичні сфери мови, етики та поділу на види – у їхній сумнівно радикальній дерридівській інтерпретації – залишаються теоретично неповними й нерозкритими без зіставлення з фрейд-лаканівськими концептами «запізнення», «мертвого (або «Імені») Батька»; діалектикою просвітництва Теодора Адорно, генеративною антропологією Ерика Ганса, літературною антропологією Вольфганга Ізера та концепцією символічного обміну Жана Бодріяра. Те, що передбачають ці теорії, можна назвати «негативною антропологією»: її об’єктом є не людина, а поняття людини, що утверджують її в стані постійної нетотожності самій собі.

Ключові слова: постгуманізм, антропологія, людина і тварина, суб’єкт.

В рамках постгуманістичного дискурсу, ставлячого под вопрос привилегированную ситуацию человека, антропологически ориентированные (пост-гегельянские) теории неизбежно маргинализируются. Автор аргументирует, что постгуманістические сферы языка, этики и видовой дифференциации – в их сомнительно радикальной дерриданской интерпретации – остаются теоретически неполными и нераскрытыми без сопоставления с фрейд-лакановскими концептами «задержки», «мертвого (или «Имени») Отца»; диалектикой просвещения Теодора Адорно, генеративной антропологией Эрика Ганса, литературной антропологией Вольфганга Изера и концепцией символического обмена Жана Бодрияра. То, что подразумевают эти теории, можно назвать «негативной антропологией»: ее объект – это не человек, а понятия человека, которые определяют его в состоянии постоянной нетождественности самому себе.

Ключевые слова: постгуманизм, антропология, человек и животное, субъект.

The philosophical grounds for the relatively new subdisciplines of ecocriticism, bioethics, animal studies, and disability studies tend to remain basically anthropological, notwithstanding the declarative objects of their investigations. The anthropological subject matter, that is, the notion of human, continues to be a constant point of departure and reference for this whole transdiscipline continuum which lately more and more often becomes subsumed under the discourse of posthumanism. Posthumanism is inevitably tied with human(ism) by its very derivation, as well as by its declarative object of opposition (the same way as postmodernism is unthinkable without modernism), and – by the same token – ecocriticism confronts human with its environment, bioethics presupposes nobody else but human as a subject of ethical activity, animal studies pose animals as an *object* of human investigation, and disability refers to some kind of human *ability*. This obvious fact makes all the more strange that posthumanism, in the works of its latest researchers such as Neil Badmington, Chris Hables Gray, Elaine L. Graham, Katherine Hayles, Bruce Clarke, Donna Haraway, Cary Wolfe (with the exception of Giorgio Agamben’s “anthropological machine”) tends to escape any open confrontations of the posthumanist pack of subdisciplines with the discipline of anthropology as such (of course, in its philosophical sense), despite the topicality of the interdisciplinary war in humanities.

In this essay, however, I am not intent on proposing a new system of disciplinary delimitations or winning a place for anthropology in the new order of (post)humanities. My intention is not only to look into some of the basic motifs of philosophical anthropology under the scrutiny of those new-emerged subdisciplines (the undertaking which more or less all posthumanist writings have in mind), but, which is even more important, to trace the posthumanist contentions from the anthropological point of view; especially taking into account that this very point of view remains inherent in the core of each of those disciplines – if not as a latent homocentric position then as the mentioned above default point of reference. In doing so I also want to make clear that anthropology as such should not be associated with

any sort of a metaphysical discipline which presupposes homocentricity by its definition, and that it is already included in the discourse of posthumanism.

To posit the question more precisely, my special interest here is to estimate the weight and scope of the recent (post-Hegelian) “anthropologically-oriented” theories which solicit to be involved into the arguably radical Derridean posthumanist field of language, species divide, and ethics. The Freudian myth of cultural origins, which at the same time is a myth of the subject and thus presupposes always relevant for Lacan Hegelian Master-Slave dialectic, seems to be the most potent context for the Derridian concepts of parricide, *différance*, event, and gift, without which his last (posthumanist) contention of the animals question (such essays as “And Say the Animal Responded?” and “The Animal That Therefore I Am”) is unthinkable. My point here is to remind that the way the posthumanism has been promoted so far remains theoretically incomplete without confronting them with Freudian-Lacanian notions of belatedness, the dead (or the Name-of-the) Father, Theodor Adorno’s dialectic of enlightenment, the generative anthropology of Gans, Iser’s literary anthropology, and Baudrillard’s concept of the symbolic exchange.

In the first book of his *Seminar* Lacan clearly states that the main feature distinguishing humans and animals is language: only humans possess language, whereas animals merely have codes [17, 240]. As Derrida explains in “The Animal That Therefore I Am,” Western philosophers from Aristotle onward (he mentions Kant, Heidegger, Lacan, and Levinas) “all say the same thing: the animal is without language” [8, 400]. In his lecture “The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious” Lacan develops his ideas on this human peculiarity by stressing the remarkable feature of “the deceptiveness of Speech,” namely its distinguished function of being the witness of Truth. According to Philippe van Haute, it means that language just “introduces the dimension of the truth into reality” [16, 75]. It obviously does not mean that the Speech is a metaphysical container of Truth. The witness of Truth demonstrates the gap between object and sign, that is, the very process of making a signifier of the sign. Van Haute explains that, along with the dimension of truth, language introduces also the possibility of lying, which appears to be something different from the mere pretence of which the animals are also capable. As Lacan writes:

... animals show that they are capable of such behaviour when they are being hunted down; they manage to throw their pursuers off the scent by briefly going in one direction as a lure and then changing direction. . . . But the animal does not feign feigning. It does not make tracks whose deceptiveness lies in getting them to be taken as false, when in fact they are true – that is, tracks that indicate the right trail. No more than it effaces its tracks, which would already be tantamount to making itself the subject of the signifier.” [16, 683]

What I would like to underscore with respect to this statement is a profound misapprehension that emerges not so much out of Hautean interpretation as out of Derrida’s contention and its celebration by Cary Wolfe (in the latter’s *Zoologies*, *Animal Rites*, and *What is Posthumanism?*) The problem arises from the precarious theoretical status of what Lacan consistently tends to deny on the part of animals – language. The argument against Lacan, the one that I want to discuss, is not that of his anthropological thesis about denying the possibility of animals’ language (which is obvious), but that of imposing upon Lacan the categories of power (Derrida) and intention (Wolfe). The reason I am undertaking this discussion lies in the unnecessary cutting short of the tradition of posthumanist thought at the expense of Lacan and the psychoanalytical thought in general, especially taking into account the constantly underlined importance of the “linguistic turn” for posthumanism.

Wolfe backs up Derrida’s contention by associating Lacan’s theory of the human and nonhuman subjects with the scale of intentional systems offered by Daniel Dennett in his book *Kinds of Minds: Toward an Understanding of Consciousness*. Wolfe arguably denies the anti-Cartesianist thesis of Dennett by maintaining that “restabilization of the subject by means of language” makes little difference with the Cartesianism it tends to reject: “Only here language is doing the work previously carried out by the Cartesian *cogito*” [19, 39]. It seems to be a slightly strange argument taking into account that, first, Cartesianism was intent on rather stabilization than “restabilization” of the subject, and, second, this restabilization of the subject by virtue of language is a core momentum of the posthumanism itself, including the thought of Derrida. The main Dennett’s flaw, thereby, can be just political depriving of the animals of the capacity of language. But, to be fair, Wolfe is absolutely right about the phenomenological aspects of Dennett’s metaphysics. In Dennett’s anthropological model the key role is played by the intention of the purportedly destabilized subject, and in this three-ordered intentional structure humans occupy the last, third-order intentional system: the beliefs and desires of the first system can include many things but the beliefs and desires themselves, which are the domain of the second-order intentional system; and the “third-order intentional system would be capable of such feats as *wanting* you to believe that it *wanted* something” [4, 120]. The basic difference between Dennett’s and Lacan’s anthropological models, however similar they may seem according to Wolfe’s interpretation, is that Lacan’s subject of language, or the subject of the signifier, is not an active agent of the system of language, as well as the language itself is not an intentional system.

The concept that is at stake here is *deception*. In “The Subversion of the Subject” Lacan, in the same paragraph where he demonstrates the difference between animals and the “subject of the signifier,” clearly opposes “the deceptiveness of Speech” to the intentional act of feint, of which animals are also capable. How, one might ask, is it possible that the subject of language (as the very title of Lacan’s seminar testifies, it is the subverted subject – compared to that of the metaphysics) can function as an intentional agent when “one cannot even speak of a code without it already being the Other’s code”? “The Other, as preliminary site of the pure subject of the signifier, occupies the key

position here, even before coming into existence here as absolute Master – to use Hegel’s term with and against him” [16, 683]. The Hegelian Master-Slave schema is again very important here because it structures the *self-consciousness*, while for Lacan language structures the *unconscious*. That is why, speaking about the gap that separates Freudian and Hegelian relations that occur between the subject and knowledge, Lacan juxtaposes the deceptiveness of language that feigns Truth (which itself is nothing but feint, so we come up with the feigning of feint) and the Hegelian “cunning of reason” which “means that, from the outset and right to the end, the subject knows what he wants” [16, 679]. This “cunning of reason,” the undoubtedly intentional act, is possible only so far as the subject remains the subject of *connaissance* (“Antiquity’s knowledge”), for the realization of which “truth is to be immanent” characteristic. In Freud’s work, Lacan argues, the subject’s knowledge exists in a state of *un savoir*, “one that doesn’t involve the slightest *connaissance*, in that it is inscribed in the discourse of which the subject – who, like the messenger-slave of Antiquity, carries under his hair the codicil that condemns him to death – knows neither the meaning nor the text, not in what language it is written, nor even that it was tattooed on his shaven scalp while he was sleeping” [16, 680]. That is why language does not introduce (for its subject) the possibility of lying, as van Haute would argue; language is the deceptiveness itself: the subject cannot see or talk the Truth because the only witness of it is the Other (language). Consequently, he cannot lie about anything, because in order to feign one should know what is true (and, again, this is only the Other who knows and introduces the Truth), so the subject of the signifier is doomed to pretend that he is lying, to pretend pretending. Moreover, for the act of lying by telling the truth to be an intentional action, one should imagine a witness of this process, the one who is able to appreciate the *joke*, even if it would be the joker himself. Such a witness cannot be imagined in the Lacanian psychoanalysis, because he would be located outside the deception of language, would be the other of language itself. It is not possible for the subject who is *subjected* to the signifier. As Lacan famously says, “... there is no metalanguage that can be spoken . . . , there is no Other of the Other” [16, 688].

The deceptive Speech witnessing the Truth, with its subject who is always deceived and who can only pretend pretending, is akin to Baudrillard’s concept of simulation. To illustrate his idea of simulation, Baudrillard involves the allegorical opposition of simulation/dissimulation. For example, a schoolboy who intentionally pretends being sick *dissimulates* his illness in order to stay home and not go to school. The process of simulation presupposes that this boy tries to pretend an illness that he really has: he *simulates* the illness by the real symptoms of it. Does he do something other than pretending to pretend, then? As for Lacan the Other is “a preliminary site” of the subject of the signifier, Baudrillard writes about the precession of simulacra: they always anticipate the subject by liquidating all referentials and, thus, all meaning; the process of the simulation artificially resurrects them in system of signs, which are no more the signs of the real itself, because they do not imitate the real – they are this only possible real (“there is no metalanguage”). Baudrillard’s metaphor of Disneyland serves for the same goal: it is lying by telling the truth. Artificially pretending to be reality, Disneyland *is* this true reality, because everything outside Disneyland is also faked; so Disneyland only pretends pretending, it deceives the subjects of the simulation the same way as does the Lacanian signifier.

In terms of Hegelian dialectics, the Lacanian Other is an (absolute) Master, and the subject of the signifier is subjected to him as a Slave, whose product of activity can be conceived of in terms of a surplus-contribution in favour of the Master-Signifier. That is why it looks inappropriate to ascribe any intentional power to the subjected unit, as Derrida and Wolfe do. Derrida comments: “According to Lacan, the animal would be incapable of this type of lie, of this deceit, of this pretence in the second degree, whereas ‘the subject of the signifier,’ within the human order, would possess such a power and, better still, would emerge as subject, instituting itself and coming to itself as subject *by virtue of this power*, a second-degree reflexive power, a power that is *conscious* of being able to deceive by pretending to pretend” [6, 130]. In fact, power, and intention, and consciousness are the last terms that Lacan would use to describe the trap of the symbolic in which the unlucky (according to Freud and Lacan) mankind has found itself under the power of the Name-of-the-(dead)-Father. The powerfulness and *capability* are the features that Derrida most obviously *imposes* upon the image of the *disabled* Lacanian subject. It is remarkable that Žižek, also putting into controversy the culture/nature motif of the Lacanian theory, elucidates the Lacanian symbolic neither as an outstanding ability nor any sort of advantage over the animals, but rather as “some primordial deficiency, stupefaction, idiocy or tomfoolery,” and man is distinguished “by the fact that, in contrast to the animal, he falls prey to some lure” [20, 287].

Moreover, the future perfect tense is the time-dimension of Derrida’s notion of *différance*, which – generally speaking – is a deferred differentiation. If we take the opposition of nature/culture (or human/animal, to be more precise) as a structuralist binary opposition par excellence, how can we imagine the alternative anthropological schema of *différance*? It is remarkable that from the outset Derrida explained the concept of *différance* using the language of the Freudian psychoanalysis. In spite of its “metaphysical name” (to be sure, coming from its strict linguistic opposition of the consciousness), the Freudian unconscious gave Derrida his basic notions of traces and deferral. “With the alterity of the ‘unconscious,’ Derrida writes in his 1968 essay “*Différance*,” we have to deal not with the horizons of modified presents – past or future – but with a ‘past’ that has never been nor will ever be present, whose ‘future’ will never be produced or reproduced in the form of presence” [9, 21]. So if the binary opposition of nature and culture clearly presupposes the presence of the two entities – nature and culture, can the anthropological schema of the non-original origin, developed by Freud and Lacan, possibly escape the metaphysics of presence, the “diabolic,” in Baudrillard’s words, structural opposition which “divides and confronts distinct identities: such is the division of the Human, throws

beasts into the Inhuman" [2,]?

As an alternative to the *present in his self-possession* subject of the nature/culture opposition, the subject of the signifier, by contrast, is a "retroversion effect by which the subject becomes at each stage what he was before and announces himself – he will have been – only in the future perfect tense" [16, 691]. That grammatical tense describes the Freudian and Lacanian *Nachträglichkeit* (belatedness, deferral) and fits perfectly the time of the Derridean "impossible" event – the one that occurs "before the Law" and simultaneously inaugurates it. The order of belatedness is called upon to elucidate the temporal paradox of the origins of culture, namely, the emergence of guilt before any moral consciousness and cultural laws. Moreover, it appears to be not only the question of logical temporality (about the absent, prenatal cause of the sons' remorse), but also a problem of singularity of such an event emerging from the scene that should have been wide-spread. Berndt Herzogenrath describes it as a problem of representation innate to all attempts to "tell the origin," the problem that derives from the nature of the linear narration which "necessarily has to posit the point of origin:" "Any distinction between 'before' and 'after' belongs to the symbolic and thus cultural register, that is, already to the 'after' of nature and origin. The spatial *inside/outside* opposition is thus revealed to be ultimately based on a temporal paradox: the origin of a given culture can only be 'invented' in retrospect, is a *belated effect* of that very culture which is said to be founded on it" [14, 89]. The cultural myth of origin is in itself a symbolic event that historically never occurred, as Paweł Dybel explains the Lacanian interpretation of it, its preliminary state was a permanent "outrageous Void in the place of the Other" [10, 26-27]. The dead father who becomes the Name-of-the-Father in the symbolic order and thus appears as an externalized Other, serves as a constant return of the repressed event of the murder, while the "event" itself precipitates as an outer remainder of the symbolic, that is, as the Real. The symbolic nature of culture and the external status of the originary event can be explained in the later theory of Lacan as not the memory of the past in its "archaeological purity" but – as Shepherdson puts it – "rather a trait that emerges from the symbolic order, and yet presents itself as the remnant of a past that has been lost" [18, 46-47]. According to the later Lacan, there was no pre-symbolic Real that existed as a graspable condition of nature: before the Law there was the Real in the future perfect tense, the Real that *will have been* as the remainder of the symbolic order.

Writing, which can be conceived of as the Derridean symbolic, also evolves out of the originary event of the patricide (as "Plato's Pharmacy" tells us), and, in addition, develops the system of the "unconscious" traces ("there are no conscious traces," says Derrida in "Différance" [9, 21]) and the temporal trait of belatedness. Moreover, the Freudian-Lacanian myth of cultural origin presents itself as a pure Derridean "event," maybe the only one possible. In his late essay "A Certain Impossible Possibility of Saying the Event" Derrida shows himself as merely a latent Lacanian anthropologist. The paradox of the Lacanian "second-order Real" and the always-belated origin can be compared with the Derridean "nondialectizable contradictions" of the real event: given in human experience, the event is inscribed in a spectral structure – "the impossibility haunts the event" [5, 13] because it occurs, in its indispensable iteration, in the Lacanian future perfect tense: the "event will have taken place," says Derrida [5, 16]. The event comes for the subject from the realm of the Other, so that the "I," the metaphysical subject, "must remain absolutely disarmed" [5, 12]; moreover, it *befalls* the subject as a *symptom* – in the etymological meaning of the word "symptom" serving as "a signification of the event over which nobody has control" [5, 17]. Ultimately, along with recognizing the impossibility of foreseeing the event, Derrida acknowledges the theoretical failure to "say" the event in discursive terms, obviously leaving it for the domain of mythology and fiction.

"The story (of what never happens)," as Derrida puts it [7, 206], lies in the centre of Iser's literary anthropology based on René Girard and Eric Gans's theory of the "originary event." Although the name of Lacan never falls with Iser, as with Derrida in his ruminations on the event, the Iserian literary anthropology is basically founded on the Lacanian psychoanalysis. Backed by Arnold Gehlen's definition of man as a "creature of deficiency" (not that of power, as Derrida tries to ascribe to Lacan) – Lacan saw the physiological cause of such a deficiency in the human "generic prematurity of birth" [16, 686] – the origin of humankind is described in generative anthropology as an "eclipsed" turning point ("information gap") of entropy's transmission into information: "Culture keeps emerging out of this constitutive emptiness, which implies that there are no discernible origins of culture, and any presumption to know such origins is bound to turn onto mythology" [15, 162]. Gans develops his theory as if the Freudian law of belatedness was already inscribed in it *a priori*: not only he states that culture emerges out of the need of the symbolic representation (the representation of the social conflict that could not be possibly solved otherwise), but also repudiates the historical actuality of such an event, its linear narrative order. The statement that his hypothesis "is constructed by working backward from its necessary result – that is, the act of representation – rather than forward from a conjectured prehuman state" [12, 99] implies the possibility of qualifying the originary event as a symbolic return of the repressed, of *something* that happened in the pre-symbolic, before the Law, and thus presupposes the event's "nonconstructibility" in cognitive terms. The Law itself transforms the object of "appetitive satisfaction" into the "object of desire, indicating the impossibility of appropriating it" [15, 165].

The ineffability of the originary event in theoretical terms replicates the very essence of the turn that it inaugurates – it reveals the nature of the sign which "itself is the interdiction that separates the sign-user from the designatum" [11, 104]. As long as the "blank" between the sign and its referent can never be bridged, this gap (or the Lack, speaking in Lacanian terms) serves as a permanent generator of culture (it is the Lack in the Other that produces the *object* in the place of a thing, which now becomes an object of desire). For Gans, literature takes on a special

function within the symbolic production of desires because “it brings the originary impulse of the sign to full fruition” [15, 167]. With Iser, literature becomes the only strategy of reading culture because, on the one hand, it is opposed to the fruitless discourse of the “explanatory” theoretical language, and, on the other, due to “its fictionality . . . prevents it from turning into myth” [15, 168]. As Iser concludes, “The function exercised by the “aesthetic” in the originary scene is, after the instituting of the declarative language, taken over by literature, which plays out the interchange between center and periphery into the unforeseeable possibilities and with hindsight present themselves as the course of human history. In this respect a generative anthropology turns into a literary anthropology...” [15, 169]. This seems to be the point where Iser’s and Derrida’s anthropological projects merge: “Here, we know neither *who* *whatis* the law, *das Gesetz*. This, perhaps, is where literature begins” [7, 207]. Although the diminishing of theoretical language looks not so much surprising for Iser as for Derrida, for the most part because it presupposes the mere structuralist question of what distinguishes fiction from other kinds of literature. Supposedly, with Derrida we have to deal not so much with the distinguished ontological features as with the intentional aspiring of different kinds of discourse for truth.

The originary event as an act of representation in Gans’s theory involves a double-deferral: it prevents the primal conflict over the body of a kill by the act of signification, and delays the differentiation between animals/humans as the repressed content within the symbolic order. It gives Gans the right to maintain that in his anthropology “man is not distinguished from the animal by his propensity to economic activity but by his use of representation” [12,]. However, this statement, intent on contending the Marxist anthropological schemata, proves to be at least doubtful, specifically in the light of theories combining the Marxist and psychoanalytical conceptions such as Žižek’s theory of the *surplus*— the surplus value as an indispensable momentum of the capitalist economy, and the surplus/remainder precipitating from what subject is saying compared to the intended meaning of the message. In their *Dialectic of Enlightenment*, Adorno and Horkheimer conceive of the Homer’s *Odyssey* as an array of the anthropological originary scenes of our civilization. In their interpretation, Odysseus is read as a metaphoric forefather of Western culture – of everything that belongs to the human features in their opposition to “nature.” One of the best known scenes of the poem, the perilous episode with the Cyclops Polyphemus, can be scrutinized from various methodological perspectives, but seen from the dominant anthropological, that is Hegelian-psychoanalytic point of view, the myth turns the scope of human characteristics into the logic of the bourgeois-enlightenment ideology.

Homer scornfully mentions a deficiency of mutual respect in the Cyclopes’ patriarchal tribal society with its lack of any objective *law*— the lack which is tantamount to stupidity. Odysseus fools Polyphemus and other representatives of the primitive societies or natural deities (the models of the later Christian devils like Shylock or Mephistopheles) by means of that sort of the enlightenment cunning which makes the others speak our language: for us to fool or mock them they should be called on from their otherness into our order of representation – this has been the way the empire of the enlightenment Reason works. Most of Odysseus’s artifices (like the interpreters’ favourite episode with the Sirens) are significant within the Hegelian dialectic and its kind of intentional cunning – the one which has been ascribed to Lacanian subject by Derrida. But the trick played on the Cyclops involves what – as I have argued – belongs to the symbolic order and its vicissitudes for the Lacanian subject of the signifier.

Odysseus’s trick with his name, the play on words, when the hero calls himself “Udeis” (nobody) in order to deceive the giant and his tribesmen by concealing Ithacan’s act of blinding Polyphemus, has been developed by Adorno and Horkheimer into the sophisticated philosophy of language:

In reality, the subject Odysseus denies his own identity, which makes him a subject, and keeps himself alive by imitating the amorphous. He calls himself Nobody because Polyphemus is not a self, and the confusion of name and thing prevents the deceived savage from evading the trap: his call for retribution stays, as such, magically bound to the name of the one on whom he would be avenged, and this name condemns the call to impotence.” [1, 67]

But the enlightenment cunning, embodied in Odysseus’s trick, does not escape the dialectical pattern to which the epic as a whole is subdued in its every moment. By virtue of his trick the hero does withdraw the name from the realm of magic, initiating the stage of the bourgeois nominalism, but the next moment “falls victim to *hubris*” [1, 68]. Still within the reach of Polyphemus’s physical power, Odysseus hastens to reveal his real name, as if being still more afraid of the magical powers of language than of the primitive force of the giant. And by that Odysseus just confirms the dialectical rule of enlightenment: his/its self-assertion turns into self-denial. By this Adorno and Horkheimer demonstrate the vicious circle of enlightenment, which – in this particular case – means the “dialectic of eloquence,” one that turns cunning back into stupidity. The episode attaches an additional meaning to “cunning,” which appears also to transform the historical situation of language, starting its transition to de-notation. While the mythical word had direct power over the object, maintaining the unity of expression and intension, cunning consists in the exploitation of this distinction, thereby engendering the discourse of modernity.

The episode with the Cyclops has to offer something more than, in Lacan’s words, “the relationship between Master and Slave, a relationship that is replete with all the cunning tricks by which reason advances its impersonal reign” [16, 686]. Adorno is right that Polyphemus is not the real *self* for Odysseus, as the Slave cannot serve as a full-fledged evidence of identity for his Master, but what happens to Odysseus-self seems to cross the borders of the mere bourgeois cunning. His language pun, the phonetic likeness of the words “Odysseus” and “Nobody” in ancient Greek, once uttered with intention to fool, immediately ceases its belonging to the Master and finds its new and permanent Master – the order of the signifiers. The hero becomes the subject of the signifier insofar as, in Žižek’s words, “the

speaking subject is always already spoken, i.e., insofar as he cannot master the effects of what he is saying: he always says more than he ‘intended to say,’ and the surplus of what is effectively said over the intended meaning puts into words the repressed content – in it, the ‘repressed returns’” [21, 14]. Odysseus’s final act of “fear” or “stupidity” (however we would call it) is a *symptom* “by means of which the ‘letter arrives at its destination,’ i.e., by means of which the big Other returns to the subject his own message in its true form” [21, 14]. In other words, Odysseus’s calling back his trick with the name (interpreted as hubris, stupidity or fear in Adorno’s work) in our interpretation becomes the act (or the originary scene) of his subjecting to the signifier, and thus, of the mere *pretending to pretend* (the hero pretends being Nobody, but he actually *is* nobody within the symbolic order).

“Negative dialectic” was Adorno’s response to the enlightenment dialectic of Hegel; and the negativity of Adorno’s dialectic springs from the mentioned above *surplus* (or remainder). The principle of exchange, which is the very essence of our civilization, demands the equivalence (exchange value, in Marxist terms) of what cannot be ever equivalent (use value), and thus imposes identity and unity upon the objects which are inherently non-identical. The question appears: is there an innate correspondence between capitalism and the specificity of human species? Or is capitalism – in its broader meaning – just a stage in the “dialectic” of humankind? Adorno demonstrates that bourgeois ideology descends to the oldest origins of humanity and is inseparable from myth; Žižek gives evidence of the inherent homogeneity of the capitalist and symbolic surplus as a remainder of the psychic (Lacan) and economic (Marx) processes. Baudrillard’s interrogating and putting on trial the Marxist alienation (predominantly in *The Mirror of Production*) by means of, firstly, symbolic exchange and, secondly, the specific situation of the consumer society, effects directly not only the Marxist material labour as a human finality and thus a permanent anthropological category, but also its collusion with the Freudian psychoanalysis. Actually, he never puts these theories into doubt as such, but tries to historicize them, and thereby to deprive them of their permanent ontological status as a constituent of human nature. In doing so, that is in building a kind of a historical schema compiled from a primitive symbolic exchange, an alienated civilization of capital and labour, and, ultimately, a consumer society of the post-industrial era, Baudrillard manages to remain anthropologically anti-essentialist, but at the same time adds nothing to the question of the human’s origin.

Baudrillard’s critique of the Marxist-Freudian anthropological collusion resembles that of Derrida’s: the former puts into doubt their “essentialist” *split* and *alienation* concepts but remains all the time within the frame of their conceptualization. The problem with Baudrillard lies in one’s inability to distinguish if the author of *Simulacra* is making universal ontological statements or just describes the post-consumer epoch. He consequently criticizes the Marxist approach according to which labour is an essential human feature that constitutes man’s basic way of his struggle with his ontological opponent – nature. On the one hand, alienation as an indispensable consequence of labour is impossible because there is no true essence of man from which he could alienate; on the other hand, historically, at least in *The Consumer Society*, Baudrillard betrays the dialectical way of thinking by depicting the age of consumption as “the historical culmination of the whole process of accelerated productivity under the sign of capital,” which he calls “the age of radical alienation” [3, 191]. Baudrillard traces the changes in the structure of the human subject which passes from the subject of the alienated labour to the subject of consumption. As long as there is no true essence of man, there could no longer be any dramatic friction between the inner consciousness and the mirror image (in the Lacanian anthropology); the reciprocal functioning of the mirror is replaced with the one-sided functioning of the shop-window.

Baudrillard erroneously interprets the Lacanian imaginary mirror stage as the originary anthropological scene of the split image, in which a child recognizes himself in the mirror and thus starts his dramatic upbringing under the gaze of the Other. In *The Consumer Society* he offers his own mirror scene: a child kissing his image in the mirror before going to bed. Like in Lacan, the child does not mistake his image for himself, but unlike the ontology of the mirror stage, the image is not any longer his alienated double: the child “plays with it, *somewhere between sameness and otherness*” [3, 192]. This *play* (as opposed to the capitalist relations of profit) is a basic trait of the Baudrillardian “symbolic (exchange),” the sphere which is shared by humans and animals. And this is precisely the point where Lacan’s and Baudrillard’s view of animals merges. As we can conclude from *Simulacra and Simulation*, the Baudrillardian “symbolic” is close to Lacanian “imaginary,” and what Lacan denies in animals, i.e. the symbolic order (the human language), is something that Baudrillard also depicts as our main predicament: animals do not talk. The silence of animals, which causes the human Reason to talk on behalf of them, bewilders Baudrillard the same way as the silent gaze of a cat calls forth a feeling of shame in Derrida. Man’s “monopoly of the unconscious” (as ascribed to the psychoanalytical anthropology) is just another stage of the former monopoly of consciousness – all the same historical chain of the human reason speak on behalf of animals:

We can fantasize about them, project our fantasies on them and think we are sharing this *mise-en-scène*. But this is comfortable for us - in fact animals are not intelligible to us either under the regime of consciousness or under that of the unconscious. Therefore, it is not a question of forcing them to it, but just the opposite of seeing in what way they put in question this very hypothesis of the unconscious, and to what other hypothesis they force us. Such is the meaning, or the non-meaning of their silence. [2, 138]

The question is: if the symbolic exchange, as a primal stage of the human development, is the order which men shared with animals, with its “implosion rather than of explosion, of metamorphosis rather than energy, of obligation and ritual defiance rather than of liberty, of the territorial cycle rather than of...” [2, 164], and all that *has turned* into the

“explosion,” “energy,” and “liberty” under the rule of capitalism or enlightenment, isn’t this *turn* the predicated originary event of the humankind? Should we call capitalism a human essence or not, Baudrillard suggests that this historical stage of mind still defines us, even if we allow to mislead us with the abandoning of the enlightenment principles: “The imperialism of reason, neoimperialism of difference” [2, 137].

So is it possible to imagine a posthumanist anthropology? That is true: the posthumanist thought tends not to posit man as the centre of the universe, but at the same time man cannot become an object of the animal studies, or, putting it another way, whenever we say “human,” it presupposes the existence of something named “human,” and thus its distinguished features and the scene of its emergence, whether we call them essential or not. Provided that many postmodern theories emerged out of the dialectic schemata of thinking, and the very posthumanist theory is, as we have seen, indebted to the anthropological thought, we can try to think, within the realm of posthumanism, some sort of a *negative anthropology*, moulded after the image of Adorno’s negative dialectic. The negative dialectic deals primarily with the plague of *concept*, trying to neutralise the inevitability of its usage by the proviso of its non-identity. If the (at least) contemporary man of Western cultural tradition is a creature of the capitalist order with its economy of the surplus as a result of the ontological imbalance of the values, it seems possible to imagine the negative anthropology which explores the very concepts of such a man and constantly predicates about their non-identity. Such anthropology would collude with the marginal cases studies, animal studies, disability studies, queer and races studies in their obvious, as it seems, anti-essentialist stipulation that all these disciplines explore not the substances but the concepts.

WORKS CITED

1. Adorno, Theodor W., Horkheimer Max. *Dialectic of Enlightenment*. Trans. John Cumming. New York: Herder and Herder, 1972.
2. Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Glaser. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.
3. Baudrillard, Jean. *The Consumer Society: Myths and Structures*. London: Sage Publications, 1998.
4. Dennett, Daniel. *Kinds of Minds: Toward an Understanding of Consciousness*. New York: Basic Books, 1996.
5. Derrida, Jacques. “A Certain Impossible Possibility of Saying the Event.” Trans. Gila Walker. *Critical Inquiry* 33 (Winter 2007): 441-61.
6. Derrida, Jacques. “And Say the Animal Responded?” *Zoontologies: The Question of the Animal*. Ed. Cary Wolfe Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
7. Derrida, Jacques. “Before the Law.” *Derrida, Jacques. Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. New York: Routledge, 1992. 181-220.
8. Derrida, Jacques. “The Animal That Therefore I Am (More to Follow).” Trans. David Wills. *Critical Inquiry* 28 (Winter 2002): 369-418.
9. Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
10. Dybel, Paweł. „Hieroglify Innego w Psychoanalizie Lacana.” *Inny, Inna, Inne: O Inności w Kulturze*. . Maria Janion. Warszawa: IBL, 2004. 20-33.
11. Gans, Eric. *Originary Thinking: Elements of Generative Anthropology*. Stanford: Stanford UP, 1993.
12. Gans, Eric. *The End of Culture: Towards a Generative Anthropology*. Berkeley: University of California Press, 1985.
13. Haute, Philippe van. *Against Adaptation: Lacan’s “Subversion of the Subject.”* New York: Other Press, 2002.
14. Herzogenrath, Berndt. “Looking Forward/Looking Back: Thomas Cole and the Belated Construction of Nature.” *From Virgin Land to Disney World: Nature and Its Discontents in the USA of Yesterday and Today*. Ed. Berndt Herzogenrath. New York: Rodopi, 2001.
15. Iser, Wolfgang. “What Is Literary Anthropology? The Difference Between Explanatory and Exploratory Fictions.” *Revenge of the Aesthetic: The Place of Literature in Theory Today*. Ed. Michael Clark. Berkeley: University of California Press, 2000. 157-79.
16. Lacan, Jacques. “The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious.” *Lacan, Jacques. Écrits: The First Complete Edition in English*. Trans. Bruce Fink. New York: W. W. Norton & Co, 2006.
17. Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan. Book 1: Freud’s Papers on Technique 1953-1954*. Ed. Jacques Alain-Miller, trans. John Forrester. New York: Norton, 1988.
18. Shepherdson, Charles. *Lacan and the Limits of Language*. New York: Fordham UP, 2008.
19. Wolfe, Cary. *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
20. Žižek, Slavoj. “Lacan with Quantum Physics.” *FutureNatural: Nature, Science, Culture*. Ed. George Robertson. New York: Routledge, 1996. 270-92.
21. Žižek, Slavoj. *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York: Routledge, 1992.

К ВОПРОСУ О ГУМАНИТАРНЫХ И АНТРОПОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВАХ МАТЕМАТИКИ КАК НАУКИ И УЧЕБНОГО ПРЕДМЕТА

В статье с науковедческих позиций рассматривается дискурс развития представлений об объекте и предмете математики как науки от Античности до XXI вв. Автор раскрывает гуманитарные стороны математики как науки и учебного предмета дополняет и расширяет сложившееся в истории науки концепцию математического знания.

Ключевые слова: математика, науковедение, объект и предмет науки, история и этапы развития науки, аксиология, объективизация, гуманитаризация, гуманитарность, антропизация, универсум, познание, учебный предмет.

У статті з наукознавчих позицій розглядається дискурс розвитку уявлень про об'єкт і предмет математики як науки від Античності до XXI ст. Автор розкриває з гуманітарного боку математику як науку та навчальний предмет, доповняє і розширює те, що склалося в історії науки про концепцію математичного знання.

Ключові слова: математика, наукознавство, об'єкт і предмет науки, історія та етапи розвитку науки, аксіологія, об'єктивізація, гуманітаризація, гуманітарність, антропозація, універсум, пізнання, навчальний предмет.

In article with scientific positions the discourse of development of representations about object and a mathematics subject is considered as sciences from antiquity to XXI centuries. The Author opens the humanitarian parties of mathematics as science and a subject supplements and expands developed in history of a science the concepts of mathematical knowledge.

Keywords: mathematics, , object and an object of science, history and stages of development of a science, aksiology, humaninarization, a universum, knowledge, a subject.

XX век поставил под сомнение истинность как итог только научного познания мира и породил сомнение в том, что научно-технический прогресс является главным критерием цивилизованности общества, в котором гуманитарная культура занимает второстепенное место. В современной гносеологии [2] философы цитируют известного английского науковеда и философа К. Поппера (1902 - 1994). Он пишет, что «нам следует привыкать понимать науку не как «совокупность знаний», а как систему гипотез, т.е. догадок и предвосхищений, которые в принципе не могут быть обоснованы, но которые мы используем до тех пор, пока они выдерживают проверки...» [13, с.335, Цит. по 2 с.19]. Добавим: пока они действуют во Благо Человека (человечества), являющимся единственной истиной в духовном ее понимании.

Стало всё более очевидным, что наука, здание которой построено на гипотезах, право-мерность которых во многих случаях весьма проблематична, по своему определению и назначению, отделена от ценностей. В современный период, то есть в XXI веке, объек-тивная констатация науки подчас воспринимается как «давящее скопище», застывших, для «Я» ненужных, догм. Она далеко не всегда годится в качестве ориентира поведения и деятельности человека, противоречит его миропониманию, ведёт к уничтожению или «неуютности» среды его обитания, поражённости внутреннего «Я» человека, находяще-гося в соседстве с наукой на периферии самого себя.

Стало происходить изменение смысла понятия «объективное» по отношению к резуль-татам познания. Оно перестает означать истину, не зависящую от человека и его специфи-ческого способа познания и видения мира. Становится всё более ясным, что в мире объек-тивно существует и то, что нематериально. Сосуществование в культуре различных интер-претаций мира, разных версий его устройства, их согласование между собой в процессе диалога составляет единую внутренне разнообразную культуру, которая только и может в своей совокупности объективно выразить возможности человека в познании мира [5].

Истины науки, таким образом, нужно дополнять из неё ушедшими ценностями (правда, красота, добро, благо и др.), более значимыми для человека, вырастающими из самих глубин его собственного существа. Наблюдаемый кризис гегемонии научного ми-ровоззрения, появление антисциентизма рождает другие аксиологические воззрения, в соответствии, с которыми следует переопределять базис, предмет, объект, функции науки. Возникает необходимость поиска духовно-нравственной основы науки, необходимость в её восприятии и признании этико-регулятивных, эмоционально-художественных ориента-ций, что способствует созданию гуманистического мировоззрения. Оно может быть как сугубо светским, так и, например, при признании креацинизма как антипода эволюцио-низму, фидеизма как антипода деизма и атеизма, христианским. Всё это говорит о смене ведущего идеала научности с физического на гуманитарный, в центре внимания которого активная роль субъекта в познавательном процессе: в формировании научного знания, в определении путей и методов исследовательской деятельности, в оценке её результатов [20, с.278].

В соответствии с новым складывающимся идеалом научности ориентир аксиологичес-ких поисков в науковедении видится в направлении генерирования высокоценных идей, воплощающих в себе антихаотичный, возможно многополярный, акмеологически, диахро-нически и синхронически выстроенный, желаемый нормативный идеал, упорядочивающий действительность нашего времени, то есть XXI век. По существу, то

есть онтологически, источником таких идей являются идеи гуманизации (гуманитаризации) и антропизации, составляющие мировоззренческое, философско-антропологическое понимание науки как сферы деятельности человека для себя и человечества.

Гуманитаризация – это определение в вещи, в событии, в явлении, в содержании понятия, в отрасли знания собственно человеческого, имеющего прямое отношение к человеку и обществу.

Антропизация – это определение влияния на вещь, на явление, на изучаемый объект, на событие действий активности человека в различных её проявлениях (восприятии, мышлении, преобразующей деятельности и т. п.)

Научная идея развивается в подсознании ученого, и возникновение её зависит от многих причин, о которых сам исследователь и не подозревает. Познание объективного мира, являясь субъективным процессом, как субъекта, так и пользователя науки, тем не менее, проходит по объективным законам развития идей и понятий. Объективизация означает свойство быть переданным с необходимостью точного соответствия.

Очевидно, в освещении и решении подходов к определению отрасли знания, науки следует отказаться от поиска однозначной трактовки проблемы, от единственности мнения, от принятия только одной стороны абсолютной истины, что требует в соответствии с целостным подходом к вопросам, имеющим отношение к человечеству, к его сознанию, общественному бытию – гуманитарного мышления.

Таким образом, из всего выше сказанного, с одной стороны, изначально и в большей степени изначально, гуманитарность (результат действия гуманитаризации) онтологически и генетически присуща научному знанию, всегда её содержит. На различных, особенно завершающих этапах становления науки, в исторических эпохах её развития, некоторые составляющие гуманитарности могут быть скрыты в той или иной мере в объекте, предмете, функциях и методах науки, её назначении, аксиологических ориентациях. С другой стороны, наука по своей сути стремится к завершенности, полноте добываемых знаний, логической их организации, систематизации, однозначности и абсолютности понимания всеми пользователями. Это лишает науку (особенно на поздних стадиях её развития) субъектности – субъективности, способствует её закономерной объективизации, умаляющей её гуманитарность. Для субъекта и пользователей науки необходимо то и дело обозначать, выявлять относительность истин научного знания, определять их ценностные ориентации, выстраивать их иерархию, уточнять методологические, гносеологические корни, то есть, то и дело определять гуманитарные основы используемых знаний.

Процессы объективизации, гуманитаризации и антропизации науки, как одной из форм познания, несомненно относятся и к математике. Как науку не о человеке, но для человека в традиционном понимании, её рассматривают гуманитарной по функциям, но не гуманитарной по предмету, по сущности. Оговоримся именно в традиционном понимании. В некоторых публикациях [4],[10] и др. учёные склонны считать математику в большей мере гуманитарной наукой, не только по функциям, но и по сущности. Одним из оснований такого взгляда является то, что математика есть язык, с помощью которого можно описывать мир. Исторически её лексика и грамматика есть ни что иное, как фрагмент естественного языка, отделившийся от него и развившийся в специфическом направлении, однако сохранивший многие черты его структуры.

Проведём аналогию с лингвистикой. Например, русский язык, точнее наука о русском языке, тоже прямо не изучает человека и общество, а изучает созданные человеком и обществом языковые конструкции, тем не менее, относится к гуманитарным наукам. Возможны возражения следующего порядка: русский язык создан в ходе естественного развития человека, является средством выражения мысли и общения людей, является «душой народа», «духом народа» и в этом смысле значительно дистанцируется от математического языка. Но значительно ли?

Несмотря на то, что математика и лингвистика понятия, казалось бы, несовместимые, у них есть свои точки соприкосновения. В исследованиях языка лингвисты всё чаще опираются на математические методы, которые помогают им не только описывать, но и объяснять, а также воспроизводить лингвистические явления. По мнению Б.Н. Головина, «одним из реальных оснований применения статистики в изучении языка и речи нужно признать объективную присущность языку количественных признаков, количественных характеристик». [6, с.11].

Чистое СЛОВО и ЧИСЛО - основные категории соответственно русистики и математики, во всяком случае, если не этимологически и семантически, то **семиотически** весьма близки. В свою очередь математический язык также описывает созданные человеком математические конструкции. Вне человека и человеческого общества их нет, хотя есть процессы, объекты, причём самой различной природы, которые удобно (удобно для человека) описывать с их помощью. Создатель математического языка - Человек. Созданный им искусственный язык – является общим, широким в применении, универсальным. Этот язык присущ не только одному народу или нации. В этом смысле математический язык относится к общечеловеческим языкам, что и является ещё одним аргументом отнести математику не только по функциям и методу познания действительности, но и по предмету к гуманитарным наукам.

Рассмотрим особенности «объективизации - гуманитаризации» науки – математики как формы познания на развитии, уточнении её предмета и объекта. Как и во всей науке, в математике данный процесс сопровождается упрочением приоритета истины в ряду ценностных ориентаций познания мира.

В работах [9],[8] обозначены следующие периоды развития математики:

- 1) зарождение математики – период, закончившийся примерно к VI- У веку до нашей эры;
- 2) период элементарной математики, или постоянных величин, наиболее длительный, проходивший до конца XVI века;
- 3) период математики переменных величин, продолжавшийся до середины XIX века;
- 4) период современной математики.

В первый период объектная сторона развития математики заключалась в том, что она систематизировала некоторые общие свойства природы, отрицала понятия, утверждения для которых очевидность невозможно усмотреть в примерах окружающей действительности. Во второй период сформировалось убеждение в том, что любое математическое предложение должно быть логически доказано, но кроме этого оно должно иметь еще непосредственный образ, непосредственное оправдание, подтверждение из прямого содержательного смысла входящих в него понятий.

Во времена, приходящиеся на Античность (первый и частично второй период), сам предмет математики рассматривался как средство «делать Душу прекраснее». Анализ высказываний «*Некрасивое уравнение не верно*» (Пифагор); «*Красота – сияние истины*» (Платон) показывают, что в математике тех времен категория Красоты занимала место в ряду ценностей не только не ниже Истины, а даже является её вершиной, что сохранялось в мировоззрении Человека вплоть до XVII века.

Высказывания учёных XIX–XX вв. П.Д.Козна («*разумеется, хорошая математика красива*»), Б. Рассела («*Математика владеет не только истиной, но и красотой*») уже в современный четвертый период развития математики показывают приоритет Истины, а Красота принимается как выражение субъективного отношения к своей науке ученых, то есть её субъектов. Платон считал, что нужно входить «мыслью в созерцание чисел с целью обеспечить душе обращение от вещей преходящих к истине вечной сущности» и, что большая главная часть арифметики и геометрии «имеет целью способствовать идее Блага, как все направляющая душу в область блаженного, вечного, сущего» [11]. То есть математика находилась внутри религиозно-мистической и художественной формы познания природы. Её ценностные ориентации, выражающиеся словами Благо, Добро, Красота, имели в то время более приоритетное значение, чем Истина сама по себе, для которой указанные ценности служили важными характеристиками. Мысли учёных древности о математике подтверждают, что в первые периоды своего развития математика была ничем иным как нормой гуманитарной культуры.

В III период объектная сторона развития математики заключается в значительном расширении охвата и углубления изучения окружающей действительности. В конце XVII века появляется взгляд на математику (Л.Карно, 1753-1823), как многоэтажную «конструкцию», верхние этажи которой не соприкасаются непосредственно с бытием, а соприкасаются лишь с нижними этажами некоторыми формальными связями. Предмет математики принял весьма абстрактные формы, появилось понимание необязательности прямого их содержательного подтверждения в действительности. Достаточным, является обоснование новых математических образов в доказательности их непротиворечивости по отношению к уже существующим математическим образам. Новые математические представления уже могли иметь как опосредованный прообраз действительности (в объективном мире), так и иметь гипотетический характер, то есть ещё не нашедшим подтверждения во внешнем мире (практике, смежных науках).

В XIX веке, как мы отмечали, наука «объективизировалась». Ф. Энгельсом было впервые выдвинуто научное, объективное определение математики. В «*Анти-Дюринге*» он писал: «...*математика имеет своим объектом пространственные формы и количественные отношения действительного мира. Стало быть, весьма реальный материал. Тот факт, что этот материал принимает чрезвычайно абстрактную форму, может лишь слабо затушевывать его происхождение из внешнего мира. Но чтобы быть в состоянии исследовать эти формы и отношения в чистом виде, необходимо отделить их от их содержания, оставить эти последние в стороне как нечто безразличное, таким путём мы получаем точки, лишённые толщины и ширины, разные a и b , x и y , постоянные и переменные величины*» [19, с. 37].

Определяя специфику предмета математической науки, Ф. Энгельс дистанцируется от идейно-нравственных и идейно-гуманитарных её сторон, обращает внимание лишь на следующие, важные для объективации, мировоззренческие аспекты:

- 1) раскрывает взаимосвязь математики и действительного мира;
- 2) показывает, что математика имеет свой реальный, объективно существующий предмет и определяет его;
- 3) показывает специфику математического отражения предметов и явлений действительности, характеризуя в самой общей форме истоки происхождения математических абстракций.

Как мы отмечали, наука в Новое Время и эпоху Просвещения, на которые приходится третий и в основном четвертый период развития математики, формировала свой духовно нравственный базис («всякое знание – благо») из самой себя. Тоже происходило и с математикой, развивавшейся в силу внутренних причин.

Упрочение физикалистского идеала научности, повлекшее за собой взгляд на математику как на вспомогательное средство (язык) и утрату ее значимости в познании мира, лишила-ло ее статуса как науки.

Возникшие парадоксы, казалось, неразрешимые гносеологические проблемы породили кризис ее основ. Так создатель теории множеств Г.Кантор, рассматривая противоречащие здравому смыслу утверждения об эквивалентности бесконечных подмножеств самому множеству, восклицал: «Я вижу это, я доказал это, но я не верю этому!». А.Пуанкаре, в соответствии с мировоззренческой доминантой своего времени – писал. «... Математике приходится размышлять о самой себе, а это *полезно*, так как, размышляя о самой себе, она тем самым размышляет о человеческом уме, создавшем её, тем более что среди всех своих творений он создал математику с наименьшими заимствованиями извне». То есть, фактически объективация заслонила гуманитарность и способствовала тому, что математики оказались не способными в XIX веке правильно оценить достижения своей науки.

Для преодоления в XIX веке кризиса математики требовалось решить следующие гуманитарные вопросы, касающиеся её проблем как одной из форм научного познания мира. Роль субъективного момента в познании (вопросы веры в истинность получаемых знаний, доказательства их убедительности), связь единичного и общего (парадоксы теории множеств), связь конкретного и абстрактного (проблема существования в математике и ограниченность рамок интервала абстракции), связь чувственного и рационального (пределы допущений, огрублений, упрощений, идеализации), связь исторического и логического (проблемы аксиоматического метода). Следствием решения этих вопросов стало изменение предмета математики. Вначале было замечено, что величины, математические «... объекты сами по себе не важны, важны отношения между ними» (Н. Бурбаки). Затем математика уже абстрагируется не только от конкретной природы объектов, но и от специфики конкретного содержания отношений между ними. То есть на четвертом этапе развития математики в качестве предмета её изучения выдвигается понятие структур количественных отношений и пространственных форм исследуемых объектов. «В аксиоматической форме, - указывает Н. Бурбаки, - математика представляется скоплением абстрактных форм – математических структур» [1]. Им выделено три типа структур: структуры алгебраические, структуры порядка и структуры топологические.

Исторически происходила эволюция предмета математики в направлении выявления всё большей его общности – «числа и фигуры», «постоянные и переменные величины», «отношения между величинами», «количественные отношения и пространственные формы», «абстрактные формы, структуры» - при сохраняющемся неизменным объекте математики, обозначенным в определении Ф. Энгельса как действительный мир. По характеру отношения к действительному миру среди математических структур можно выделить следующие виды:

- 1) Математические структуры, имеющие непосредственный прообраз в действительности и многократно подтвержденные человеческой практикой;
- 2) Математические структуры, не имеющие непосредственного прообраза в действительности, но нашедшие в ней свой опосредованный прообраз;
- 3) Математические структуры, не нашедшие своего прообраза в действительности, возможно пока не нашедшие, но логически возможные.

При расширительном толковании словосочетаний «количественные отношения» и «пространственные формы» первые два вида структур вполне укладываются в определенное Ф. Энгельсом объектом математики – действительный мир. Несколько иначе обстоит дело с третьим (последним) видом структур – которые не выводятся непосредственно из действительности, а представляют собой в результате процессов антропизации поступательное развитие самой математической науки. В связи с этим видом структур А. Пуанкаре определял математическую науку, в которой разум имеет дело с «продуктами своего собственного творчества и воображения» [12].

В последние годы учёные также выходят за рамки энгельсовского определения предмета, объекта математики, подчеркивая высочайший уровень её абстракции и формализации. Так в статье для «Философской энциклопедии» наш отечественный математик А.Д.Александров, стараясь перейти от определения Ф.Энгельса, данное более 100 лет назад, к определению, которое в большей степени годится для современного состояния математической науки, толкует её как науку «о логически возможных отвлеченных от содержания формах или системах отношений»^{1*}.

Математиками отмечается, что «идея формализации математики получает дальнейшее развитие в связи с распространением понятия «категории». Согласно «...«категориальным» представлениям, предметом исследования математики служат разнообразные категории абстрактных объектов, начиная с чисел и простейших геометрических фигур и кончая алгебраическими структурами, функционалами, операторами, топологическими и другими абстрактными пространствами». [16], [17].

В исследовании [11, с.78] приводятся взгляды на математику А.Х. Назиева и В.С. Леднева. «Математика, - пишет А.Х. Назиев, - абстрактная наука. Её объекты образуют абстрактную математическую реальность, которая и является объектом непосредственного изучения в математике». Аналогичную точку

^{1*} Цитируется по статье А.И.Маркушевича «Преподавание в школе естественно-математических наук и формирование научного мировоззрения» В кн: На путях обновления школьного курса математики. М,1978, с.139

зрения высказывает В.С.Леднев: «Предметом математики следует признать абстрактную теорию систем, то есть системы, структурные компоненты которых выделяются абстрактно».

С логической позиции в первом определении объекты математики выводятся из самой математики. С науковедческой позиции, в обоих определениях не ясным представляется предмет математики, так как он не раскрывается, а лишь называется абстрактным, что является лишь характеристикой знания получаемого математикой. Абстрактный объект или компонент - продукт действия абстрагирования, выполненного человеком в направлении выделения с удобной наилучшей желаемой стороны предмета рассмотрения в объекте. То есть в определениях математики последних лет делается акцент на антропо-пизацию её объекта - методов научного мышления, познания. Заметим, что для математики абстрагирование не является единственным методом исследования, в ней используется идеализация, дедукция, моделирование и др.

По мнению многих крупных ученых (В.И.Арнольд, Л.Д.Кудрявцев, М.М. Постников и др.), предметом математики являются модели, схемы моделей окружающего мира, что констатируется в [16, с.57]. «Математика – это область человеческого знания, в которой изучаются математические модели, т.е. Логические структуры» [7]. «Математика - это наука, изучающая всевозможные хотя бы мысленно, схемы, их взаимосвязи, методы их конструирования, иерархии схем (схемы схем)», «Математика - наука о схемах моделей окружающего мира» [13].

В исследовании [11, с.78], также отмечается, что «мощный процесс становления современной математики, внешне значительно дистанцировавшийся и от количественных отношений и от пространственных форм, обусловил в последние годы появление концепций (например, Н.Бурбаки), где объектом математики указывается уже не внешний мир, а система моделей (математические структуры), возникшая "deus ex machina" и развивающаяся исключительно в силу внутренних факторов». И далее отмечается, что «в качестве предмета здесь выступает аспект классификации математических структур с точностью до изоморфизма. Единственным методом остается дедукция, законы которой, также как и сами объекты исследования задаются произвольно» [11, с.81].

Итак, среди подходов, трактовок определений объекта и предмета математики можно выделить три группы. В первую входят авторы (их большинство), которые просто повторяют определение Ф. Энгельса, ссылаясь на то, что в своем «основании» математика берет абстрактные понятия из действительного мира и не идя дальше этого. Другие авторы видят в разнообразных математических структурах лишь некий набор инструментов (язык, методы познания, научного мышления) для изучения действительности. Третьи авторы, ориентируясь на достижения математической науки за последнее столетие, уходят в «верхние этажи» (по Л. Карно) математики и, замыкаясь в них, дают науковедчески (логически) и исторически не полные определения, соответствующие лишь отдельным областям современных математических исследований, подчеркивая их абстрактность.

Фактически в настоящее время преобладает точка зрения, в которой объект математики понимается шире, чем в определении Ф. Энгельса. В соответствии с ней математику рассматривают широко, включая в нее не только чистую математику по Н. Бурбаки с математическими структурами, но и взаимосвязи этих структур с реальным миром. Напомним, что фигурирующее в определении Ф. Энгельса, понятие «действительный мир», очевидно по объёму уже, чем понятие «мир реальный». В самом деле, действительный мир чаще всего замыкается в материальных, физических сущностях, дистанцируется от чисто идеального, абстрактного находящегося в сфере сознания. В реальный же мир входят любые как материальные, конкретные предметы, факты и явления действительности, так и абстрактные, идеальные, существующие в сфере сознания человека, но остающимися внешними по отношению к нему, и возможно, не имеющие в действительности своих прообразов. Итак, большинство исследователей придерживаются точки зрения, согласно которой объектом математики является реальный мир.

Расширение объёма понятия «действительный мир» до объёма понятия «мир реальный» показывает, что с все усиливающейся формализацией математики всегда осуществлялся и обратный процесс - процесс сближения её как с окружающей действительностью человека, так и с самим Человеком, проявляющийся в человеческом измерении научного знания. В [17, с.57] отмечается, что содержание многих математических концепций выводится за рамки их логических форм и наполняется эвристической деятельностью, то есть гуманитарным содержанием, что находит отражение во взглядах на предмет математики.

Гуманитарность, антропность в определении науки математики, как области человеческой деятельности, в определённые вехи истории, как правило, либо совершенно закрыты, либо косвенно присутствует в словосочетаниях – «*возникшая deus ex machina*», «задаются произвольно», «выделяются абстрактно», «развиваются в силу внутренних причин», «...изучающая ...хотя бы мысленно...» Этим словосочетаниям авторы не дают никаких пояснений, затушевывая природу объекта, предмета математики и совершенно не касаясь её субъекта.

Покажем, что, и реальный мир в указанном выше понимании не исчерпывает объект математики.

Еще Блаженный Августин в У в. Н. Э., рассматривая текст Священного Писания, как совокупность знаков, указывал на математику как на герменевтическое средство её познания. Как мы уже отмечали, А. Пуанкаре определял математическую науку, в которой разум имеет дело с «*продуктами своего собственного*

творчества и воображения» [12].

Русский учёный Иван Панин (1855 – 1942 гг.) строго математически доказал, что каноническая Библия до последней своей черточки буквально вложена в «мозги», писавшим её людям Самим Господом [3]. Таким образом с помощью математики был доказан духовный генезис Библии.

Другой исследователь-математик, также наш соотечественник и современник, В.А. Лефевр обнаружил «непостижимую эффективность математики» в познании человеческой рефлексии, создал уравнения человеческой Души. Это дало уверенность учёному заявить: «*Мы...найдем определённые, управляющие человеческой природой законы, не менее фундаментальные для Универсума, чем те, которые управляют физическим миром. Более того, можно предположить, что формальная модель рефлексии характеризует не только нашу земную версию человека, но и любую другую, находящуюся в космосе.*» [М., «Вопросы философии», 1990, № 7, с.37]

Приведённые данные показывают, что математика переступила рубеж действительного мира, углубила познание реального мира, описывает, исследует Дух, Душу человека, включенный в неё Разум, одновременно являясь и оставаясь их порождением.

То есть в объект математики входит не только внешний мир, преобразуемый сознанием человека, а входит и нереальный мир - «внутренний мир» человека, мир иррациональный, мир мистический (божественный и демонический), мир духовный, которые, как мы показали, исследуются математикой. Здесь появляются новые, не всегда связанные с самой математикой, идейно-нравственные, мировоззренческие и гносеологические проблемы. Но в соответствии с определением гуманитарности область математики, исследующая «количественные отношения и пространственные формы» внутреннего мира человека, его сущности (Дух и Душа) можно отнести не только по функциям, но и по предмету (вернее только его части) к гуманитарной области знаний.

В соответствии с гуманитарным идеалом научности в [18] приводятся воззрения на математику зарубежных ученых И.Локатоса и Р.Л. Уайдлера. «Совершенно отличный от понимания Н.Бурбаки образ математики, живой и непосредственный был предложен И. Локатосом. Его образ – это не образ науки, замкнутый в жестких рамках формализованных систем, а образ, в котором есть место для действительного математического творчества, где работают исследовательские методы, не сводящиеся к формальным преобразованиям внутри формальных систем». «Р.Л.Уайдлер рассмотрел математику не как некую абсолютную статичную, изолированную и замкнутую в себе науку, а как феномен общей человеческой культуры, как организм, который непрерывно эволюционирует, развивается по определенным законам, что позволяет говорить о будущем её развитии».

Из вышесказанного математику можно считать самой гуманитарной из негуманитарных наук и самой негуманитарной среди гуманитарных наук. Но проведем параллель с биологией, она тоже изучает человека и, казалось бы, также по определению гуманитарности её надо относить к гуманитарным наукам. Тем не менее, её не считают таковой, поскольку она изучает строение человека, его телесную, физиолого-анатомическую сторону, как один из элементов живого мира, наряду с другими не затрагивая его собственно человеческой сущности. Аналогично в человеке математика своим объектом имеет только наряду с другими в универсуме «количественные отношения и пространственные формы», демонстрируя свою широту приложений и непостижимую эффективность. То есть она занимает либо промежуточное, рубежное положение между гуманитарными и негуманитарными науками, либо пронизывающее положение, поскольку все науки пользуются её методами исследования. Вспомним изречение: «Наука лишь тогда становится ею, когда в ней применяется математика». Поэтому в целом математику считают наукой, гуманитарной по функциям и негуманитарной по предмету.

Таким образом, обобщение взглядов учёных на предмет, объект математики, рассмотрение объема и содержания её родовидовых понятий - «количественные и пространственные формы», «действительный мир», «реальный мир», «внешний мир» и рассмотрение того, что исследует современная математика, показывает следующее.

1. Математика вышла за рамки объективизированных её определений и данных в выделенных А.Н. Колмогоровым четырех периодов её развития, длительность которых, начиная со второго, уменьшается в кратное число раз. Она стала иметь качественно неоднозначный многоаспектный предмет, многообразный объект изучения.

2. Возможно, в связи с расширением предмета и объекта математики в соответствии с диалектическим законом перехода количественных изменений в качественные, а также в связи с явно происходящей сменой идеала научности с физикалистского на гуманитарный, настало время обозначить следующий пятый этап её развития. На это указывает как закономерность уменьшения длительностей периодов развития математики (16 веков, 2,5 века, 1,5 века), так и общая оценка интенсификации увеличения накопленных человеком знаний¹, в

¹ По некоторой оценке, с начала нашей эры первое удвоение накопленных человеком знаний произошло к 1750 году. Второе удвоение – к концу XX века, т.е. за 150 лет. Третье удвоение – уже к 1950 году. Начиная с 1950 года, общий объем знаний удваивался каждые 10 лет, с 1970 – каждые пять лет, а с 1991 года – ежегодно [11, с.62].

том числе и математических.

3. Математика вновь, как и в XIX веке нуждается в философско- антропологическом, аксиологическом осмыслении.

Выскажем некоторые соображения по третьему выводу. Своеобразным импульсом, точкой отсчета указанного в нем осмысления могут быть, следующие, исторически обусловленные, учитывающие приведённые в этой статье данные, подходы, к определению понятия математики, как науки.

По «*п о ч т и*» единодушному мнению философов, ученых- математиков, предмет математической науки, сформулированный Ф. Энгельсом, не претерпел коренных изменений. Этот предмет *п о ч т и* весь укладывается в емкую и достаточно точную формулу: математика это – наука о количественных отношениях и пространственных формах действительного мира. Эти «почти» можно не упоминать при условии расширенного, более обобщенного понимания словосочетаний – «количественные отношения и пространственные формы» и при условии уточнения, придания аксиологической и акмеологической структурности содержания словосочетания «действительный мир».

Современные учёные, профессиональные математики склонны к словосочетаниям о предмете своей науки, после слов «количественные отношения и пространственные формы» добавлять слова, обозначающие категории различных, абстрактных объектов.

С философско-антропологических позиций, гуманитаризации в определение математики, данное Ф. Энгельсом, следует добавить или, во всяком случае, домысливать, в формулировке после слов «... действительного мира», слова – «центром, высшей тварной ценностью которого является Человек».

Познание человеком предмета математики осуществляется с помощью определённых методов научного мышления – дедукции, индукции, абстрагирования, идеализации, символизации, обобщения, различных видов аналогии, моделирования и т.п. Думается их нельзя свести только к отношениям и формам, но и нельзя представить математику без них. Философско-образовательное значение математики состоит как раз в том, что она по существу конструирует методы, которые, учитывая их многообразие и множественность, могут иметь дело с любым содержанием. Поэтому в формулировку определения математики после слов о формах и отношениях, следует добавить слова – «методах их познания человеком», что и является основным гуманитарным содержанием математики.

С помощью методов познания Человек исследует формы и отношения, как показано в данном параграфе, не только действительного мира, в основном вещественного, материального, но и исследует, познаёт, принимает или отрицает формы и отношения мира духовного, мистического, иррационального. Поэтому в объекте математики также следует расширить толкование словосочетания «действительный мир», путем придания ему свойств Универсума и тем самым расширить понимание объекта математической науки.

Таким образом, с философско-антропологических, гуманитарных позиций определение математики можно выразить, несколько нарушив «чистоту», лаконичность его основополагающей формулировки, в следующей редакции:

«Математика – это наука о количественных отношениях и пространственных формах абстрактных структур (систем, моделей, схем) и изоморфных (подобных) им структур универсального мира (универсума), центром и высшей тварной ценностью которого является Человек, а также о методах познания этих форм и отношений человеком».

Такое определение математики более полно отражает её объективную гуманитарность, точнее в духе гуманистической парадигмы образования выражает её как учебный предмет и в большей мере объединяет и раскрывает во взаимосвязи её основные сущностные атрибуты как науки: объект, предмет, методы, функции, назначение, ориентации, - в их философско-антропологическом понимании. Данное определение ни в коей мере не оспаривает, не отрицает других определений математики как науки, воззрений на неё, но дополняет их, обращает внимание на её скрытые гуманитарные грани, стороны.

Философско-антропологическое, гуманитарное определение математики как науки требует несколько иных взглядов на ее учебный предмет. В свою очередь понимание учебного предмета, другое, нежели в традиционном образовании прошедшего XX века, является существенным фактором влияющим на цели обучения математике, в которые с необходимостью должны включаться овладение методами математического познания. Например, моделирование являясь одним из методов исследования в математике, является и специфической опосредованной формой мышления, будучи сформированное в специальном обучении, выступает впоследствии как универсальная общеинтеллектуальная способность ребенка, а для школьника и как основное средство интеллектуальной деятельности. Фактически в данном примере указывается, что в формировании математических представлений не только учитывается объективная специфика математики – науки, изучающей количественные и пространственные характеристики реальных объектов и процессов, но и учитывается гуманитарность математики - происходит обучение общим способам деятельности с математическими моделями реальной действительности и способам построения этой деятельности.

Вышесказанное суждение предъявляет дополнительные требования к содержанию, построению, к организации усвоения учебного предмета математики, на основе определения его методологических, психолого-дидактических и методических особенностей. Определение этих особенностей может быть сделано

как на основе выявления влияния истории математики на развитие математического образования, так и анализа особенностей проявления гуманитарности знания в отражении развития математической науки на математическое образование.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бурбаки Н. Очерки по истории математики. - М., 1968.
2. Бузук Г.Л. Гносеология: Метод. указания/ Г.Л. Бузук, А.Н. Дубовик – Балашиха, 2003.
3. Вейник В. «Почему я верю в Бога». - Мн., 2000.
4. Гладкий А.В. Язык, математика, лингвистика. // Математика в школе. - 1994. - №1. - С.2-9.
5. Гусинский Э.Н., Турчанинова Ю.И. Введение в философию образования. - М.: Логос, 2000.
6. Головин Б.Н. Язык и статистика. - М.: Просвещение, 1971.
7. Кудрявцев Л.Д. Мысли о современной математике и её изучении - М.: Наука, 1977.
8. Колмогорова А.Н. а) Величина БСЭ. Т.4. - М:Сов. Энцикл. - 1970.; б) Математика БСЭ, т.8. - М:Сов. Энцикл. - 1970
9. Математика. // Математическая энциклопедия, Т.3. - М. 1982.
10. Мордкович А.Г. О новом курсе алгебры для общеобразовательной школы.: Методические аспекты реализации гуманитарного потенциала математического образования. - СПб.-2000. - С.14-18.
11. Миракова Т.Н. Гуманитаризация школьного математического образования: Монография. - М., 2000.
12. Новые технологии в обучении математике и информатике в вузе и школе. //Материалы 1-ой международной научно-практической конференции. - Орехово-Зуево, 2002.
13. Пуанкаре А. О науке. - М.:Наука., 1990
14. Поппер К. Открытое общество и его враги. Т.2, -М., 1992.
15. Постников М.М. Является ли математика наукой ?// Математическое образование. - 1997, - № 2. - С. 83-88.
16. Саранцев Г.И. Формирование познавательной самостоятельности студентов педвузов в процессе изучения математических дисциплин и методики преподавания математики. - Саранск, 1998.
17. Саранцев Г.И. Методология методики математики. - Саранск, 2001
18. Тестов В.А. Математические структуры как научно-методическая основа построения математических курсов в системе непрерывного обучения (школа-вуз). Авт.-т ... кан. пед. наук. - Волгоград – М., 1998.
19. Энгельс Ф. Анти-Дюринг. /К.Маркс, Ф. Энгельс, ПСС, Т.20.
20. Философия и методология науки. Ч.1: Учеб. пособие. - М.-1994. - 302 с.

Христина ВЕНГРИНЮК

БІНАРНІСТЬ ЯК ОБ'ЄКТ ГУМАНІТАРНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ В ПРАЦЯХ СТРУКТУРАЛІСТІВ

У науковій статті “Бінарність як об’єкт гуманітарного дослідження в працях структуралістів” здійснюється спостереження за розвитком бінарної опозиції, яку першими описали структуралісти. Найактивнішими вченими-філософами, котрі зробили вагомий внесок у дослідженнях бінарності були: Фердинанд де Сосюр, Клод Леві-Строс, Роман Якобсон. У статті також описується еволюція бінарної опозиції, здійснена постструктуралістами.

Ключові слова: бінарність, опозиція, структуралізм, мовознавство, постструктуралізм, синхронія / діахронія, постколоніальна критика, центральне / маргінальне.

В научной статье “Бинарность как объект гуманитарного исследования в работах структураллистов” осуществляется наблюдение за развитием бинарной оппозиции, которую первыми описали структураллисты. Наиболее активными учёными-философами, которые сделали весомый вклад в исследование бинарности являются: Фердинанд де Соссюр, Клод Леви-Стросс, Роман Якобсон. В статье также описывается эволюция бинарной оппозиции, которую совершили постструктураллисты.

Ключевые слова: бинарность, оппозиция, структураллизм, языковедение, постструктураллизм, синхрония / диахрония, постколониальная критика, центральное / маргинальное.

The scientific article „Binary as an Object of the Humanitarian Research in the Structuralists’ Works” observes a development of binary opposition that was described by the structuralists for the first time. The most active philosophers who made a significant contribution to the binary research were the following scientists: Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss, Roman Jakobson. The evolution of the binary opposition made by poststructuralists is also described in the article.

Key words: binary, opposition, structuralism, linguistics, poststructuralism, synchrony / diachrony, postcolonial criticism, central / marginal.

Постколоніальна та постструктуралістична критика в особі Ж. Дерріди, М. Фуко, Ю. Крістеві, Р. Барта, Е. Саїда у своїх дослідженнях часто звертала свою увагу на бінарні опозиції, цим самим активізувавши дискурс довкола бінарності. Бінарна опозиція не була відкриттям згаданих філософів, але відродилася і

трансформувалася саме завдяки їм, сучасним мислителям. Поняття бінарності набуло широкого дискурсу в гуманітарних дослідженнях, адже принцип протиставлення дає можливість розкрити особливості опозиції, побачити її спільність та відмінність до протилежної пари. Яскравим прикладом є компаративістичний метод в літературознавчих дослідженнях, основне завдання якого полягає в тому, щоб порівняти, виділити, ідентифікувати, присвоїти. У компаративістиці поєднується подібне, а в бінарності – відмінне. Е. Саїд найпершими виділив, на його думку, найбільш яскраво виражені бінарні опозиції: Свій – Чужий, Захід – Схід, Імперія – Колонія, Центр – Маргінес [5, 549]. До дискурсу опозиції різною мірою долучилися російські (С. Гурін, Л. Кемалова та ін.) і вітчизняні філософи, літературознавці, письменники, зокрема С. Павличко, Ю. Андрухович, О. Забужко, Р. Іваничук, Є. Кононенко, М. Павлишин, В. Даниленко, М. Ільницький, Я. Поліщук, С. Кирилюк, Г. Левченко, та ін.

Наше дослідження насамперед спрямоване на з'ясування бінарності в діячності, тому в статті здійснено спробу проаналізувати, як і ким первинно було представлене й описане згадане поняття, як бінарність асимілювалася до нових міждисциплінарних досліджень, чому бінарність стала невід'ємним об'єктом сучасних наукових праць.

Бінарність у працях структуралістів виявилася в першу чергу незамінним методом для класифікації в рамках мовознавчих досліджень, це вже пізніше його почали застосовувати й у літературознавчих розвідках, але первинно це поняття стосувалося дуальності звуків у мові, які описав Ф. де Соссюр. Головні результати досліджень автор застосував не тільки для мовознавства, а й для усіх гуманітарних наук, розробивши концепції та методи, якими й досі послуговуються вчені: „Внесок Фердинанда де Сьосюра в історію науки полягав не лише в мовознавчих дослідженнях, а також на тому, що з мовознавства він створив науку, яка стала зразком й для інших галузей” [10, 22]. Автор з'ясував усі площини досліджень на прикладі мови. Як відзначають науковці, „найважливішим завданням для Ф. де Сосюра було визначення загальних властивостей абстрактної системи мови, яка протиставлялася конкретній мові – вживання мови в мовленні. Теоретична думка Ф. де Сосюра мала дуалістичний характер – основні принципи конструкції мовної системи, а також і самого мовознавства були, на його думку, опозиціями, які сприймаються на різних рівнях: починаючи з бінарної опозиції, яка окреслює різницю звуків у мові (фонемна відмінність), через дуалістичну будову самого мовного знаку, аж до згадуваної опозиції мови (*langue/parole*) і мовлення, та опозиції синхронії і діячності” [7, 222].

Відомо, що наукова думка Ф. де Сосюра формувалася під впливом французького структураліста-мовознавця М. Бреара (1832-1915), в працях якого з'являлися вже поняття лінійності, бінарної опозиції, а також окреслювалася відмінність між синхронією та діячністю. Проте, Ф. де Соссюр створив цілий простір для гуманітарних досліджень. Мовознавець, розглядаючи мову через бінарноопозиційну пару синхронії та діячності, говорить про те, що сама мова не спроможна втримати мовне явище в єдиному стійкому діапазоні. Синхронія стверджує лише стан речей, як, наприклад, дерева в саду, посаджені в шаховому порядку [10, 16]. За словами автора, синхронія якоюсь мірою констатує дійсність, а діячність її еволюціонує: „Проте діячність виступає чинником динамічним, але цього обов'язкового означення недостатньо, аби ми могли застосувати поняття права до еволюційних фактів; про право можна говорити лише тоді, коли загал фактів підпорядковуються тому самому правилу, незважаючи на деякі винятки, які означають щось зовсім інше, діячній випадок має завжди ознаки випадковості та індивідуальності” [10, 116]. Автор наголошує на тому, що між цими бінарними опозиціями немає війни, жодне з половин не виключає іншого, а навпаки, як синхронія, так і діячність, можуть привласнювати одне й те саме. Р. Якобсон, як один з представників структуралізму, в праці „Поетика в світлі літературознавства” говорить про те, що літературознавство, як і лінгвістика, складається з бінарної проблеми: синхронії та діячності: „Опис синхронічний складається не лише з літературної продукції даної епохи, але також з частин традиції, яка є для тієї епохи живою, або поверненою до життя. Так, наприклад, з одного боку, Шекспір, а ще іншого – Донне, Марвел, Кеатс і Емілі Дікінсон є пізнані через сучасний англійський літературний світ, в той час як Джеймс Томсон і Лонгфелло не є сьогодні прикладом мистецької вартості. Відбір класиків і їх переоцінка через нові течії – це істотна проблема синхронічних літературних досліджень. Синхронічну поетику, подібно як і синхронічну лінгвістику, не варто прирівнювати до статички. Кожна епоха розрізняє форми більш консервативні й більш новаторські” [6, 245]. Р. Якобсон звертає увагу на те, що кожна епоха приналежна до епохи часової і здатна впливати на історичні процеси. Бінарна опозиція синхронія / діячність не може існувати одна без одної, і процеси однієї неодмінно впливають на процеси іншої, вони абсолютно взаємозалежні між собою, і діячність лише допомагає синхронії увіковічнитись, а синхронія, в свою чергу, дозволяє цьому відбутися. Ф. де Соссюр також створює нову опозиційну пару для мовознавчих досліджень: мовознавство синхронічне / мовознавство діячність. Мовознавство синхронічне займається зв'язками логічними і психологічними, а мовознавство діячність досліджує зв'язки, котрі поєднують послідовні складники, не творячи жодної системи [10, 122].

Ф. де Соссюр розташував систему варіацій звуків за принципом бінарної опозиції, це й стало одним з найбільших відкриттів автора. Він писав, що цінність науки про звуки можна насправді виявити лише тоді, коли звук перебуває в опозиції до іншого звука. Завдяки одному елементу можна визначити варіантність та позицію іншого. Автор також об'єднує в бінарну опозицію мову літературну / мову розмовну. Вчений з'ясує, що кожна людина є носієм щонайменше двох мов: літературної та не літературної. І тут постає питання про те, що

нормою, або центром, повинна була б бути літературна мова, проте, з огляду на носіїв мови, однозначно можна констатувати, що розмовна мова посідає центральне місце, а літературна відходить на маргінес. Художні тексти колись були зразком літературної мови, а тепер найчастіше сучасна література не може продукувати літературну мову, але неодмінно впливає на мовні процеси. Такі зміни є прикладом перевернутої ієрархії: опозиція центральне / маргінальне, де центр виходить на маргінес, а маргінес стає центром. Сучасні мовні процеси змінюють усталені норми, й одна з бінарних пар, за умови сполучення з іншою, з часом переходить на місце своєї опозиції.

Ф. де Соссюр на прикладі бінарних опозицій розглядав варіації звуків одне з одним, їхні взаємовпливи, заміни, це допомогло дослідити історичні процеси зміни мов. На прикладі бінарних опозицій легше було дослідити мову в плинному та стабільному процесі з усіма змінами та варіаціями. Для нас важливо розгледіти, як автор застосовує бінарні опозиції, чи рухомі вони й чи можуть впливати одне на одного. Автор лише почасті демонструє, що є головним, а що підлеглим між опозиціями, що є центральним чи маргінальним, для нього використання опозиції є методом дослідження, який він зумів вдало застосувати та продемонструвати: „Концепція Фердинанда де Сосюра вийшла за межі мовознавства й проникла в інші наукові дисципліни, передусім, в теорію літератури, теорію культури, етнографії, історії, теорії мистецтва” [9, 19]. Велику частину свого дослідження вчений присвятив аналізу ще однієї опозиції: мова / мовлення, яку важко назвати абсолютно бінарною. Проте, якщо слідувати думкам вченого, то це настільки протилежні поняття, що цілком можуть разом створити бінарну опозицію, вони наче доповнюють одна одну: мова необхідна, щоб мовлення було зрозуміле й виконувало всі свої функції; мовлення, у свою чергу, необхідне для того щоб встановилася мова: історично факт мовлення завжди передує мові.

Центр / маргінес є однією з найбільш рухомих бінарних опозицій, до якої активно у своїх працях звертався вчений-структураліст К. Леві-Строс. Філософ ставить знак рівності між бінарними поняттями, тим самим не розділяючи їх, а надаючи статусу єдності. Ми спробуємо проаналізувати кілька його праць, де найяскравіше будуть виражені бінарні опозиції. Звернувшись до наукової розвідки “Структуралізм та екологія”, можна спостерегти, що довкола бінарних опозицій утворюється широкий невидимий діалог. Наприклад, земні світила – Сонце та Місяць є прототипом вічної єдності, коли одне не зможе існувати без другого і є циклічним продовженням іншого. В цьому контексті К. Леві-Строс демонструє одну з інтерпретацій міфу, де два брати Сонце та Місяць дискутують між собою, кого краще обрати за дружину: жабу чи дівчину. Звернімо увагу, які бінарнопротилежні створіння можуть підпадати під симпатію братів, вони не дають можливості існувати чомусь третьому. Один з братів перетворюється на дикобраза та йде шукати дружину, і саме з цього моменту міф поділяється на два міфи з абсолютно різними продовженнями та кінцівками. Тобто з однієї фабули утворюються дві розв’язки, які здатні існувати абсолютно самостійно, але К. Леві-Строс наполягає на тому, що ці трансформації пов’язані, що структурно вони є частиною одного й того самого ряду. З цього випливає, що згадані дві історії насправді є однією історією і що вони можуть “перетікати” одна в одну, або посідати місце одне одного. Саме такі міграції відбуваються з центром і маргінесом, коли вони є однією нероздільною частиною (центр / маргінес), проте можуть існувати й окремо та почуватися “затишно” на місці одне одного. К. Леві-Строс надає таким об’єктам, як Місяць / Сонце, та багатьом іншим, що зустрічаються у згаданих міфах (низьке / високе, горизонтальне / вертикальне, внутрішнє / зовнішнє), статусу бінарності. Автор пропонує відійти від „старомодного філософського дуалізму” Гегеля та Декарта й характеризувати антонімічні пари за природною бінарністю. Адже, за словами автора, бінарність має природну основу, а дуалізм – духовну. Автор переконаний, що кожна людина навіть світ несвідомо сприймає бінарними опозиціями [12].

У біографічній книзі „Z bliska i z oddali” (її назва в собі так само містить опозицію), де К. Леві-Строс ділиться з усіма своїм життєвим досвідом, він згадує про бінарну опозицію і вважає її дуже цінним і потрібним поняттям [8, 132]. У найвідомішій праці “Структурна антропология” автор розглядає бінарність у соціальній структурі на прикладі різних племен і вважає, що бінарність в структурі такого типу ніколи не буває статичною чи взаємними одне з одним [2, 140]. Згадуваний Леві-Стросом учений Малиновський створив план селища Омаракана, що розташований на Тробріадських островах, який використав К. Леві-Строс для опису розташування різних міст в селищі застосовує бінарну опозицію центральне / периферійне [2, 142]. Автор аналізує те, що в центрі могли жити неодружені, а на периферії одружені пари. В племені існувало повір’я, що молодята повинні селитися подалі від центру: “В центрі знаходиться чоловічий будинок, помешкання для неодружених, місце зібрання одружених чоловіків, куди жінкам місце категорично заборонене. Довкола простягається широка кільцева смуга необробленої землі; в середині – площа для танців, прилегла до чоловічого будинку. Це – відділена частина втоптаной без рослин землі. Крізь частину вкриту кущами прокладені доріжки, які ведуть до сімейних хатин, які утворюють коло довкола лісного кордону. В цих хатинах живуть подружні пари та їхні діти. Відлік походження ведеться по материнській лінії, розселення – матриликальне. Протиставлення центру та периферії співпадає, внаслідок з опозиції між чоловіками (власниками колективних будинків) і жінками, які володіють сімейними хатинами, які розташовані по кільцевій території поселення” [2, 147]. К. Леві-Строс вважає, що відношення між центром і периферією виражає дві опозиції: між чоловічим і жіночим началом та інша – між священним (сакральним) і несвященним (профанным). Центральний комплекс, оточений чоловічим будинком і площею для танців, є місцем для церемонії, в той час як периферія

призначена для домашніх справ жінок, що не приймають участі в релігійних таїнствах. Центр був символом активності, руху, а новим сім'ям потрібне усамітнення і час одне для одного, окремо від соціуму. Далі К. Леві-Строс створює низку бінарних опозицій: “На Тробріадських островах існує складна система між сакральним та профанним – мирським, між сирим та вареним, неодруженим та одруженим, чоловічим та жіночим, профанним та периферійним” [2, 142]. Автор звертає увагу на дуже рідкісні опозиції різних поселеннях, наприклад: “той хто дає дружин” і “той, хто забирає дружин”, або “родичі, яких запрошують в гості” і “родичі яких в гості не запрошують” [2, 143]. К. Леві-Строс вважає, що якщо дивитися на ці бінарні опозиції з точки зору соціального або релігійного авторитету, то члени опозиції є обов'язково нерівноправними між собою, тобто якийсь з членів опозиції буде підпорядковувати під себе іншого, і один перебуває ближче до спільного центру, а інший – відповідно – ближчий до периферії: “Нерівність виникає сама по собі, оскільки два елементи, якщо так можна сказати, визначаються відносно однієї й тієї самої точки відліку центру, до якого одне коло ближче, оскільки центр знаходиться всередині нього, а інше коло від нього віддалене” [2, 145]. Автор виділяє різні форми дуальності, зокрема діаметральну та концентричну. Діаметральна дуальність – статична, вона не може вийти за свої межі, її примітивні видозміни нічого суттєво не можуть змінити і вона повертається на звичне для неї місце. Концентрична дуальність – динамічна, вона може мати в собі невиражену триєдність. Тобто говоримо існування ще чогось, окрім бінарної опозиції. Важливо, що автор звертає увагу на те, що між бінарною опозицією може існувати ще щось. Іноді ці протилежні частинки перебувають так близько одне до одного, що вони наче перетікають з одного в інше, а коли між ними ще щось є, скажімо, якийсь простір, тоді знову можемо уявно називати цю частинку „межа”. К. Леві-Строс демонструє, що між площею, що є центром і периферією, яка вже є синонімом маргінесу, існує перехідна частина – ліс. Щоб дійти з площі до периферії, треба пройти через ліс. Ліс тут виступає третьою реальною частинкою бінарності, тому бінарність у цьому контексті можна розглядати як триєдність, якщо „ліс” не візьме на себе образ скісної лінії і не буде умовним варіативним значенням, то бінарність перенародиться у триєдність. Завершуючи свої роздуми над дуальністю в розділі „Чи існують дуальні організації?” автор констатує, що при дослідженні дуальних організацій можна помітити величезну кількість відхилень, але це лише розширює простір інтерпретацій.

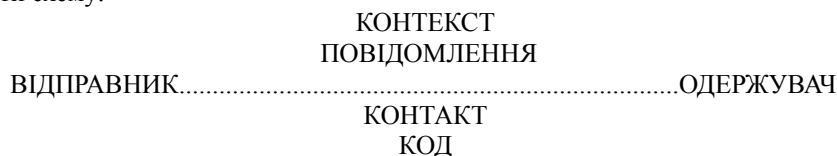
К. Леві-Строс на прикладі існування та традицій людей у міфах про племена чудово зобразив світоподіл жіночого / чоловічого. Але чоловіче й жіноче не завжди було одним цілим, зіпленим з протилежних частинок. За міфом Шеренте про походження жінок, колись існував лише чоловічий первень, а жінки як істоти взагалі не існувало, тому весь світ був гомосексуальним, і коли один чоловік помер від того, що завагітнів і не зміг народити, чоловіча єдність вимагала чогось протилежного, що могло б продовжувати рід, бо подібна стать не могло цього зробити [1, 108]. Тут поява бінарної опозиції була необхідна для того, щоб продовжити життя одному виду, бо воно в іншому випадку могло б абсолютно вимерти. Тому бажання жінки виявилось не фізіологічною потребою, а біологічною. Єдність змушена поділитися, віддати свій простір протилежному. Такий поділ і допоміг зберегти продовження роду, такий поділ цим самим дав можливість існування іншому виду й завдяки собі продовжити й їхню стать. У племені Бороро все поділено на чоловіче та жіноче, коли ці площини починають мінятися місцями, переходити на чужі площини, це вважається порушенням усталених норм і може бути наслідком звалтування, інцесту, вбивства. Їхнє існування можна визначити лише крайніми опозиціями, які можна назвати інстинктивними: земля / небо, життя / смерть, природа / суспільство [1, 64]. У міфі про диких свиней можна розглянути перехід від однієї бінарної частинки (людського) в іншу (тваринного): “Вони об'єднані і протиставлені одне з одним однією парою, виражають ідею посередництва між людським і тваринними світами, оскільки один з членів становить собою, якщо так можна сказати, тваринне за призначенням, а інший стає тваринним, перемігши ворожий людський первень” [1, 84]. Процес переходу людського в тваринне можна константувати як рух бінарної частини. Саме ворогування чоловічого й жіночого було однією з інтерпретацій стосовно того, чому чоловіки перетворювалися в диких свиней. Ображені дружини частували своїх коханих напоєм з гарбуза, після чого вони давилися кісточками, починали хрюкати й перетворювалися на диких свиней [1, 94].

Українська дослідниця Соломія Павличко, розглядаючи праці К. Леві-Строса, згадує про те, що автор спричинився до головної дискусії з приводу деконструкції навколо опозиції *центр / маргінес*. К. Леві-Строс вважав, що *центр* і *периферія* здатні становити універсальну опозицію, він підкреслював, що “обидва члени опозиції обов'язково нерівні з огляду на соціальний або релігійний престиж, а то й на обидва одночасно” [3, 613]. Французький теоретик створив цілу низку бінарних опозицій, наголошуючи, що роль двох сторін неоднакова, що перша сторона має переваги над другою. Другий термін, на думку філософа, розглядається як ускладнення, заперечення, вияв, продовження, тлумачення тощо першого [4, 616].

К. Леві-Строс один з небагатьох структуралістів, який заговорив про можливість стирання межі бінарної опозиції на прикладі “природа / культура”. Автор вважає, що якби різниця між “природа і культура” стерлася, то цей процес не наблизив би ці опозиційні частинки [8, 127]. Межа не лише розділяє, а й тримає її в одному просторі. Можливо, умовне стирання межі не об'єднало опозицію, проте допомогло б двом частинам опозиції вільно між собою поговорити, а не лише “перелізати” через великий мур на місце одне одного і таким самим складним шляхом повертатися назад. Ми не говоримо про обов'язкове злиття частинок, а про тимчасове усунення перешкоди для діалогу. Межа посідає між опозиціями абсолютно автономне місце, бо щоб прийти від

одного до іншого, потрібно пройти через третю частинку, яка не перетворює бінарність на триєдність, а лише з'єднує її. Наприклад, межею, яка з'єднує опозицію природа / культура, може бути людина, яка виконує пасивну роль, приймаючи і творячи одне та інше, і означена в бінарній опозиції лише умовною лінією. Про межу як частину бінарної опозиції докладніше описано в працях постструктуралістів. Зокрема, С. Гурін в праці "Маргінальна антропологія" виділив безліч різних варіацій та станів межі. Межа як частина опозиції, свідомості, існування. Автор пропонує вивчати межові феномени людського існування й межові стани. Вчений хоче проаналізувати та простежити зміни особистості, яка ще не потрапила на межу, а лише наближається до неї [11].

Наступним етапом нашого дослідження буде демонстрування межі на прикладі схеми, запропонованої Р. Якобсоном. Спробуємо розглянути варіант бінарної опозиції повідомлення / одержувач. Це дуже цікава форма бінарної опозиції, де повідомлення до адресата може бути написане, записане голосово, візуально, відповідно – адресат може його прочитати, прослухати, побачити. Між повідомленням і адресатом є умовно опозиційний, але тісний зв'язок, бо повідомлення несе якусь інформацію, а адресат, якщо він так означений, то мусить її якимось чином усвідомити. Якщо однієї з опозицій не існуватиме, то не буде сенсу в існуванні іншої. Розглянемо це в контексті праці вченого: він дещо урізноманітнює опозицію і пропонує зв'язок відправник / одержувач, який, за його словами, мусить бути поєднаний контактом, характеризується автором як „фізичний канал і психологічний зв'язок між відправником і одержувачем, що дозволяє їм налаштувати і продовжувати комунікацію” [6, 246]. Це може доказати, що суттєвої різниці між відправник / одержувач, повідомлення / одержувач не існує, бо контакт або зв'язок між бінарними опозиціями обов'язковий, адже в іншому випадку комунікація не відбудеться. Проте існує інша вагома відмінність, яка стоїть між опозиціями. Роман Якобсон пропонує нам розглянути схему:



Те, що стоїть між "відправник" і "одержувач" є умовною межею. Контекст, повідомлення, контакт, код сполучають опозицію в бінарну одиницю. А коли повідомлення і одержувач створюють бінарну опозицію, то постає питання: яка тоді межа може існувати між ними, якщо від повідомлення до одержувача єдиний крок, тож межі принципово не існує. Якщо не існує межі, третьою невидимою частинкою бінарності, то чи варто означувати повідомлення і одержувач бінарною опозицією? Це наштовхує нас на висновки, що якщо опозиція існує, то відповідно існує й бінарність, проте важливо уточнювати її, адже приклад відправник / одержувач – приклад бінарної опозиції, бо існує щось, що мусить існувати між ними, навіть якщо є лише мовлення, воно й може бути межею, а повідомлення / одержувач може існувати без межі й було б доречно означувати як часткова, або пасивномежева бінарність, бо межа тут не виконує жодної функції.

Структуралісти першими описали бінарні зв'язки, застосували на практиці класифікацію понять в опозиційні пари. Постструктуралісти виділили нові підходи до використання бінарної опозиції, реалізували можливість переходу однієї частини на місце іншої, поєднання опозиції, позбавлення будь-якої дії протилежної пари в особливій ситуації; вони також звернули особливу увагу на межу як на ще одну частинку бінарної опозиції, описали можливості стирання межі, усунення її, зміщення, трансформацію, ситуації, коли межа роз'єднує, об'єднує, перериває. Така варіативність бінарної опозиції розширює горизонт гуманітарних досліджень, пропонує нові підходи та шляхи інтерпретації. Наше дослідження полягало на тому, щоб продемонструвати історію розвитку бінарності як міждисциплінарного поняття, яке було виділене й описане насамперед структуралістами: зокрема, Ф. де Соссюр завдяки опозиції досліджував звуки мови, К. Леві-Строс, протиставляючи міфи та племена, розпочав розмову про можливість межі як автономної частини між бінарними опозиціями, Р. Якобсон описав опозицію синхронія / діакронія, вкладаючи в бінарну опозицію загальноприйняті норми та їх варіанти. Наступниками, які продовжили розширювати рамки дискурсу довкола опозиції, стали чи не всі філософи постструктуралістичної та постколоніальної думки, проте, найактивнішими в дослідженнях власне цього питання залишалися вже згадані Ж. Дерріда, Р. Барт, Ю. Крістева, Е. Саїд, М. Фуко.

ЛІТЕРАТУРА

1. Леві-Стросс К. Мифологіка. От меда к пеплу / Клод Леві-Стросс. Том 2. – М.: Университетская книга, 2000. – 442 с.
2. Леві-Стросс К. Структурная антропология / Клод Леві Стросс. — М.: ЕКСМО-Прес, 2001. — 512 с.
3. Павличко С. Маргінальність як об'єкт теорії / Соломія Павличко // Павличко С. Теорія літератури. – К.: Видавництво С. Павличко "Основи", 2002. – С. 611 – 613 с.
4. Павличко С. Філософсько-теоретичні передумови / Соломія Павличко // Павличко С. Теорія літератури. – К.: Видавництво С. Павличко "Основи", 2002. – С. 12-619.
5. Саїд Е. Орієнталізм (фрагменти) / Едвард Саїд // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 544-559.
6. Burzyńska A, Markowski M. P. Roman Jakobson „Poetyka w świetle językoznawstwa” / Anna Burzyńska, Michal Pawel

- Markowski // Teorie lit. XX w. Podręcznik. – Kraków: Znak, 2009. s.243-254.
7. Burzyńska A, Markowski M. P. Strukturalizm I / Anna Burzyńska, Michal Pawel Markowski // Teorie lit. XX w. Podręcznik. – Kraków: Znak, 2009. – S. 197-231.
 8. Levi-Strauss C. Z bliska i z oddali. – Łódź: Opus, 1994. – 223 s.
 9. Polański K. Wprowadzenie / Kazimierz Polański // Ferdinand de Saussure. Kurs językoznawstwa ogólnego. Warszawa, 1991. – S. 19-22.
 10. Saussure F. Kurs językoznawstwa ogólnego / Ferdinand de Saussure. – Warszawa, 1991. – 282 s.
 11. Гурин С. Маргинальная антропология / Станислав Гурин // www.zipsites.ru/books/marg_antropologiya/
 12. Леви-Стросс К. Структурализм и экология / Клод Леви-Стросс // <http://www.philosophy.ru/library/lb/eco.html>
 - 13.

Марія Шимчишин

МУЛЬТИКУЛЬТУРНІ ВИМІРИ РАСОВОЇ КОЛЕКТИВНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

У статті розглядаються підходи до осмислення та концептуалізації расової колективної ідентичності. До уваги взято формат міжрасових взаємин у США. Зокрема ідеї Е. Анпія та Ч. Тейлора про множинний характер колективної ідентичності.

Ключові слова: колективна ідентичність, раса, мультикультуралізм, діалог.

В статье рассматриваются подходы к осмыслению и концептуализации расовой коллективной идентичности. Основное внимание обращено на формат межрасовых отношений в США. В частности на идеи Е. Анпия и Ч. Тейлора о множественном характере коллективной идентичности.

Ключевые слова: коллективная идентичность, раса, мультикультуралізм, діалог

The article deals with new approaches to the understanding and conceptualization of collective racial identity. The author is considering the format of interracial relations in the USA. In particular, the article concentrates on the ideas of Anthony Appiah and Charles Taylor about the multidimensional character of racial collective identity.

Key words: collective identity, race, multiculturalism, dialogue.

Термін, а згодом концепт «ідентичність» став предметом посиленої уваги вчених різних галузей знання впродовж усього ХХ століття. Він майже цілком витіснив з ужитку такі поняття, як «самосвідомість» та «самовизначення». Як стверджує К. Гувер, сьогодні ідентичність є «визначальним політичним концептом» [11, хі]. Дослідник відзначає, що «незалежно від економічного розвитку, зосередження на ідентичності має *подвійну* (курсив в ориг. — М. Ш.) силу: розірвати спільноти на частини й об'єднати їх» [11, 61]. Тому політика ідентичності залишається актуальною у будь-якій частині світу, хоча «суттєво відрізняється у різних соціальних групах залежно від їхньої історично детермінованої центральності/маргінальності у громадському дискурсі» [15, 33]. Досвід та динаміка політичних процесів останньої половини ХХ століття продемонстрували, що найбільш вагомими для формування колективної ідентичності є *конфлікт та співпраця*. Лише через протест, а згодом діалог колишні колонізовані спільноти здобули та вберегли свою ідентичність.

Роздуми про позиціонування людини в соціумі розпочалися не вчора, не з громадянських рухів 60-х років минулого століття, не з низки національних чи расових відроджень. Це питання хвилювало ще Платона й Аристотеля, а згодом Августина, Декарта, Локка, Гайдеггера та Маркса. Уся західна філософська думка співвідносилась з проблематикою самовизначення особистості, уявленнями людини про саму себе при паралельному зіставленні, порівнянні себе з Іншим. Отже, у кожному разі ідентичність передбачає включення Іншого: чи це розпізнання/визнання, коли індивідуальна самість для утвердження себе потребує Іншого, якого вона визнає (за Гегелем), чи діалог, коли самосвідомість індивіда формується та розвивається у процесі діалогу з Іншим (Ч. Тейлор). Осмислюючи цю проблему у площині імагології, Д. С. Наливайко слушно зазначає: «Своє й Чуже, Свій і Інший виступають у сучасній імагології як взаємопов'язані й взаємопроникні світи, тут Інший є не лише опозицією своєму, а й способом та формою його присутності у світі» [1, 93].

У психології та психоаналізі особлива увагу до «ідентичності» простежується в постфрейдистський період, зокрема, у дослідженнях Е. Фромма, Ж. Лакана та Е. Еріксона. Останній звернув увагу на неповноту вчення З. Фрейда через ігнорування ним факторів навколишнього середовища. На відміну від свого попередника він вважав, що період формування особистості триває все життя, а не закінчується у підлітковому віці, як стверджував З. Фрейд. Звідси ідентичність людини не постійна, а змінна впродовж її життєвого шляху. Дослідник Лоуренс Фрідман [10] підкреслює, що Е. Еріксон запозичив термін «ідентичність» у Е. Фромма, який у праці «Втеча від свободи» розмірковував над проблемами альєнації. Людина масового суспільства, на думку

Е. Фромма, формує власну ідентичність через постійне визнання з боку інших, і таким чином, є лише відображенням чужих сподівань про себе.

Введення поняття ідентичності в міждисциплінарний дискурс пов'язують з вченням Е. Еріксона, якого Л. Фрідман назвав архітектором ідентичності [10]. Після виходу таких його праць, як «Молодий Лютер», «Ідентичність: молодість та криза», «Дитинство та суспільство», термін «ідентичність» буквально заповнив лексикон гуманітаристики. Е. Еріксон у розмислах про «ідентичність» вирішальну роль відводив комунікації індивіда зі «значимим Іншим», під час якої формується соціальна ідентичність. Дослідник наголошував на здатності людини безкінечно пізнавати Іншого, що передбачає наявність двох процесів: відображення і спостереження. «Індивідуум оцінює себе з точки зору того, як інші оцінюють його в порівнянні зі собою, в рамках значимої для них типології, і в той же час він оцінює їхні судження про нього з точки зору того, як він сприймає себе в порівнянні з ними і з типами, що значимі для нього» [4, 123]. Отже, ідентичність поєднує те, як людина усвідомлює себе та як її сприймають інші. Відсутність узгодження між внутрішнім світом та зовнішньою реальністю спричинює кризу ідентичності. Як зазначав Е. Еріксон, «ключем до проблеми ідентичності є здатність «єго» зберігати самототожність і нерозривну цілісність, незважаючи на численні перипетії долі» [3, 135]. Водночас людина змушена переживати внутрішні зміни, що часто зумовлені зовнішніми змінами соціального середовища чи історичною ситуацією. Звідси «ідентичність означає також свого роду гнучкість життєво важливих структур у процесі змін» [3, 135]. Ідентичність є не закритою внутрішньою системою, а психологічним процесом. Дослідження людської самості Е. Еріксон сформулював у теорію «єго ідентичності». Єго ідентичність складається з двох компонентів: *компетентності* у суспільних й особистісних відносинах та *інтегрованості* в соціум. Перша складова передбачає визнання з боку членів спільноти, друга — дотримання певних соціальних моделей. Таким чином «формування ідентичності — це процес, що локалізований у серцевині самого індивіда, а також у серцевині його культурної спільноти» [7, 48]. Згодом вчення про індивідуальну ідентичність психоаналітик використав при аналізі феноменології колективної ідентичності.

Вивчення расових взаємовідносин дало підстави Е. Еріксону виокремити найбільш суттєві для колективної ідентичності параметри, а саме: спільна історична пам'ять, спільне минуле, просторово-часові концепти, міфологія, релігійні вірування, ритуали, система загально-значимих зразків, колективні думки, упередження, моделі сім'ї, негативні та ідеальні прототипи, ставлення до чужих цінностей. Значну увагу психоаналітик звернув на самосвідомість маргінальних груп. Особливістю колективної ідентичності пригноблених чи зневажених є відчуття «гіркої гордості». Їхня позитивна самосвідомість формується шляхом протиставлення до негативного образу панівної спільноти. Звертаючись до досвіду чорношкірих, Е. Еріксон зазначав, що твердження В. Дюбуа про «непочутого негра» чи Дж. Болдуїна та Р. Еллісона про їхню невидимість, безіменність та безликість засвідчили не відсутність ідентичності чорношкірих, а їхнє бажання бути почутими й побаченими, бути сприйнятими як «індивідууми з правом вибору, а не як люди, позначені кольором» [8, 258]. У такий спосіб вони намагалися «відвоювати підкорену ідентичність» [8, 258]. Внутрішнє звільнення від панівної ідеології є необхідною передумовою повернення/набуття позитивного усвідомлення себе для пригноблених чи уполітованих спільнот. Адже так вони можуть протистояти усталеним стереотипам.

Дослідження Е. Еріксоном самосвідомості маргінальних груп (чорношкірих американців, індіанців, євреїв) дало підстави стверджувати, що їхньою характерною ознакою є негативна ідентичність. «Індивідуум, котрий належить до уполітованої чи експлуатованої меншини, яка знає домінуючі культурні ідеали, але не має змоги наслідувати їх, схильний поєднувати негативні образи, прищеплені йому правлячою більшістю, з його власною негативною ідентичністю» [8, 263]. Відчуття меншовартості та самоненависті — іманентні ознаки будь-якої меншини. Часто для таких спільнот своєрідною нішею для втечі від «ворожої» реальності та протесту проти неї ставав релігійний або музичний світ. Водночас ці захисні механізми висміювалися з боку панівної більшості. Обмеження вибору та свободи, яке постійно переживають члени меншин, є причиною кризи ідентичності, що може мати негативний чи позитивний розв'язок. Найгіршим наслідком є заплутування ідентичності, коли суспільство та панівна ідеологія не виправдовують сподівань особистості, а вона не здатна конструктивно спрямувати свою агресію. Негативна ідентичність підкорених існує, на думку Е. Еріксона, і як психологічна потреба гнобителя. Адже вона «є проєкцією його власної несвідомої негативною ідентичності — проєкцією, яка дає йому відчуття переваги, і в той же час, без неї він не цілісний» [8, 264]. Зокрема «негритянська дезінтегрована самість» взаємопов'язана з інтегрованою білошкірою.

Іманентною ознакою меншин є «тотальне перегрупування образів» [8, 271], за якого елементи негативною ідентичності стають визначальними/основними. Тотальний негативізм чи, іншими словами, *виняткова ідентичність*, породжує радикальну сегрегацію або екстремізм (як приклад Е. Еріксон використав Малкольма Екса). Альтернативою до «виняткового тотального» є *інклюзивна ідентичність*. Щодо афроамериканців, то вона передбачає сумісність їхньої негритянської сутності з паралельною інтеграцією в американське суспільство. Інклюзивна ідентичність — це ознака сучасного світу: люди, народи, країни не відмежовуються одні від одних, а, навпаки, намагаються пізнати та увібрати в себе відмінність Іншого. «Інклюзивна ідентичність — це розвиток, у процесі якого дві групи, які перед тим були пов'язані одна з одною негативною ідентичностями кожної (перебуваючи у традиційній ситуації взаємної ворожнечі чи

односторонньої експлуатації), об'єднують свої ідентичності і отримують нові можливості» [8, 273]. Е. Еріксон заявляв, що безмежна, як і занадто вузька самосвідомість, теж небезпечна. Адже узагальнення (типу «вселюдська ідентичність») нівелює специфічність та унікальність. Інклюзивна ідентичність, яка передбачає гнучкість та здатність інтегрувати в себе відмінний досвід, є необхідною умовою успішних 27ендером27пі взаємин. Відтак Е. Еріксон вбачав розв'язання проблеми негативної ідентичності маргіналізованих груп, у тому числі й афроамериканців, через розвиток ширшої самості, сутність якої складає симбіоз двох/декількох самосвідомостей.

Інтенсивні національні та етнічні рухи минулого століття, у процесі яких формувались нові ідентичності колишніх поневолених, спричинили інтерес до технології творення самості людини та спільноти, до світовідчуття індивідуума в кризові історичні моменти та його вміння адаптуватися до нових, іноді ворожих, реалій життя.

Ідеї З. Фрейда, Е. Еріксона, К. Г. Юнга, А. Адлера та Ж. Лакана про людську самосвідомість використав психоаналітик, філософ та активний громадський діяч середини ХХ століття Ф. Фанон. У праці «Чорна шкіра, білі маски» він звернувся до проблеми психічного стану колонізованого суб'єкта, характерною ознакою якого є розщеплена свідомість (хоча дослідник переважно брав до уваги чорношкірих французьких колоній, його спостереження багато в чому перегукуються з міркуваннями В. Дюбуа. Наприклад, ідея останнього про «подвійну свідомість» афроамериканців співзвучна зі станом розщепленої свідомості Ф. Фанона). Ф. Фанон вивчав не лише психічний стан євро-американських африканців, які прикуті до «своєї чорношкірості» [9, 11], а й білих, що так само знаходяться в кайданах 27ендером27пізації «білошкірості». Протистояння між двома групами має подвійну природу: білі вважають себе кращими та розумнішими за чорних, а останні за будь-яку ціну намагаються довести білим «багатство свого розуму та рівноцінний інтелектуальний розвиток» [9, 12]. Ф. Фанон підкреслював негативний вплив колонізації не лише на корінне населення, але й на самих колонізаторів, які втрачають людську гідність у процесі поневолення «примітивних народів». Подібне судження висловлював й інший франкомовний дослідник та поет з Мартиніки Е. Сезер, до праць якого звертався Ф. Фанон. Зокрема, у книжці «Дискурс колоніалізму» автор писав: «...колонізація дегуманізує навіть найбільш цивілізовану людину; колоніальна діяльність, колоніальна активність, колоніальне завоювання, що ґрунтуються на зневазі до корінного населення та підсилюються нею, неминуче зумовлюють зміни в тих, хто це здійснює; колонізатор, який аби звільнити свою свідомість виробляє звичку бачити іншу людину як *тварину* (курсив в ориг. — М. Ш.), призвичаюється вважати й самого себе твариною і має схильність трансформувати *себе* (курсив в ориг. — М. Ш.) у тварину. Цей результат, цей бумеранг колонізації я хотів би підкреслити» [6, 20]¹.

Ф. Фанон проаналізував взаємозв'язок між мовою та ідентичністю у контексті колонізаційного дискурсу. На його думку, оволодіння мовою передбачає насамперед набуття культури, до якої вона належить. Відтак для чорних стати білим означає вивчити та розмовляти досконало мовою білих колонізаторів. Тому в сім'ях колишніх африканців середнього класу та у школах дітям забороняють говорити діалектом.

Основною рисою психічного стану чорношкірих, який вони переживають у процесі співіснування з білими, є почуття *незначущості, мізерності, нищості*. Це, на думку Ф. Фанона, зумовлює приховану злість та агресію африканців. Вони не відчувають з боку білих адекватної поведінки, а тому постійно намагаються завоювати їхнє визнання, увагу та схвалення. Стан меншовартості негрів та вищості білошкірих породжує невроз в обох расових групах. Перші, переслідувані почуттям знеціненості в очах значимих інших, намагаються змінити цей стереотип. Другі, обтяжені наперед заданою вищістю свого стану, відчувають потребу постійно відповідати йому. В той час, коли білі мають змогу переживати колективний катарсис через, наприклад, масову культуру (дитячі комікси, художні фільми, популярну літературу) і, таким чином, давати вихід своїй агресії щодо чорношкірих, то останні вимушені витіснити та приглушувати свій негативізм, що зумовлює колективний невроз раси. Чорношкірі перебувають в амбівалентному стані, розриваючись між власним та білим світами. Кожен рух, дія чорношкірих сприймається ними крізь призму погляду білого, що породжує цілу спільноту «порівняння». Людина бажає бути визнана Іншим, що згодом ствердить і Ч. Тейлор у «Політиці визнання». У випадку, коли «хтось не бажає визнати мене, він — в опозиції до мене» [9, 218]. Розв'язок расового конфлікту, на думку Ф. Фанона, вимагає зусиль з обох сторін. Білі повинні визнати людську гідність чорношкірих, вважати їх рівними, а чорношкірі — позбутись комплексу меншовартості, звички міряти своє життя мірками колишніх господарів. Адже «не існує білого світу, не існує білої етики, так само як і білого розуму. В кожній частині світу живуть люди, що знаходяться в пошуку.... У світі, де я мандрую, я безкінечно творю себе» [9, 229]. В епілозі до праці «Чорна шкіра, білі маски» автор запитував, чому людські стосунки завжди зводяться до проблеми панування/підлеглості, «чому ми просто не спробуємо торкнутись Іншого, відчути Іншого, пояснити Іншого собі» [9, 231]. Расова нетерпимість може бути подолана через діалог спільнот, які у процесі спілкування розпізнають в Іншому себе і через нього поглиблюють знання про світ та самих себе. «Іншими словами,

¹ Якщо звернутись до досвіду расистської політики США початку ХХ століття, то численні приклади лінчувань, які відбувались на Півдні, можуть слугувати підкріпленням думки Е. Сезера. Білі втрачали людське обличчя, коли спалювали на палях невинних чорношкірих, та одержували від цього моральну сатисфакцію. З іншого ж боку, на думку Ф. Фанона, лінчування, були зумовлені страхом білих чоловіків перед «гіперсексуальністю» чорношкірих [Fanon, 50 – 70].

чорношкірий не повинен стояти перед дилемою: *стати білим або зникнути*, але розпізнати можливість існування» [9, 100].

Праці Ф. Фанона суттєво вплинули на перспективу досліджень Е. Саїда, що мали справу з ідентичністю (колишнього) колонізованого суб'єкта. Причини актуалізації проблем національної ідентичності Е. Саїд вбачав у тривалій західній імперіалістичній експансії. Епістемологія імперіалізму зумовила розподіл людей на окремі штучно сконструйовані групи. «В його (імперіалізму — М. Ш.) основі лежить беззаперечне твердження про те, що кожен передусім і остаточно належить до певної раси чи категорії, і та раса чи категорія не може асимілюватися з іншими або бути прийнята ними — окрім самої себе. Звідси виникають такі штучні поняття, як орієнтальність чи англійськість, французькість, африканськість чи американська місія, так ніби кожне з цих понять має платонічну ідею над собою, що гарантує йому бездоганність та незмінність до кінця світу» [13, 376–377]. Система репрезентацій та інтерпретацій залежних спільнот ґрунтувалась на некритичному повторенні авторитарних та авторитетних ідей.

Опірна (негативна) ідентичність — іманентна ознака підкореного, стверджує Е. Саїд. Тому після розвалу імперії виникла проблема відновлення втраченої ідентичності чи, краще сказати, конструювання нової. Проте часто політика національної ідентичності виявляється неефективною для подальшого розвитку країн, що здобули незалежність. Вона є нагальною для періоду здобуття та становлення державної суверенності, але опісля «національна свідомість повинна бути негайно трансформована у... соціальну свідомість» [13, 378]. Услід за Ф. Фаноном Е. Саїд вважає, що в іншому випадку виникають сепаратистські настрої чи удавана автономія. Якщо така трансформація не відбулася, тоді на рівні знання знаки та символи незалежності сприймаються як сама реальність. Визнання заради визнання визначає статус постколоніального суверенного суб'єкта. Ідентичність заради самої ідентичності прирікає його на маргінальний і залежний стан. Така ситуація характерна для багатьох сьогоденішніх постколоніальних країн. Стратегія, яку запропонував Е. Саїд для вирішення проблеми, ґрунтується на *інтеграції* новоутвореної чи відновленої ідентичності у світовий контекст. Гомогенна модель культури та суспільства трансформується, таким чином, у гетерогенну з неймовірною палітрою традицій. Такі міркування прямо пов'язані з ідеєю мультикультуралізму, що 1994 року констатував і сам Е. Саїд: «Я щасливий відзначити, що багато читачів у Британії та в Америці, а також і в англійських Африці, Азії, Австралії та на Карибах зрозуміли, що в моїй книжці наголошується на актуальності явища, яке згодом буде названо мультикультуралізмом, і рекомендується всіляко уникати ксенофобії та агресивного, орієнтованого на расові ознаки, націоналізму» [2, 434].

Мультикультуралізм як форма інтеграції Іншого, що довгий час не мав можливості «промовляти за себе», та як спосіб самовизначення особистості, що зазнала впливу багатьох культурних традицій, видається на сьогодні найоптимальнішим форматом функціонування суспільства. Дихотомія колоніального світобачення *ми/вони*, що у постколоніальних студіях інверсована у *вони/ми*, розщеплена в мультикультуральній парадигмі на багатоманітні клаптики. Ознаки такої роздрібленості спостерігаємо як в «Орієнталізмі» Е. Саїда, який розвінчує стереотипне розуміння Сходу та спростовує саме розуміння відмінності як ворожості, так і в критичних відгуках на цю концепцію як дискурсу, що містить однозначний образ Заходу.

Відтак із середини минулого століття активізувався перегляд сутності поняття расової ідентичності, так само, як і національної, класової, гендерної. Відбувся процес розщеплення, розшарування сконструйованих уявлень. Ідеї Б. Андерсона, Е. Сезера, Ф. Фанона, Е. Саїда та багатьох інших, що постулювали право колишніх колонізованих «промовляти самим за себе», а також виступали проти їхньої уніфікації, узагальнення та стереотипізації, відіграли не останню роль у виникненні ситуації мультикультуралізму, основним питанням якої стало переосмислення поняття ідентичності. Зокрема, вагомими в цьому сенсі є праці Ч. Тейлора та Е. Аппія.

Ч. Тейлор наголошує, що для формування ідентичності важливим є визнання або ж його відсутність, але найчастіше людина стикається зі спотвореним визнанням з боку Інших. Через це індивідуум і цілі спільноти страждають, коли бачать, що суспільство чи особа сприймають їх як нижчих або обездолених. Відтак для ідентичності визнання є вагомим та необхідним. «Моя ідентичність головним чином залежить від діалогічних взаємин з іншими» [14, 34]. Розвиток людської свідомості є не монологічним процесом, а діалогом, у процесі якого ми набуваємо нового досвіду, оволодіваємо мовою в широкому смислі слова, тобто не лише словами, а й жестами, поведінкою, «мовою кохання, мистецтва» [14, 32]. Людська ідентичність перебуває у постійному діалозі (зовнішньому та внутрішньому) зі значимими іншими, погоджується чи дискутує з ними, і навіть коли переростає їх (як наприклад, діти батьків), продовжує вести з ними перемовини чи дебати. Зусилля та життєва енергія індивідуума спрямована на утвердження власної самості, на творення своєї неповторності шляхом поглинання досвіду інших. Це довгий шлях побудови своєї незалежності від батьків, оточення та авторитетів. Ч. Тейлор підкреслює необхідність *визнання* з боку значимих інших для творення індивідуальної ідентичності. Його (визнання) відсутність розглядається дослідником як одна з форм пригнічення. Дискурс визнання передбачає дві парадигми: політику рівності та відмінності. Екстраполюючи цю думку на колективну ідентичність, можемо стверджувати, що для будь-якої спільноти формування її ідентичності відбувається у процесі взаємодії з іншими спільнотами, з одночасним необхідним їхнім визнанням.

Е. Аппія розуміє ідентифікацію як процес, «у ході якого індивідуум цілеспрямовано формує свої проекти — включаючи життєві плани та розуміння добра — через співвіднесеність з доступними ярликами,

доступними ідентичностями» [5, 78]. Таким чином те, як люди поведуться чи сприймають світ, залежить від тих моделей, серед яких вони живуть, які вважаються прийнятними для тієї чи іншої ситуації. Відповідно формуються й їхні сподівання щодо інших членів спільноти, що пов'язуються з поняттям «впізнаної ідентичності» [5, 79]. Подібно розмірковує й Б. А. Саєнз: «Ніхто не народжується з «основною» ідентичністю. Ідентичності створюються, і вони мають сенс, мають значення тільки у культурному контексті свого створення» [12, 95]. Відтак, як і багато науковців сучасності, дослідник підтримує думку про перформативність концепту ідентичності. Поняття, за допомогою яких ми визначаємо себе та інших, не є постійними та наперед визначеними: вони, перш за все, соціальні артефакти, що сконструйовані культурно-історичним контекстом.

Ідентифікація — волонтаристська за своєю природою, адже вимагає від індивіда чи групи поводитись відповідно до усталених норм чи стереотипів. Існують випадки, коли людина може приховати чи не визнавати свою ідентичність (29ен, євреї та ін.) і, як наслідок, має змогу unikнути тиску з боку соціуму. Проте ситуація відмінна з колективною ідентичністю, особливо расовою. Очікування щодо поведінки, становища, культури білих чи чорношкірих були сформовані у процесі довготривалої расистської політики. Тому раса, поряд із класом, гендером, віросповіданням, є одним з визначальних факторів сучасної політики ідентичності.

Мультикультуральна ситуація у США, що склалась під час довготривалої боротьби різних меншин за право голосу, провокує твердження про відсутність якоїсь певної «спільної культури», тобто спільних вірувань, цінностей та практик, які визнаються універсальними. Існує незліченна кількість субкультур, які поділяються окремими соціальними групами. Е. Аппія наполягає на розмежуванні понять «культура» та «ідентичність». Різноманітні практики, ідеї, норми поведінки, традиції, що характеризують кожну окрему етнічну групу, існують саме тому, що люди насправді хочуть відрізнитись одні від одних, тому що у відмінності від інших корениться відчуття групової єдності. Через це етнічність у сучасному світі передбачає передусім «відмінну ідентичність, яка переує культурній відмінності, що породжується та підтримується нею (етнічною ідентичністю — М. Ш.)» [5, 89]. Сплутування культури та ідентичності, що характерно для культурного генетизму, спричинює віру в те, що кожна колективна ідентичність позначена культурними відмінностями. Таку позицію заперечує Е. Аппія, коли заявляє, що афроамериканці не мають «єдиної культури» [5, 90], а те, що існує сьогодні, означено як афро-американські культури. Наприклад, не зовсім слушно вважати, що всі чорношкірі люблять та знають джаз чи хіп-хоп. Слід розглядати колективну ідентичність не як однозначну мірку, за якою визначається модель поведінки та життя індивідуума, а як «множинні скрипти»: «наративи, які можуть використовувати люди при формуванні своїх життєвих планів» [5, 97], і тоді вона не буде для нас тягарем чи тиском. Усе популярніша сьогодні «політика визнання» (за Ч. Тейлором) якраз і сприяє утвердженню множинного характеру колективної ідентичності. За таких обставин індивідуальна ідентичність знаходитиме частинку себе в будь-якій колективній самості.

Сьогодні на порядку денному багатьох спільнот стоїть питання, як «культурні групи повинні визнаватись» [14, 5]. У своїй інавгураційній лекції для Центру людських цінностей при Принстонському університеті, що згодом лягла в основу відомої статті «Політика визнання», Чарльз Тейлор стверджує, що потреба визнання передбачає два напрямки: захист основних прав індивідуумів як людей і визнання їхніх (індивідуумів) особливих потреб як членів певних культурних груп. Популярна на цей час політика демократичного лібералізму передбачає визнання за кожним індивідуумом його загальнолюдських та особистісних свобод.

ЛІТЕРАТУРА

1. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика / Наливайко Дмитро Сергійович. — Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. — 347с.
2. Саїд Е. Орієнталізм / Саїд Едвард. — Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. — 511 с.
3. Еріксон Э. Трагедія личности / Эріксон Эрик. — Москва: Алгоритм, 2008. — 256 с.
4. Эріксон Э. Идентичность: юность и кризис / Эріксон Эрик. — Флинта, МПСИ, Прогресс. Серия: Библиотека зарубежной психологии, 2006. — 352 с.
5. Appiah A. K. Race, Culture, Identity: Misunderstood Connections // Appiah Anthony, Gutmann Amy. Color Conscious. The Political Morality of Race. — New Jersey: Princeton University Press, 1996. — P. 30 – 105.
6. Césaire A. Discourse on Colonialism / Césaire Aimé; [translated from French by J. Pinkhman]. — New York, MR, 1972. — 79 p.
7. Erikson E. Identity and the Life Cycle: Selected Papers / Erikson Erik. — New York: International Universities Press, 1959. — 171 p.
8. Erikson E. The Concept of Identity in Race Relations / Erikson Erik // RaceAwareness. — Ed. by Ruth Miller, Paul Dolan. — Oxford University Press, 1971. — P. 254–277.
9. Fanon F. Black Skin, White Masks / Fanon Frantz; [translated from French by Charles Lam Markmann]. — New York: Grove Press, Inc., 1967. — 232 p.
10. Friedman L. Identity's Architect: a Biography of Erik H. Erikson / Friedman Lawrence; [Foreword by Robert Coles]. — New York: Scribner, 1999. — 592 p.
11. Hoover K. The Power of Identity: Politics in a New Key / Hoover Kenneth, Marcia James, Parris Kristen. — Chatham, NJ.: Chatham House Publishers, 1997. — 160 p.

12. Sáenz B. A. In the Borderlands of Chicano Identity / Sáenz B. A. // *Border Theory. The Limits of Cultural Politics*. — Ed. S. Michaelsen and D. E. Johnson. — University of Minnesota Press, 1997. — P. 68–97.
13. Said E. *Reflections on Exile and Other Essays* / Said Edward. — Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2002. — 617 p.
14. Taylor C. *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition* / Taylor Charles, Appiah K. Anthony, Habermas Jürgen, Steven Rockefeller, Walzer Michael, Wolf Susan, Gutmann Amy. — Princeton University Press, 1994. — 175 p.
15. Vysotska N. (Re)Constructing Asian-American Identity: Dialectics of Presence / Absence as a Textual Strategy in Sigrid Nunez' Chang / Vysotska Natalia // «E Pluribus Unum? Ethnic Identities in the Process of Transnational Integration in the Americas». Abstracts of Conference Presentations. Bielefeld University, Center for Interdisciplinary Research (ZiF), Germany. October 8 — 11, 2008. — P. 33–34.

МОВОЗНАВЧІ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Ольга ВАЛІГУРА

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ЕМПІРИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕРФЕРОВАНОГО МОВЛЕННЯ БІЛІНГВІВ

У статті обґрунтовано методологічні передумови експериментально-фонетичного дослідження інтерферованого мовлення білінгвів, зокрема, узагальнено класифікацію ознак опису результатів емпіричного дослідження фонетичної інтерференції й описано джерела породження відхилень від мовленнєвої норми у вимові білінгва.

Ключові слова: методологічні передумови, інтерфероване мовлення білінгва, фонетична інтерференція, джерела породження відхилень.

В статье обосновываются методологические предпосылки экспериментально-фонетического исследования интерферированной речи билингвов, в частности, обобщается классификация признаков описания результатов эмпирического исследования фонетической интерференции. Описываются источники порождения отклонений от речевой нормы в произношении билингва.

Ключевые слова: методологические предпосылки, интерферированная речь билингва, фонетическая интерференция, источники порождения отклонений.

This article presents the methodology of the experimental phonetic research of the bilinguals' interfered speech. The description features classification of the results of the empirical phonetic interference investigation is postulated. The generation sources of deviations from the pronunciation norms in the bilingual's speech are described.

Key words: methodology, bilinguals' interfered speech, phonetic interference, generation sources of deviations.

Стрімкий розвиток когнітивної лінгвістики у вітчизняному і зарубіжному мовознавстві привів до осмислення проблеми функціонування фонетичних одиниць як невід'ємного складника розумової діяльності людини і зумовив актуальність звернення науковців до розкриття лінгвокогнітивних механізмів фонетичної інтерференції в мовленні білінгвів. Значний внесок у з'ясування когнітивних і комунікативних аспектів вивчення зазначеного феномену роблять сучасні дослідження, що ґрунтуються на специфіці взаємодії англійської та інших мов (див. праці Г. М. Вишневіської, Ю. М. Захарової, Т. М. Корольової, В. Ю. Кочубей, Т. В. Поплавської, Л. В. Шнуровської, J. Flege, J. Jenkins, H. Murray, J. Setter, J. Toivanen, J. Wells, M. Zampini).

Аналіз теоретичних парадигм сучасної лінгвістики (див., напр.: [7, 30-36]) показує, що знання, накопичене за період розвитку фонетики як окремої галузі мовознавства, є в основі своїй достатнім для понятійно-термінологічного забезпечення адекватного опису результатів емпіричного дослідження закономірностей та особливостей прояву фонетичної інтерференції в англійському мовленні носіїв української мови. Проте, у той же час воно не має ступеня конкретності, здатного забезпечити можливість його безпосереднього трансформування в програму та методику експериментально-фонетичного дослідження інтерферованого мовлення.

Зокрема, обґрунтована в праці [1, 112-130] класифікація провідних ознак фонетичної інтерференції, що містить їх вичерпний мінімум, придатний забезпечити однозначний зв'язок емпіричних фактів з функціонуючими теоретичними концептами фонетики, не є достатньою для повного опису механізмів породження та прояву досліджуваного нами феномена інтерференції. Цим і зумовлена необхідність обґрунтування методологічних передумов побудови класифікації ознак опису результатів емпіричного дослідження фонетичної інтерференції.

З огляду на це, метою статті є систематизація ознак фонетичної інтерференції й опису джерел породження відхилень від мовленнєвої норми у вимові білінгва як методологічних передумов експериментального дослідження англійського інтерферованого мовлення українців.

Зрозуміло, що в основі обґрунтування передумов побудови класифікації ознак опису результатів емпіричного дослідження фонетичної інтерференції має бути покладено певний структурно-методологічний конструкт, покликаний відтворити парадигматичний зв'язок, що існує між елементами складної системи, які за своєю сутністю є ні чим іншим, як лінгвістичними ознаками фонетичної інтерференції взагалі та її проявами в мовленні зокрема. Інакше кажучи, системну сукупність ознак та провідних чинників породження інтерференції (ознак прояву інтерференції, ознак характеру відношень між елементами мовних систем і ознак природи

відхилення від мовленнєвої норми) необхідно доповнити раціональним з погляду мети нашого дослідження мінімумом критеріїв оцінки форм і ступеня її прояву, а також ознак сфер її зародження (див. Рис. 1).

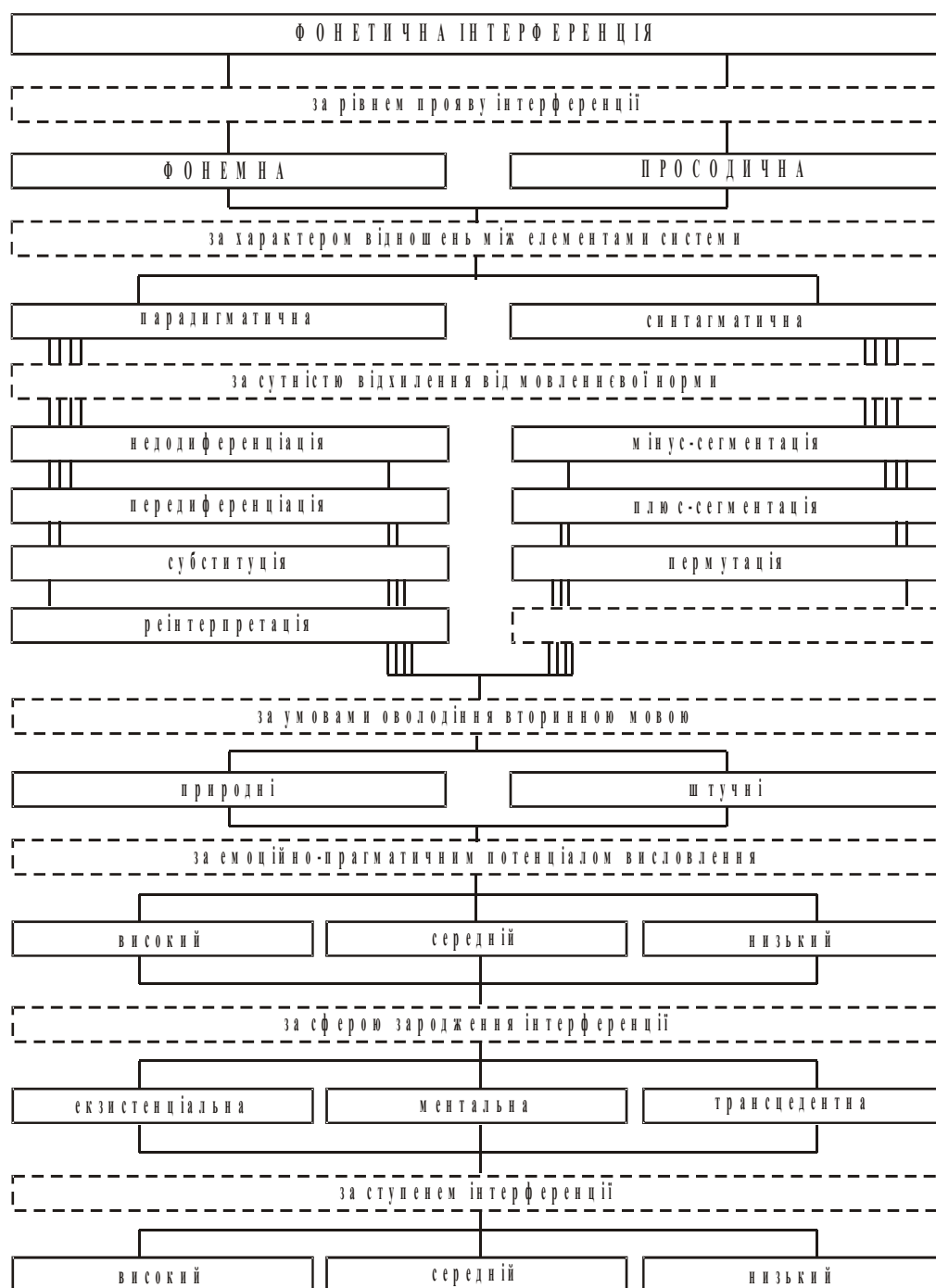


Рис. 1. Класифікація ознак опису результатів емпіричного дослідження фонетичної інтерференції

З рисунка видно, що в основу побудови наведеної класифікації покладено векторну логіку поглиблення її ієрархічної осі від загальнолінгвістичних ознак фонетичної інтерференції через ознаки природи відхилення від мовленнєвої норми до ознак сфер її зародження.

На *першому* ієрархічному рівні шуканої класифікації нами було розташовано два типи ознак фонетичної інтерференції: *фонемна* та *просодична*, оскільки за своїми найзагальнішими властивостями фонетична інтерференція здійснюється на сегментному та надсегментному рівнях мови.

До ознак *другого* рівня нашої класифікації за характером відношень між елементами мовних систем ми включили парадигматичну й синтагматичну фонетичну інтерференції. В основі *парадигматичної* інтерференції

(надмірна й недостатня диференціація фонем, їх субституція та реінтерпретація) лежать закономірності одночасного сполучення ознакових категорій, відмінності в кількості та сутності просодичних одиниць, їхні семантично-функціональні відмінності в мові [6, 13].

Синтагматична фонетична інтерференція (плюс-сегментація, мінус-сегментація, пермутація) стосується закономірностей послідовного сполучення ознакових категорій і дистрибуційних характеристик класів фонем, які описуються в термінах позиційних реалізацій фонем і частоти фонем у складі фонетичних одиниць різного ступеня складності [5, 19], а також відхиленнями в сполучуваності просодичних одиниць в структурних комплексах і їхньою недостатньою реалізацією як певних позиційних і комбінаторних варіантів.

Усі відомі різновиди ознак фонетичної інтерференції згруповано нами у межах *третього* ієрархічного рівня класифікації за критерієм сутності відхилення від мовленнєвої норми. При цьому, зображені у класифікації зв'язки свідчать, що включене у її поле різноманіття ознак *третього* рівня може бути притаманне і фонемній, і просодичній інтерференції.

З класифікації (рис. 1) видно, що за критерієм умов оволодіння вторинною мовою у межах *четвертого* ієрархічного рівня класифікації ми поділили їх на природні та штучні, під якими розуміється вивчення іноземної мови в безпосередньому контакті білінгва з носіями іноземної мови або ізолювано від її природного соціокультурного середовища.

До ознак *п'ятого* ієрархічного рівня класифікації нами включено за критерієм емоційно-прагматичного потенціалу висловлення [2, 4-34] його низький, середній та високий рівні, що обернено пропорційні низькому, середньому і високому ступеням прояву фонетичної інтерференції в іншомовному мовленні білінгва.

Щодо ознак *шостого* рівня класифікації за сферами зародження інтерференції, то ми включили три сфери духовного буття білінгва: екзистенціальну, ментальну, трансцендентну.

Під *сферою екзистенціального буття* білінгва прийнято розуміти все, що має відношення до унікальної неповторності внутрішнього людського буття, відчуття індивідом своєї приналежності до вищого і не може бути відтвореним мовою понять [3, 89]. У царині екзистенціального буття білінгва, якій властивий максимальний потенціал психофізіологічної енергії, відбувається безперервна робота позасвідомого начала індивіда. Завдяки цьому в окремих популяціях нейронів його головного мозку створюються певні енергетичні поля, що призводять до перерозподілу енергетичних потенціалів нейронів. Саме зміна зазначених потенціалів і виконує роль слідів емоційних станів, які в тій чи іншій ситуації переживає індивід. Такі сліди трансформуються і поступово агрегатуються у складніші структури, здатні виконувати функції певних емоційних концептів. Звідси цілком зрозуміло, що акти екзистенціального буття людини розгортаються у сфері його позасвідомого і ґрунтуються на емоційному мисленні, рушійною силою якого є психофізіологічна енергія особистості.

Над сферою екзистенціального буття розташовані послідовно ментальна та трансцендентна сфери. Поділяючи бачення автора праці [3, 90], ми будемо вважати, що в *ментальній сфері білінгва* відбувається взаємодія глибинних рівнів колективної й індивідуальної свідомості, які визначають хід його думок та специфіку почуттів, що ґрунтуються на позасвідомих мисленнєвих установках, а також на його навичках певної поведінки й емоційної готовності до сприйняття та пізнання оточуючого світу. Не викличе, мабуть, сумніву й те, що ментальне буття людини, яке відбувається в сфері його підсвідомого, спирається на емо-раціональне мислення та виконує роль своєрідного бар'єру або фільтра, здатного суттєво трансформувати інформацію/сигнали, що надходять із сфери позасвідомого. Стохастичні ментальні процеси реалізуються в умовах вельми значного, а інколи й різкого перепаду різноспрямованих психоенергетичних потенціалів, генетично зумовлених результатів емоційного мислення і не менш акцентних, соціально зумовлених наслідків раціонального мислення.

Трансцендентне буття білінгва, що відбувається в сфері його підсвідомого, ґрунтується на раціональному мисленні, креативні наслідки якого свідомість індивіда здатна трансформувати в певні абстрактні поняття.

Однак, головну роль в духовному бутті людини відіграє свідомість, головна енергія якої спрямована на розробку та контроль реалізації певних комунікативних технологій та актів поведінки. Для цього свідомість використовує результати біологічного інстинктивно-емоційного досвіду індивіда (продукт екзистенціального буття), генетико-культурну інформацію (продукт ментального буття) та соціокультурне знання (продукт трансцендентного буття). Саме такою специфічною роллю свідомості і різницею природи вирішуваних нею проблем і зумовлені її поліфункціональні здібності до: чіткої постановки завдань; пошуку, обробки і синтезу інформації, необхідної для їх вирішення; контролю і табування інформації, що поступає з екзистенціальної і ментальної сфер в трансцендентну; оцінки та використання результатів когнітивних і креативних процесів, які відбуваються у сфері підсвідомого; формування сигналів для трансформації концептів тезаурусних структур екзистенції та ментальності; продукування команд на переміщення інформації з довгострокової пам'яті в короткострокову і назад; знищення з пам'яті застарілої та надлишкової інформації тощо [3, 91-92].

Викладені вище результати з'ясування основних властивостей розумово-мовленнєвої діяльності білінгва переконливо свідчать, що процеси породження інтерферованого мовлення мають стохастичний характер. Найбільш адекватним методологічним засобом їх теоретичного дослідження є орієнтація на

синергетичний підхід, який дозволяє розглядати процес породження інтерферованого мовлення як складну відкриту систему, що знаходиться в неврівноваженому стані з притаманною їй здатністю до самоорганізації. Такий підхід прийнято використовувати на вироблення теоретичних уявлень про спільне функціонування різних за своєю природою підсистем у межах певної системи, спрямоване на досягнення загальної мети системи або реалізації її певної конкретної функції [3, 132-137].

За таких обставин *параметрами порядку*, що визначають особливості перебігу хаотичних процесів породження інтерферованого мовлення, відповідно до їх розглядуваної моделі, слугуватимуть первинномовна та іншомовна компетенції білінгва. Крім того, сфера духовного буття білінгва як будь-яка відкрита неврівноважена складна система здійснює свій зв'язок із зовнішнім середовищем через входи інформації та відповідні їй виходи. Роль таких входів під час комунікації можуть, як відомо, виконувати не тільки звукова інформація, а й інші види сенсорної інформації.

Проте вирішальний вплив на перебіг комунікації для білінгва має вербальна інформація, що сприймається його свідомістю у звуковій формі від співбесідника. Будучи декодованою і опрацьованою свідомістю білінгва, ця інформація у вигляді нервових імпульсів поступає через нейронні зв'язки одночасно до всіх нейронних популяцій, що беруть участь у функціонуванні всіх сфер духовного буття індивіда. Внаслідок цього активізуються групи нейронів, що беруть участь у збудженні та формуванні прагматичного потенціалу комунікації і відповідного емоційного потенціалу, покликаною здійснювати енергетичне забезпечення породження мовлення у психічній сфері білінгва та його фізичній матеріалізації у вигляді зв'язного тексту або конкретного висловлення.

Проведений нами системний аналіз, спрямований на обґрунтування моделі взаємодії зазначених чинників та їх комплексів, дозволяє стверджувати, що джерела генерації відхилень у вимові білінгва від структури і норми вторинної мови раціонально шукати у конкретних сферах його духовного буття: екзистенціальній, ментальній, трансцендентній. За цих умов джерелом породження похибок, що проявляються на рівні фонемної та просодичної інтерференції під час продукування білінгвом висловлень вторинною мовою, слугує сфера його екзистенціального буття з притаманним їй емоційним типом мислення.

Специфічною особливістю прояву *фонемної* інтерференції є те, що її синтагматичний різновид зароджується у ментальній сфері підсвідомості індивіда на ґрунті емо-раціонального мислення, а джерелом зародження її парадигматичного різновиду є трансцендентна сфера підсвідомості з механізмом його раціонального мислення. На відміну від цього характерною ознакою *просодичної* інтерференції слугує те, що і синтагматичний, і парадигматичний її різновиди зароджуються у трансцендентній сфері підсвідомості духовного буття мовця внаслідок збоїв механізму раціонального мислення.

Доповнивши описану таким чином систему ознаками, що уточнюють сутність просодичного відхилення від мовленнєвої норми (у парадигматичній інтерференції: недодиференціація, передиференціація, субституція, реінтерпретація, а в синтагматичній: плюс-сегментація, мінус-сегментація та пермутація) ми й отримуємо обґрунтований вище у межах класифікації ознак фонетичної інтерференції їхній необхідний та достатній мінімум. Це надає підстав для формування шуканого нами структурно-методологічного конструкту, інтегруючого в обсязі певної системи загальнолінгвістичних та експериментально відтворювані ознаки її проявів. Логіка побудови зазначеного конструкту у вигляді класифікації, наведеної на рис. 1, полягає в тому, що визначена та описувана вище система загальнолінгвістичних ознак доповнюється раціональним мінімумом ознак диференціації причин та наслідків породження результатів експериментального дослідження явища фонетичної інтерференції.

Відтак, з урахуванням викладеного вище, ознаки, що вказуватимуть на сферу зародження інтерференції, та ознаки ступеня інтерференції віддзеркалюватимуть якісний бік духовного буття білінгва за обставин іншомовної комунікації. Кількісні оцінки отримуваних результатів, як це прийнято у фонетиці, матимуть сутність показників частотності прояву кожного типу відхилень від фонетичної норми вторинної мови.

Таким чином, викладені у статті методологічні передумови експериментального дослідження інтерферованого мовлення білінгвів відкривають значні перспективи для поглиблення теоретичних уявлень про фонетичну інтерференцію у площині когнітивної лінгвістики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Валігура О. Р. Фонетична інтерференція в англійському мовленні українських білінгвів: Монографія / О. Р. Валігура. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. – 288 с.
2. Калита А. А. Актуалізація емоційно-прагматичного потенціалу висловлення: Монографія / А. А. Калита. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. – 320 с.
3. Клименюк А. В. Модели концептосферы и механизмов когнитивного мышления индивида / А. В. Клименюк // Научные записки Кировоградского государственного педагогического университета имени Володимира Винниченка. Серия: Филологические науки (мовознавство). – 2009. – Вып. 81 (3). – С. 88-104.
4. Клименюк О. В. Методология та методи наукового дослідження / О. В. Клименюк. – К.: «Міленіум», 2005. – 186 с.
5. Короткова О. Н. Фонологический механизм языковой интерференции: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.19 „Теория языкознания” / О. Н. Короткова. – М., 1986. – 19 с.

6. Метлюк А. А. Взаимодействие просодических систем в речи билингва / А. А. Метлюк. – Мн.: Высшая школа, 1986. – 112 с.

7. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: Підручник / О. О. Селіванова. – Полтава: Довкілля-К, 2008. – 712 с.

Світлана ГУРБАНСЬКА

ТИПОЛОГІЯ СПОСОБІВ ОКАЗІОНАЛЬНОЇ КОНТАМІНАЦІЇ СТІЙКИХ ВИСЛОВЛЮВАНЬ В АНГЛІЙСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ ХХ СТ.

У статті виявлено okazіональні зміни у семантичній структурі стійких висловлювань в англійських та українських художніх текстах ХХ ст. з визначенням тенденцій динаміки англійської та української фразеологічних систем.

Ключові слова: узуальні стійкі висловлювання, okazіональні стійкі висловлювання, семантична структура стійких висловлювань, компаративна фразеологічна семантика.

В статье определены okazіональные изменения в семантической структуре устойчивых выражений в английских и украинских художественных текстах ХХ ст. с обозначением тенденций динамики английской и украинской фразеологических систем.

Ключевые слова: узуальные устойчивые выражения, okazіональные устойчивые выражения, семантическая структура устойчивых выражений, компаративная фразеологическая семантика.

In this article occasional alterations in semantic structure of set expressions in English and Ukrainian fiction of the ХХth cent. are defined with highlighting of tendencies in the development of English and Ukrainian phraseological systems.

Key words: stable set expressions, occasional set expressions, semantic structure of set expressions, comparative phraseological semantics.

У лінгвістичних працях [6; 7; 14] наявні різні погляди на сутність okazіональної контамінації як типу трансформацій стійких висловлювань (далі СВ). Контамінацію (від лат. *contaminatio* – схрещування, змішування) описують [1, 193; 4, 104] як об'єднання семантично схожих СВ, унаслідок чого їхня семантика змінюється, або ж утворюються нові одиниці з тим же або подібним значенням. Протилежним є погляд науковців [5; 12; 14; 17], які вказують, що в результаті контамінації лише виникають okazіональні мовленнєві одиниці, проте не утворюються нові СВ. При цьому близькість семантики схрещуваних СВ не вважається головною умовою контамінації [12, 143]. Положення [5, 139], що “схрещування фразеологізмів здійснюється на основі семантичної близькості, за формальною схожістю, а також і без будь-якої близькості” є досить поширеним. Ми приєднуємося до цієї думки і не вважаємо подібність семантики та структури схрещуваних СВ обов'язковою умовою контамінації. Отже, суть контамінації полягає у поєднанні двох або кількох стійких сполук слів як на основі значеннєвої, граматичної та функціональної спільності, так і без будь-якої спільності. Таке злиття зумовлює утворення okazіональних СВ із перетвореною семантикою.

Досить проблемним є питання можливості контамінації як поєднання загальномовних СВ без редукції їхнього компонентного складу. Так, А.П. Супрун [12, 143] редукцію компонентного складу хоча б одного із схрещуваних СВ розглядає як обов'язковий показник контамінації. Цю думку вважаємо не обґрунтованою і притримуємося протилежного погляду інших дослідників [6; 17], які не виділяють цю умову в якості головної, оскільки це суперечить тенденціям розвитку фразеологічної системи, зважаючи на те, що деякі традиційні одиниці виникли без кількісних змін у компонентному складі їхніх вихідних СВ.

Щодо визначення способів okazіональної контамінації СВ також немає єдності. За семантичною характеристикою виокремлюють контамінацію СВ на основі семантичної близькості та контамінацію різних за значенням СВ; за структурною характеристикою виділяють контамінацію СВ при повному збереженні їхніх компонентів та контамінацію СВ на основі опущення їхніх окремих компонентів [17, 125]. П'ять механізмів використання контамінації при дослідженні явища контамінації на матеріалі німецької мови визначила М. Гавриш [6]: 1) заміну (субституцію) – механізм, який ґрунтується на заміщенні компонентом(-ами) чи дериваційним СВ в цілості його складу компонента(-ів) іншого СВ; 2) примикання, під впливом якого компонент(-и) чи одне вихідне СВ приєднуються до початку чи кінця іншого СВ; 3) вклинювання, яке вказує на те, що компонент чи одне дериваційне СВ входить всередину компонентного складу іншого СВ; 4) об'єднання однорідних компонентів, яке характеризує сполучення в одній формі

компонентів вихідних СВ, що виконують ідентичні синтаксичні функції; 5) скорочення – механізм, результатом якого є редукція окремих компонентів вихідних СВ.

Слід звернути увагу на обов'язкове врахування конкретних текстуальних умов вживання СВ при обґрунтуванні формальної єдності та семантичної цілісності контамінованих одиниць [6]. Існує думка [14, 152-153], що “контаміноване утворення варто розглядати в конкретній мовленнєвій ситуації, оскільки воно не має деяких визначальних рис фразеологічних одиниць (стійкість складу і структури, відтворюваність), хоча й зберігає відносну стабільність семантики (правда, складену) та експресивність. Залишаючись переважно як стилістичний прийом, заснований на особливому виді суміщення декількох фразеологічних одиниць у мікроконтексті, часто (але не обов'язково) породжуючи каламбур (звідси й шедре використання в гумористично-сатиричних жанрах), контамінація дає уявлення не тільки про семантико-структурні параметри усталених фразеологічних одиниць, але й окреслює напрями еволюційних процесів у фразеології”.

Цей аспект текстового функціонування СВ досліджувався на матеріалі лише однієї лінгвокультури, тому на часі є виявлення змін у структурі та семантиці оказіональних СВ, порівняно з узуальними, у неблизькопоріднених мовах. Методика зіставлення способів і засобів оказіональних змін семантичної структури СВ в англійських та українських художніх текстах ХХ ст. апробується вперше і потребує подальшої розробки та вдосконалення.

Метою статті є виявлення змін у семантичній структурі оказіонально контамінованих СВ в англійських та українських художніх текстах ХХ ст.

Поставлена мета передбачає вирішення таких **завдань**:

1. проаналізувати оказіональні зміни у семантичній структурі СВ в англійських та українських художніх текстах ХХ ст. з визначенням тенденцій динаміки англійської та української фразеологічних систем;
2. визначити відмінності у характері національно-культурної мотивації екстенціоналізації, інтенціоналізації та подвійної інтенціоналізації семантики англійських та українських оказіональних СВ, порівняно з узуальними;
3. виявити фразеосемантичні групи, характерні для оказіональної контамінації як типу трансформацій СВ (на матеріалі англійських та українських художніх текстів ХХ ст.).

Джерельною базою дослідження є англійські (Collected Short Stories. – Vol. 1, „The Moon and Sixpence” (W.S. Maugham), „All Men are Enemies” (R. Aldington), „Lord of the Flies” (W. Golding), „1948” (G. Orwell), „A Dance to the Music of Time” (A. Powell), „To the Lighthouse” (V. Woolf), „Women in Love”, „Lady Chatterley's Lover” (D.H. Lawrence)) та українські (Твори. – Т. 1 : Оповідання. Новели (Є.П. Гуцало), Твори. – Кн. 1 : Оповідання (Г.М. Тютюнник), „Аристократ із Вапнярки” (О.Ф. Чорногуз), „Жито” (М.І. Кравчук), „Зблиски” (А.А. Дімаров), „Місто” (В.П. Підмогильний), „Поєдинок” (І.М. Чендей)) художні тексти ХХ століття, з яких було дібрано 3000 оказіональних СВ (по 1500 од. у кожній мові), з них 172 од. англійських оказіонально контамінованих СВ і 83 од. – українських.

Аналізовані англійські та українські стійкі висловлювання (далі АОСВ та УОСВ) класифікуємо за критеріями подібності структури та семантики схрещуваних СВ, редукції їхнього компонентного складу та наявності спільних компонентів. Виявлено 2 спільні способи оказіональної контамінації: 1) семантично близьких СВ та 2) семантично різних СВ.

1. Контамінація семантично близьких англійських та українських СВ. В англійських художніх текстах зареєстровано більше прикладів оказіональної контамінації семантично близьких кодифікованих СВ, порівняно з українськими. Цей спосіб оказіональної контамінації здійснюється здебільшого з редукцією компонентного складу схрещуваних англійських та українських СВ. Приклади оказіональної контамінації узуальних СВ без редукції їхнього компонентного складу є поодинокими і зареєстровано переважно в українських художніх текстах. Загальнонародні англійські та українські СВ контамінуються як на основі спільності компонента(-ів), так і без. Зафіксовано переважно інтенціоналізовану семантику АОСВ, екстенціоналізовану та подвійно інтенціоналізовану – УОСВ.

Так, структурно різнопланові загальнономвні СВ *blush like a rose, to* ‘зачервонітися, зашарітися, як маків цвіт’ [3, 151] та *to turn scarlet* ‘густо покраснеть’ [9, 644] контамінуються на основі близькості семантики з редукцією окремих компонентів як першого, так і другого СВ у контексті *He blushed scarlet, for it struck him that Jackson was making a fool of him, and then because he felt absurd – and knew there was no reason why he should – he grew angry* [18, 69-70]. Незважаючи на широкий вибір словникових СВ на позначення фізіологічної реакції **почервоніння** (окрім вище вказаних узуальних СВ у словнику зафіксовано й такі: *turn red in the face, to* ‘почервоніти’ [3, 973], *to turn red* ‘почервоніти’ [2, 571], *blush like a young girl* (або *like a girl*), *to* ‘почервоніти, як (молода) дівчина; зашарітися, як маків цвіт’ [3, 151], *blush to the roots of one's hair, to* ‘почервоніти по саме волосся, по вуха; дуже почервоніти’ [3, 151]) автор виявляє творчий підхід, віддаючи перевагу саме АОСВ *blushed scarlet*. Ця оказіональна трансформація є цілком умотивованою, оскільки обидві лексеми аналізованої одиниці *blush* (*blush* v червоніти [2, 77]) та *scarlet* (*scarlet adj* яскраво-червоний [2, 457]), ужиті в комбінації, одночасно позначають *червоний* колір та *яскраво-червоний* відтінок на противагу комбінації лексем в узуальних одиницях: так, у кодифікованому СВ *to turn red* лише традиційний атрибутивний компонент – слово *red* (*red. adj* 1) червоний; багровий... 2) рудий; 3) рум'яний; 4) кривавий; кровопролитний... 2. n червоний колір... [2, 427]) містить у семантичній структурі значення *червоний*, а лексема *turn* – ні. Відтак значення АОСВ є інтенціоналізованим до ‘дуже почервоніти’. Почервоніння як фізіологічна реакція виявляється у процесі семантизації концепту **гнів** у значенні АОСВ, як і в узуальному СВ *red with anger*

‘почервонілий від гніву’ [2, 427]. В іншому прикладі з англійського художнього тексту *Instantly his face turned scarlet and the water ran out of his eyes* [20, 8] узуальне СВ *to turn scarlet* ‘густо покраснеть’ [9, 644] зазнає лише граматичного перетворення. При цьому семантика загальнономовної одиниці не зазнає таких перетворень, порівняно із вище проаналізованим прикладом.

Натомість стан **почервоніння** може свідчити і про ситуацію на позначення **сором’язливості** людини, як це простежується в УОСВ *згораючи в рум’яннях* (від узуальних семантично близьких СВ *залитися (залитися, заллятися) рум’янем (фарбою)* ‘червоніти від збудження, захоплення, сорому і т. ін.’ [16, 53] (*зайтися (залитися) рум’янем* ‘почервоніти від хвилювання, сорому, збудження і т. ін.’ [11, 243]) та *згоряти (згорати, згоріти) від (з) сорому* ‘дуже засоромлюючись, червоніти’ [10, Т. III, с. 521], ужитого в контексті *Вона ледь доторкнулася губами його щоки, і згораючи в рум’яннях, сказала, що після відпустки, в неділю, себто сьогодні, їхатиме назад* [13, 205]. Відібраний вербний компонент *згорати* для УОСВ є значно інформативнішим, порівняно зі словниковим *залитися (залитися, заллятися)*. Окрім того використання субстантивного компонента *рум’янець* у множині зображає найвищий ступінь зняковілості, природньої сором’язливості. Семантика УОСВ є подвійно інтенціоналізованою – ‘надзвичайно засоромлюючись, червоніти’.

Приклади оказіональної контамінації семантично близьких узуальних СВ на основі спільності компонента(-ів) фіксуємо здебільшого в англійських художніх текстах, при цьому англійські письменники частіше вдаються до ‘чистої’ оказіональної контамінації СВ, а українські – до ускладненої (оказіональна контамінація супроводжується іншими типами оказіональних трансформацій).

Поодинокими (zareєстрованими переважно в українських художніх текстах) є приклади оказіональної контамінації семантично близьких СВ без редукції їхнього компонентного складу. Семантика АОСВ та УОСВ є інтенціоналізованою або ж екстенціоналізованою. Так, у реченні *Я з усієї сили зіплюю зуби, щоб не труситись, а їй кажу...* [13, 13] близькі за семантикою та структурно різнопланові кодифіковані СВ *зуби зіплювати (зіплити, стиснути, стискувати, стинати, стяти)* [15, 82] (*зіплювши (стиснувши) зуби* ‘виявляючи велику витримку, стійкість, напруживши всі сили’ [16, 67]) та *з усієї (зо всієї) сили* ‘з максимальним напруженням, інтенсивністю’ [16, 67] схрещуються без редукції їхнього компонентного складу, утворюючи УОСВ *з усієї сили зіплюю зуби* з інтенціоналізованим значенням ‘з максимальним напруженням, інтенсивністю виявляти велику витримку, напружуючи всі сили’.

2. Контамінація семантично різних англійських та українських СВ. Такий спосіб оказіональної контамінації кодифікованих СВ zareєстровано і в англійських, і в українських художніх текстах. На відміну від оказіональної контамінації семантично близьких узуальних СВ, схрещування кодифікованих СВ, відмінних за семантикою, здійснюється однаково часто як з редукцією їхнього компонентного складу (одного, двох і більше компонентів СВ), так і при повному збереженні компонентів в англійських прикладах. Натомість українські СВ за такого способу оказіональної контамінації, як правило, зазнають редукції їхнього компонентного складу. Приклади оказіональної контамінації семантично різних кодифікованих СВ на основі спільного компонента(-ів) не зафіксовано ані в англійських, ані в українських художніх текстах. Якщо для англійських СВ однаковою мірою характерною є як інтенціоналізація, так і екстенціоналізація, то для українських – переважно екстенціоналізація.

Так, в англійській синтаксичній конструкції *He was nothing but skin and bone* [19, 136] оказіональна контамінація двох структурно різнопланових вихідних СВ *nothing but* ‘нічого іншого, крім, ніщо інше, як, просто, тільки, лише’ [3, 694] та *skin and bone* (або *bones*) ‘дуже схудла людина, шкіра та кістки, сама снасть’ [3, 60] здійснюється без редукції їхнього компонентного складу і сприяє інтенціоналізованій семантиці АОСВ *nothing but skin and bone* до ‘ніщо інше, як шкіра і кістки’, оскільки СВ *nothing but* увиразнює семантику СВ *skin and bone*. Мотивація оказіональної трансформації простежується при розгляді лексики *bone* ‘кістка’ (стар. англ. *bān*) – кістка вважалася вмістилищем душі, натомість душа ідентифікувалася з вогнем [8, 77]. Завдяки оказіональному перетворенню підкреслюється ‘безтілість (надмірна худорлявість)’, і посилюється виразність висловлювання.

Подібною є оказіональна контамінація і в такому англійському прикладі: у реченні *We worked without ceasing, day and night, and we seemed to make no progress* [18, 20] АОСВ *worked without ceasing, day and night*, утворене схрещуванням узуальних одиниць *to work without cease* ‘працювати невпинно, не складаючи рук’ [2, 104] та *day and night* ‘день і ніч, цілу добу’ [3, 265], слугує інтенції винятково виразного зображення тяжкої праці. Завдяки оказіональній контамінації семантика АОСВ ‘працювали невпинно, не складаючи рук, день і ніч (цілу добу)’ наближається до значення узуальних СВ *work double tides, to* ‘дуже багато або напружено працювати, працювати день і ніч’ [3, 1025], *work around the clock, to* ‘працювати протягом 12 або 24 годин без перерви’ [3, 1025]; це зумовлено тим, що узуальне СВ *day and night* увиразнює семантику теж узуального СВ *to work without cease* (*cease* 1. *v* 1) переставати; припиняти (ся); 2) зупинити, припинити; 2. *n*: *without cease* безперестанку, невпинно, безупинно [2, 104]). Використання у мікроконтексті узуального СВ *make progress, to* ‘робити успіхи, успішно просуватися вперед’ [3, 649] (яке при текстовому функціонуванні набуває антонімічного значення завдяки інтерпозиційному елементу-поширювачу *no*) продиктоване інтенцією доповнити значення вище описаного АОСВ; в результаті цього на перший план виходить виразна зосередженість на описі важкої праці героїв, їхньої неймовірної наполегливості у досягненні мети та все ж марність зусиль, недосяжність результату, втрату надії.

Оказіональна контамінація семантично та структурно різнопланових СВ з редукцією їхнього компонентного складу є характерною і для англійських, і для українських прикладів. АОСВ, вжите у синтаксичній конструкції *He’ll*

come back with his tail between his legs and settle down again quite comfortably [19, 79], є утвореним за допомогою схрещування традиційних СВ *come back* (або *return*) *as wise as one went, to* 'повернутися, піймавши облизня, шилом патоки вхопивши' [3, 228] та *with one's* (або *the*) *tail between one's* (або *the*) *legs* 'перелякано, принижено; підібгавши хвіст' [3, 1019] з опущенням окремих компонентів першого СВ. Друга узуальна одиниця розширює словникову семантику першої, зумовлюючи у такий спосіб екстенсіоналізовану семантику АОСВ. Унаслідок okazional'noї трансформації семантика АОСВ 'підібгавши хвіст (перелякано, принижено), повернеться, піймавши облизня (шилом патоки вхопивши)' лаконічно акумулює глибоку впевненість мовця у невдачі героя. У наведеному прикладі метою okazional'noї контамінації є створення комічного ефекту, надання висловлюванню іронічного забарвлення та виявлення відчутної зверхності та зневаги у ставленні до героя.

Зіставлення аналізованих одиниць дозволило виявити, що okazional'na контамінація є одним із типів змін СВ, суть якої полягає у поєднанні двох і більше узуальних СВ як на основі семантичної та структурної подібності, так і без будь-якої подібності, редукції їхнього компонентного складу, наявності спільного(-их) компонента(-ів). Виявлено 2 спільні способи okazional'noї контамінації: 1) контамінацію семантично близьких та 2) контамінацію семантично різних СВ.

В англійських художніх текстах зареєстровано більше прикладів okazional'noї контамінації семантично близьких узуальних СВ (99 од.), порівняно з українськими (38 од.). Цей спосіб okazional'noї контамінації СВ здійснюється здебільшого з редукцією компонентного складу схрещуваних одиниць (АОСВ – 95 од., УОСВ – 31 од.). Приклади okazional'noї контамінації узуальних СВ без редукції їхнього компонентного складу є поодинокими і зареєстровано переважно в українських художніх текстах (7 од.). Англійські та українські узуальні СВ контамінуються як на основі спільності компонента(-ів), так і без. Семантика англійських okazional'них СВ цього способу okazional'noї контамінації є, як правило, інтенсіоналізованою (73 од.), українських – екстенсіоналізованою (19 од.) та подвійно інтенсіоналізованою (8 од.).

За okazional'noї контамінації семантично різних узуальних СВ схрещування кодифікованих одиниць здійснюється однаково часто як з редукцією їхнього компонентного складу (33 од.), так і при повному збереженні їхніх компонентів в англійських прикладах (40 од.). Натомість українські СВ за такого способу okazional'noї контамінації здебільшого зазнають редукції їхнього компонентного складу (29 од.). Приклади okazional'noї контамінації семантично різних кодифікованих СВ на основі спільності компонента(-ів) не зафіксовано ані в англійських, ані в українських художніх текстах. Семантика англійських okazional'них СВ є однаковою мірою як інтенсіоналізованою (26 од.), так і екстенсіоналізованою (35 од.), тоді як українських – переважно екстенсіоналізованою (24 од.).

Менша кількість прикладів okazional'noї контамінації українських СВ, порівняно з англійськими, пояснюється тим, що okazional'na контамінація здебільшого супроводжується іншими типами okazional'них трансформацій.

Виявлені способи okazional'noї контамінації СВ демонструють майстерність як англійських, так і українських письменників в економії мовних засобів, що виявляється в лаконічній зміні семантичної структури СВ. Okazional'na контамінація СВ характерна для одиниць на позначення як фізіологічно-інтелектуального, так і психологічно-вольового станів людини у зіставлюваних мовах.

Цей висновок не претендує на вичерпність і є об'єктивним лише для проаналізованого фрагмента мовного матеріалу.

Перспективними аспектами дослідження є вивчення подальших етапів фразеологізації та соціалізації okazional'них СВ в англійській та українській мовах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алефиренко Н. Ф. Проблемы фразеологического значения и смысла (в аспекте межуровневого взаимодействия) / Н. Ф. Алефиренко, Л. Г. Золотых. – Астрахань : Изд-во Астрах. гос. пед. ун-та, 2000. – 220 с.
2. Англо-український словник / М. Л. Подвезько, М. І. Балла. – К : Радянська шк., 1974. – 663 с.
3. Англо-український фразеологічний словник / уклад. Баранцев К. Т. – К : Радянська шк., 1968. – 1052 с.
4. Бабкин А. М. Русская фразеология, ее развитие и источники / Александр Михайлович Бабкин. – Л : Наука, 1970. – 263 с.
5. Білоноженко В. М. Функціонування та лексикографічна розробка українських фразеологізмів / В. М. Білоноженко, І. С. Гнатюк. – К : Наукова думка, 1989. – 156 с.
6. Гавриш М. М. Особливості формальних змін фразеологізмів при контамінаційному фразеотворенні / М. М. Гавриш // Мовознавство. – 1998. – № 4. – С. 45–50.
7. Гурбанська С. О. Національно-культурна специфіка контамінованих стійких висловлювань в індивідуально-авторській художній картині світу / С. О. Гурбанська // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. праць. – К : ВПЦ "Київський університет", 2008. – Вип. 24. – Ч. 1. – С. 224–228.
8. Маковский М. М. Язык – миф – культура. Символы жизни и жизнь символов / Марк Михайлович Маковский. – М. : Изд-во "Русские словари", 1996. – 330 с.
9. Новый англо-русский словарь / В. К. Мюллер и др. – 8-е изд. – М. : Изд-во "Русский язык", 2001. – 880 с.
10. Словник української мови : в 11 т. / [ред.-упоряд. І. К. Білодід]. – К. : Наукова думка, 1971–1980.
11. Словник фразеологізмів української мови / уклад. В. М. Білоноженко та ін.]. – К. : Наукова думка, 2003. – 1104 с.
12. Супрун А. П. Семантико-стилістичні особливості фразеологічних одиниць (на матеріалі поетичних творів Максима

- Рильського): дис. ... кандидата філол. наук : 10.02.01 / Супрун Алла Петрівна. – Миколаїв, 1999. – 302 с.
15. Тютюнник Г. М. Твори / Григор Михайлович Тютюнник. – К. : Молодь, 1984. – Кн. I : Оповідання. – 328 с.
 16. Ужченко В. Д. Українська фразеологія : навч. посіб. [для філол. фак. ун-тів] / В. Д. Ужченко, Л. Г. Авксентьєв. – Х. : Основа, 1990. – 167 с.
 17. Українсько-російський і російсько-український фразеологічний словник / І. С. Олійник, М. М. Сидоренко. – 2-е вид., доповн. та перер. – К. : Радянська шк., 1978. – 447 с.
 18. Українсько-російський і російсько-український фразеологічний тлумачний словник / І. С. Олійник, М. М. Сидоренко. – К. : Радянська шк., 1991. – 400 с.
 19. Щербачук Л. Ф. Загальномова та індивідуально-авторська фразеологія в художніх текстах (на матеріалі творів О. Гончара): дис. ... кандидата філол. наук : 10.02.01 / Щербачук Лідія Федорівна. – Сімферополь, 2000. – 211 с.
 20. Maugham W. S. Collected Short Stories : in 4 vol. / William Somerset Maugham. – L. : Pan Books Ltd in association with William Heinemann Ltd, 1975. – Vol. 1. – 476 p.
 21. Maugham W. S. The Moon and Sixpence / William Somerset Maugham. – М. : Изд-во “ABC”. – 260 с.
 22. Orwell G. Nineteen eighty-four : [a novel] / George Orwell. – Harmondsworth ; Middlesex : Penguin Books, 1975. – 251 p.

Ігор ДАВИДЕНКО

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕНОСНОГО ВЖИВАННЯ КОНЦЕПТУ ‘ДУША’ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ

У статті розглянуто особливості реалізації концепту ‘душа’ в мовній картині світу українців за допомогою художніх засобів, зокрема переносного вживання, а також виділені найпоширеніші групи переносних значень, які віддзеркалюють наївні світоглядні уявлення українців про душу.

Ключові слова: концепт, душа, епітет, метафора, порівняння, мовна картина світу, переносне значення, сакральне.

In this article the special features of concept's realization ‘soul’ were described in the language picture of ukrainian's world with the help of the artistic means. And also, marked out the most popular groups of metaphorical meanings which reflect naïve world outlook ideas of ukrainian people about the soul.

Key words: concept, soul, epithet, metaphor, comparison, lingual world picture, metaphorical meaning, sacral, unsacral.

Мова зберігає в собі досить багато різноманітних розумінь душі, які реалізуються у мові за допомогою численних художніх засобів, зокрема епітетів, порівнянь, метафор.

Стаття присвячена дослідженню художніх засобів, за допомогою яких у мові відтворено специфічні для українців уявлення про концепт „душа”.

Головною ідеєю статті є розуміння того, що народження метафор, порівнянь пов'язане з концептуальною системою носіїв мови, з їх уявленнями про світ, із системою оцінок, що сформувалися у навколишньому світі і в мові отримують вербалізацію.

Мета статті – з'ясувати загальні народні уявлення людини про душу, закріплені в українській мовній картині світу різноманітними тропами і фігурами.

Концепт ‘душа’ входить до різних сфер – як до сакральної, так і не сакральної. Сакральна сфера репрезентує, насамперед, релігійне значення лексеми *душа* і представлена у мові найчастіше стійкими виразами, зокрема *душа подалася на небеса, душа відлетіла в небо, вилетіла душа з тіла, Бог прийняв душу до себе, віддати Богу душу: Так казала Оришка звечора, а до світа – ї богу душу оддала* (Мирний), в яких збережено найтипівіші людські уявлення про душу.

Неординарність і нетиповість бачення людиною душі можна простежити найкраще у текстах художньої літератури, адже саме в них автори відображають найрізноманітніші уявлення про душу, навіть ті, які не є досить поширеними.

Використовуючи класифікації переносних значень, подані в довіднику „Українська мова: Енциклопедія” [4] та підручнику „Стилістика української мови” за ред. Л.І. Мацько [3], можна виокремити такі групи семантичних перенесень:

1. Перенесення за подібністю до явищ природи:
 - *душа – промінь* *Кида час червоні цвіти в мою душу, на промінь похожу* (Сосюра);
 - *душа – блискавиця* *Незнайомі в небі птаці, наче сон проклятий сниться, і душа, як блискавиця, потопає в тому сні* (Сосюра);
 - *душа – метелиця* *Душу примітивну, як метелиця* (Симоненко);

- душа – місяць *А місяць у вікно холодне ллє проміння. Він – як душа твоя, і лине, лине мла* (Сосюра);
- душа – сонячне проміння *А квіти, квіти!.. Солов'я не марно вабить пишна рожса. В них потопа душа моя, на сонячне проміння схожа* (Сосюра);
- душа – сонячні плями *І розквітне солодко душа, мов на яблуні сонячні плями* (Сосюра);
- душа – зоря *Сьогодні я в морі любові, душа – як у зорях блакить* (Сосюра); *Сяйнисті дві зорі очей – душа дитяти* (Павличко).

Уявлення про душу-зорю, очевидно, пов'язане з міфологічним світоглядом українців, оскільки, за віруваннями, душа міститься в зорі, а падіння зірки з неба спричинено смертю людини *А зорі? То людські душі. Як засне грішне тіло, добрі душі, покинувши землю, зносяться до господа бога, купаються, обливаються у небесному світі, підслухають, що говорять на небі ангели. Як же часом покотиться по небу і погасне ясна зоря, козак перехреститься і помолиться за усопшу душу* (Куліш); *У кожного є свій янгол: то-то він і пильнує за душею, стереже її, щоб, бува, що лихе не спіткало. Ото ж зірочка покотиться, то душа преставиться... Душа преставиться – й зірочка покотиться – щезне* (Мирний).

- душа – хмара *І тіло обмінилось: куріла в спогадах душа одлегла, возносячись, неначе рвана хмара...* (Стус);

- душа – гора *Ті душі, наче вивітрені гори, і каменем лежать і тяжко вірять* (Стус).

2. Перенесення назви істот на назви неістот: душа – дитина *Я був так само деревиною з душею, мов дитя, невинною* (Павличко).

3. Перенесення назви істот на назви неістот, перенесення за схожістю на рослинний і тваринний світ

- душа – дерево *Моя душа, немов тополя, Зазеленіла на снігу; Моя душа, немов черешня, понад снігами зацвіла; Моя душа над снігом стала, неначе яблуня в плодах* (Павличко); *Неначе дерево безлисте, Стоїть моя душа в полях* (Павличко); *А ти – в коробці, геть тісній коробці, душа ж, як дуб, – нічого вже не жде* (Стус); *Не втратили душі живої Одні дерева на землі* (Павличко); *Яскравий поклик пустиря. Душа колоди струхлявілої* (Павличко);

- душа – пташка *Бабо! Душа пташкою вилетить з вас?* (Коцюбинський);

- душа – метелик: *І душа, мов той метелик, десь летить за любим тоном* (Франко);

- душа – ластівка *Отак душа моя тепер терпить Слаба, безкрила, холодом прибита, мов ластівка у річці зиму спить* (Франко);

- душа – змія: *Чи довго душа твоя, мов гад, покручена, Буде вповзати до нашого дому?..* (Павличко);

- душа – равлик *Шарлатово жахтить душа од повів світанку голчасто-синіх, себе впізнавши, ховається, мов равлик, в тишу тиш* (Стус);

- душа – сад *А сад задумався... Неначе цей сад і є душа моя* (Сосюра).

4. Перенесення за схожістю до водних стихій, водних просторів: І душа – як ставок золотий, тільки споминів хвилі по ній (Сосюра); *Моя душа була просторим, Бурхливим морем...* (Павличко); *Так і душа твоя – криниця, з якої я кохання п'ю* (Сосюра); *Справді дівчина, справді хвора, – А душа – немов океан* (Рильський).

5. Перенесення за схожістю виконання певних дій, за функціональним призначенням:

- душа – вогонь, горіння: *Нехай це щастя – тільки мрії. Нехай це щастя – тільки сни. Але душа горить, шаліє І лине, рветься до весни* (Рильський); *Душа горить в смертельному вогні, разить мене – од запаху трутизни* (Стус) *Я мир люблю, як творчої наснаги Святий вогонь, що у душі горить, Коли шумлять прибоєм слави стяги І, наче птиці, рвуться у блакить* (Сосюра).

- душа – музичний інструмент *Моя душа – як арфа золота, як і завжди у льоті років юна* (Сосюра); *Коли ви в горі, коли ви щохвилини сподіваєтесь якогось лиха і душа ваша напружена, мов струна на струмені, раджу вам зупинити годинники* (Коцюбинський).

6. Перенесення за схожістю до музичних творів: душа – пісня *І ти ясна, і я прозорий, І душі наші, мов пісні* (Симоненко); *Душа – як пісня солов'їна Ось дім новий під шум машин встає над саду верховини на місці скорбному руїн* (Сосюра).

7. Перенесення за схожістю до вмістилища, до джерела (джерела духовності) душа – скарб ...скарби української душі немов повною річкою влилися в загальний потік людської культури (Гончар).

8. Перенесення за схожістю психологічних вражень сприйняття дійсності:

- душа – совість: *Чоловіча совість не замирає в самій запеклій душі* (Мирний);

- душа – воля *Душа його прохала волі; молоді сили – простору* (Мирний); *Проклята та хвилина, у яку мене зачали, вільну душу скували життям невільним, а життя – звичаями!..* (Мирний); *І душа моя на волю рветься* (Франко).

9. Перенесення за схожістю до фізичних процесів: душа – світло *Я розумію світло. Це – душа* (Павличко).

10. Перенесення назви істоти на неістоту, перенесення за схожістю до чуттєвої сфери:

- душа – об'єкт постійної уваги та любові *Люби, як душу, а труси, як грушу* (Номис); *Лаврін докоряє її за те, що він любив її, як свою душу, жалував її, як мати дитину, а вона покинула його* (Неч.-Левицький)

- душа має фізичний стан *Душа болить і плаче* (Франко); *Чого ж тепер болить душа моя* (Франко); *Не тим душа моя так важко заболіла* (Франко); *Ми знали се, і в нас не раз душа боліла* (Франко).

Душа в українському мовно-культурному ареалі – це, насамперед, орган почуттів *Яка солодка таємниця – ховать любов в душі моїй* (Сосюра), символ внутрішнього психічного світу людини, місце локалізації її емоцій і „високих” бажань, пов’язаних із задоволенням духовних потреб: *душа радіє, душа тішиється, душа тривожиться, душа перевертається, душа ниє, щемить, душа поривається, душа тривожиться, душа співає. Буває іноді дивлюся, дивуюсь дивом, і печаль охопить душу* (Шевченко); *Думи душу осідають, і капають сльози* (Шевченко); *В крові горить душа моя* (Сосюра); *Йй разом з природою співає душа закохана твоя* (Сосюра).

Душа – це орган внутрішнього сприймання людини, тобто того, що не пов’язано безпосередньо ні з фізіологією, ні з діяльністю інтелекту. *В глибині душі він чув, що жінка зробила добре* (Коцюбинський); *Душею чую твій пальочий дих* (Павличко); *Або не сокіл я, або спалила Мені неволя крила, тільки чую, душею чую, – їм не відрости* (Леся Українка).

Як і на будь-якому органі, на душі можуть залишатися рани, напр., *Та всмак їмо могутніми зубами, цілуємо могутньо, як бійці, І в кого на душі синці або рубці, То аж тоді – це не в ім’я забави* (Вінграновський); *Чи рани ті незримі і безкрайні, Що він їх мусив у душі нести?* (Павличко).

Душа здатна хворіти, тому людина лікує її або ж ні: *Не руш мене. Я сам самую, Собі у руки сам дивлюсь. А душу більше не лікую, Хай погиба. Я не боюсь* (Вінграновський).

За допомогою душі людина може передбачити, що відбудеться в майбутньому чи відбувається зараз, а також згадати те, що було в минулому. Напр.: *Я душею відчуваю, що він повернеться (що він був там, що він живий); Душі здається, що вона могла б Вас відтворити в ясному свічаді, Дитячі дні, заплакані і раді* (Рильський);

Як осердя свідомого, внутрішнього життя, душа пов’язує людину з вищим духовним началом, це той орган, за допомогою якого людина відчуває містичний, потойбічний світ. При цьому душа – це щось дане людині Богом, вищим духовним началом. Напр.: *душа тягнулася до Бога, віддати Богу душу, душа відлетіла, Сльоза закипає. Душа посварилася з Богом* (Костенко).

Виходячи з того, що душа пов’язує людину з вищим духовним началом, тим самим підвищується цінність душі, і стають зрозумілими зусилля людей, які спрямовані на її вдосконалення. З цим пов’язані такі вирази як: *душа безсмертна, віддати Богу душу, рятувати душу, з Богом у душі*.

11. Перенесення за схожістю якісних ознак істоти на ознаки неістоти

- *душа – місце зосередження позитивних духовних характеристик, передусім добра: Доброї душі дівчина, а от з пантелику збилася та й гине* (Мирний); *Коли в кого душа вбрана в добро, честь та любов, тому нема на що чіпляти на себе півпуда каміння та золота!* – сказала Паміра (Неч.-Левицький); *Добрий він, і душа щира, козацька...*(Куліш); *...вона покірливо товчється по ночах, вона теж любить нашу Оленку. Добра душа* (Коцюбинський).

12. Перенесення за схожістю на якісні характеристики предметів:

а) легкі - *душа – парус Коли душа тріпоче, Як білий парус на човні, – Тоді рука моя не хоче Пером виводити пісні* (Рильський);

б) важкі - *душа – жорна Душа обважніла, як жорна* (Олесь);

в) дзвінкі - *душа – струна Де шлях у всіх кінчається труною, Кожному призначена межа, Де порветься тихою струною Муками натягнута душа* (Симоненко);

г) прозорі - *душа – шкло Все, що мало, все і охолело І душа вже дзеленчить, як шкло* (Вінграновський).

13. Перенесення за схожістю до предметів

- *душа – гробова дошка Забарні слова, що з тіла мертвого летіли і споминами душу гріли, що, наче дошка гробова, позаклякала на всевік* (Стус);

- *душа – книга: Всі маски свobodно вона відхилє І в душах, мов в книзі, вигідно читає* (Франко);

- *душа – коробка сірників Душа, немов коробка сірників Ти бавився вогнем, немов дитя, Та спалені даремно почуття Чомусь не викидав до смітників* (Павличко).

14. Душа – асоціація Бога, Дух: – *Ой-ой, що в мене таки душі немає, що в мене бога нема?* (Неч.-Левицький).

15. Перенесення за схожістю до просторових понять:

а) безкінечний простір - *душа – пустеля Спади мені дощем на груди, Пустелю-душу ороси* (Симоненко);

б) обмежений простір - *душа – дупло І боїшся, щоб хтось у душу Не заглянув, мов у дупло* (Симоненко);

в) незамкнений простір - *душа – земля Моя душа, мов залита асфальтом земля, і кожне необережне слово вгзуає в ній, як закаблуки моєї коханої* (Сосюра);

г) замкнений простір - *душа – пуста-хата Уміють працювати і кохати, Та перше є, а другого нема, Тому у душах – наче в пустці-хаті, Що наскрізь проморозила зима* (Івашенко).

15. Перенесення, у якому ціле подано через назву його частини – синекдоха:

- *душа – людина Хоч він чудний собі, а все-таки – нігде правди діти – хороша душа й товариш щирий*

(Мирний); *Не чуть гомону, наче душа розмовляє з степовою тишею* (Коцюбинський); *Се вже, сестро, приїхали по мою душу* (Куліш);

- *душа – народ* *Уклін земний священним верховинам, Де тінь Тараса навіки-віків, Душі народної любов і гнів, Знялась в безсмертя помахом орлиним* (Рильський); *З задрозців вічну неволю судили боги твоїм дітям, я ж у незламную радість озброю народную душу* (Леся Українка);

- *душа – життя* *Ніхто не має більшої любові, як той, хто душу поклада за друзів* (Леся Українка).

У художньому мовленні зустрічаємо індивідуалізовані вирази, які не можна якимось чином класифікувати. До них можна віднести зокрема вислів В. Стуса „двинтар душ” *Як страшно ждати, коли вона, захована помре, у темряві, щоб нишком відвезти на цвинтар душ і щастя запопасти, якого вже до ран не прикладеш* (Стус); *Довкола мене цвинтар душ на білім цвинтарі народу* (Стус).

Отже, в українській мовній картині світу душа асоційована з тим, що оточує людину в повсякденному житті, „описуючи одні і ті ж об’єкти, мовці порівнюють їх з різними реаліями, які мають пряме відношення до умов життя носіїв даної мови, до їх культури, звичаїв і традицій”, „відповідно, у порівняннях втілюється народний менталітет і духовна культура народу” [2, с. 192]. і „які мають пряме відношення до умов життя носіїв даної мови, до їх культури, звичаїв і традицій” [2, с. 192].

Метафоричне представлення душі пов’язане з певною концептуальною системою носіїв тієї чи іншої мови, у яких наявні свої уявлення про світ, своя система цінностей, своя культура, своя ментальність, що і вербалізовано в мові, а метафора є „універсальним інструментом когнітивної діяльності” [1, с. 57].

ЛІТЕРАТУРА

1. Зализняк Анна А. Многозначность в языке и способы ее представления / Анна А. Зализняк. – М. : Языки славянских культур, 2006. – 671 с. – (Studia philologica).
2. Маслова В. А. Лингвокультурология : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. А. Маслова. – М. : Academia, 2001. – 208 с. – (Высшее образование).
3. Стилїстика української мови: Підручник / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько; За ред. Л. І. Мацько. – К.: Вища шк., 2003. – 462 с.
4. Українська мова: Енциклопедія / Редкол.: Русанівський В. М. (співголова), Тараненко О. О. (співголова), М. П. Зяблюк та ін. – 2-ге вид., випр. і доп. – К.: Вид-во „Українська енциклопедія” ім. М. П. Бажана, 2004. – 824 с.

Олександра ДУДА

ДО ПИТАННЯ ПРО КОНТЕКСТУАЛЬНУ РЕАЛІЗАЦІЮ ТЕРМІНОЛОГІЧНОГО ЗНАЧЕННЯ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛІЙСЬКИХ ТЕКСТІВ З ЕКОНОМІКИ)

Стаття порушує проблему залежності значення терміна від контексту. Аналіз досліджуваного матеріалу дає підстави для висновку про те, що значення терміна потребує певних умов фахового контексту, типологію якого ми досліджуємо.

Ключові слова: контекст, семантика терміна, контекстуальна реалізація термінологічного значення.

The article deals with the problem of interdependence between the semantic meaning of the term and the context. The analyzed material provides ground for the conclusion that the term meaning needs definite conditions of the sublanguage context, typology of which we have researched.

Key words: context, the semantic meaning of the term, contextual realization of the term meaning.

Статья поднимает проблему зависимости значения термина от контекста. Анализ исследуемого материала даёт основания для вывода о том, что значение термина требует определенных условий профессионального контекста, типологию которого мы исследуем.

Ключевые слова: контекст, семантика термина, контекстуальная реализация терминологического значения.

Дослідження функціонування термінів у фаховому тексті лише розпочинається, хоча важливість цього аспекту у вивченні термінологій зазначалась давно. Зауважимо, що, якщо раніше термінознавці у своїй роботі над термінологією обмежувались сферою фіксації термінів, їх систематизацією та нормалізацією, то дедалі частіше об’єктом термінознавчих досліджень стає сфера функціонування термінів, умови і особливості процесу їх функціонування.

Функціонування термінів тісно пов’язане із основною функцією мови – функцією пізнавально-

інформативного змісту, тобто з реєстрацією та збереженням нагромаджених людством знань, оскільки наукова термінологія як найбільш інформативна група лексики охоплює засоби вираження наукових понять. Поняття “функціонування термінів” у термінознавстві є широким за обсягом і включає умови функціонування термінів у тексті, особливості процесу функціонування, функціонування термінів у текстах різної жанрової приналежності, отже, до уваги беруться різні аспекти реального життя термінів.

Під функціонуванням термінологічних одиниць розуміємо їх властивість проявляти особливості своєї структурної організації, особливості реалізації валентних і когнітивних потенцій у процесі використання в комунікації. Не розділяємо при цьому думку деяких зарубіжних мовознавців, що слово взагалі не має власного значення поза контекстом [12, 13].

Аналіз функціонування термінів окремих субмов здійснюється на різних мовних рівнях: морфологічному, лексичному, семантичному, синтаксичному. Функціонування термінологізованих одиниць, похідних від загальноновживаних лексем у термінознавстві трактується як явище омонімії [10, 16; 5, 45; 11, 51; 13, 261; 14, 147].

Умовою реалізації термінологічного значення термінологізованої лексеми є науковий текст, де колишня загальноновживана лексема вживається в чітко окресленому науковому значенні на відміну від повсякденного розмитого значення слова в побутовому розмовному мовленні. Нове контекстуальне оточення колишніх загальноновживаних слів стає умовою розвитку семантичної структури новоствореної термінологізованої одиниці. *Additionally, for large, specialised or important contracts, Borrowers shall advertise the invitations in Development Business and/or well-known technical magazines, newspapers and trade publications of wide international circulation* [16, 12].

Практика аналізу термінології показує, що реалізація усіх семантичних і когнітивних потенцій термінологізованої одиниці можлива лише в контексті, хоча, на думку Д.Лотте, до терміна висувається вимога незалежності його значення від контексту [8, 59]. Відхилення від принципу незалежності терміна від контексту він допускав лише у двох випадках: 1) якщо відомо, яке поняття номінується, то вважалось можливим опускати визначальні частини видового терміна, замінюючи його родовим компонентом; 2) з метою уникнення частого повторення одного і того ж видового терміна, слід замінювати його відповідними вказівними словами (цей, той, даний) [8, 74].

О.Реформатський розвиває думку Д.Лотте до категоричнішої форми і вважає, що термін не потребує контексту, як звичайне слово, оскільки він 1) член певної термінології, яка й виступає замість контексту; 2) може вживатися ізольовано, наприклад, у текстах реєстрів чи технічних замовлень [9, 110]. Аналогічних концептуальних позицій дотримувались Р.Будагов, М.Бергер, С.Бурдін, Т.Панько, І.Квітко, поділяючи ідею контекстної незалежності терміна. На сучасному етапі розвитку термінознавчої думки превалюючою є інша концепція – контекстозалежного терміна (Б.Головін, Р.Кобрін, В.Лейчик, В.Даниленко, Є.Коновалова, В.Кусаковська). Ми розглядаємо таку категоричну диференціацію як недоцільну, не адекватну фактичному функціонуванню термінів, тому що вимоги щодо контекстності терміна слід розмежовувати залежно від того, чи це термін зафіксований, чи функціонуючий у фаховому тексті. Зафіксований термін може відповідати вимогам “ідеального терміна”. А функціонуючий у фаховому дискурсі термін, на наш погляд, підлягає під вплив синтагматичних процесів фахового мовлення (субституція, контекстуальна синонімія та ін.).

Нам не видається доцільним абсолютизувати думку про незалежність терміна від контексту, бо саме в спеціальних текстах, як уже зазначалося, термінами стають загальноновживані лексеми, виконуючи своє основне функціональне навантаження – вираження наукового поняття. А однозначність і точність – це ті властивості, якими володіє термін, коли він входить до певної термінологічної системи у сфері фіксації. Зміст терміна повністю розкривається тільки через його реальне функціонування, тобто тільки тоді, коли він виступає як елемент субмови, фахової комунікації, дискурсу. Це особливо стосується тих термінів, яким притаманна багатозначність, реальний вихід з якої забезпечує контекст у спеціальній літературі. Термінознавці-практики, досліджуючи галузеві терміносистеми, вважають необхідним залучення контексту для семантизації терміна.

Вивчаючи проблему застосування контекстологічного аналізу у зіставному дослідженні функціонування терміна і загальноновживаного слова на матеріалі термінології доменного виробництва, Є.Коновалова доводить, що функціонування терміна у мовленні мало чим відрізняється від функціонування загальноновживаного слова. При цьому дослідниця виділяє певні риси, властиві функціонуванню терміна: 1) тематично зумовлена обмеженість багатозначного терміна; 2) обмеження вживання терміна зумовлене також тим, що термін виражає поняття з певної галузі знань; 3) термін не вживається метафорично у цій спеціальній сфері [6, 5–7]. Аналізуючи функціонування терміна в контексті, дослідниця вводить поняття “тематичної ситуації”, яка створюється самим характером тексту. Тематична ситуація, на її думку, знімає решту значень семантично-реалізованого слова, крім термінологічного [6, 8].

Критерій “тематичної ситуації”, запропонований Є.Коноваловою, можна успішно поєднати із застосованою нами методикою виявлення контекстуальних умов реалізації термінологічного значення. Така методика, на нашу думку, є виправданою, оскільки в різних контекстах загальноновживані слова можуть вживатися і в функції термінів, і в функції загальноновживаних слів.

Для контекстуальної реалізації термінологічного значення ми пропонуємо такі умови: 1) термінологічне

оточення фахового дискурсу; 2) заповнюваність семантичної структури термінологічного оточення завдяки дефінітивній функції термінологізованої одиниці (а не звичайному тлумаченню загальноновживаного слова); 3) потреба вжити загальноновживане слово саме у термінологічному значенні для реалізації висловлювання. Так, у реченні дискурсу фахової дисципліни “...*The balance of the purchases account would then be transferred by crediting the purchases account (thus closing it) and debiting the trading account.*” [17, 345] колишня загальноновживана одиниця *balance* має всі вищезазначені умови, необхідні для контекстуальної реалізації нею термінологічного значення: 1) наявність у контексті висловлювання термінів досліджуваної субмови (*crediting, purchases account, trading account, debiting*), які створюють термінологічне оточення; 2) для заповнення семантичної структури цього висловлювання необхідними є всі семи, що утворюють дефініцію терміна *balance* (*difference between two columns of an account (money received and money paid out, etc.)*); 3) функціонування такої одиниці в термінологічному значенні зумовлено потребою: для розуміння смислу висловлювання побутового тлумачення поняття *balance* недостатньо.

На відміну від цього у реченні “*A small child has to learn to keep its balance before it can walk far*” [18, 42] лексема *balance* функціонує як загальноновживана одиниця, оскільки: 1) відсутнє термінологічне оточення фахового дискурсу; 2) для заповнення семантичної структури висловлювання достатньо сем, що утворюють тлумачення загальноновживаного слова, а не дефініцію (*condition of being steady; condition that exists when two opposing forces are equal*); 3) відсутня потреба включати одиницю *balance* у загальнолітературний контекст у термінологічному значенні.

Отже, в ході дослідження контекстуальних умов термінологізації встановлено, що лише за наявності усіх трьох названих умов стає можливою контекстуальна реалізація термінологічного значення певної лексеми, яка набуває синсемантичної орієнтації. Лише після реалізації усіх трьох умов вважатимемо контекстуальну реалізацію термінологічного значення здійсненою.

Вимога незалежності терміна від контексту пов’язується термінознавцями з вимогою його однозначності, але практика аналізу показує, що ця вимога є швидше бажаною, ніж реальною. Більше того, повторюваність певного контексту закріплює за терміном строго визначене значення. Цікаві думки з цього приводу висловлює О.Крилов. Він уводить поняття двох стилістичних різновидів контексту: спеціального наукового контексту, який містить у собі послідовно викладену інформацію про систему наукових понять і професійний контекст, у якому подано інформацію про виробничий процес [7, 92].

У своїй подальшій типологізації контексту дослідник вводить поняття “внутрішнього контексту”, під яким розуміє окрему, закінчену в смисловому відношенні мінімальну частину, репрезентовану сполученням терміна з певним колом слів. Аналогічно до терміна “внутрішній контекст” В.Даниленко вживає термін “стандартний контекст”, а Б.Головін – “контекст словосполучення” [3, 67; 4, 60]. Дослідник прядильної термінології А.Крилов доводить, що зміст терміна повністю розкривається тільки через його реальне функціонування, коли “внутрішній контекст” допомагає розмежувати значення терміна, що має властивість категоріальної полісемії [7, 90–92].

З терміном “внутрішній контекст” можна погодитись, коли мова йде про розмежування загальноновживаного слова і терміна. Але, з іншого боку, дослідник дещо перебільшує цю роль, вважаючи, що саме внаслідок постійного вживання у складі термінологічних словосполучень загальноновживане слово набуває спеціального значення. Розмежування двох стилістичних різновидів контексту дозволяє проаналізувати в них поведінку асимільованої терміносистемою загальноновживаної лексеми внаслідок використання її “у процесах вторинної номінації”. Діапазон лексичної сполучуваності при цьому у терміна і загальноновживаного слова залишається різним.

За словником *Webster’s New World Dictionary* [19, 52] лексема *bear* зафіксована із визначеннями *heavy, partly – carnivorous*, за словником *OSDE* [18, 49] – із визначеннями *large, heavy, with thick fur*. У

термінологічному словнику лексична сполучуваність цієї лексеми є іншою: *protected bear* (*продавець, який має акції і грає на пониження*); *uncovered bear* – *продавець, що не має покриття*. Отже, спостерігаємо набуття переосмисленими загальноновживаними одиницями нових властивостей – синсемантичної орієнтації. Оскільки для процесу термінологізації суб’єкт номінації обирає лексеми, що вже якимось чином реалізували свої номінативні потенції у загальнолітературній мові, то подальший хід теоретичної думки веде до визначення конкретизаторів нових ознак, які розширюють діапазон лексичної сполучуваності слів.

Вимога незалежності терміна від контексту, про що мова йшла вище, означає швидше вимогу того, щоб термін завжди однозначно розуміли представники одного фаху, щоб його адекватне тлумачення забезпечувала понятійна система, а не мовна, членом яких він є, адже термін – це завжди член певної термінології, в межах якої він є однозначним. Термінологія для терміна є тим “полем”, яке дає йому точність і однозначність, поза ним слово втрачає свою характеристику терміна.

Реалізація сполучувальних потенцій термінологізованої одиниці можлива лише в контексті. Але, з огляду на різне розуміння самого терміна “контекст” в термінознавстві, вважаємо за потрібне виокремити такі різновиди контексту: 1) контекст фаховий, зумовлений екстралінгвальними чинниками: сфера наукового спілкування, науковий тип мислення, сфера функціонування субмови; 2) понятійний контекст, зумовлений сукупністю родо-видових понять фахової дисципліни; 3) внутрішній контекст – це безпосереднє мовленнєве

оточення термінологізованої одиниці, реалізація нею сполучувальних потенцій, втілена в матеріальних знаках, вибір і функціонування яких обумовлений попередніми типами контексту.

Типологію контексту ілюструємо такою схемою:



При вирішенні питання про залежність терміна від контексту слід мати на увазі, що абсолютний термін не потребує контексту: вся семантична структура його вичерпується термінологічним значенням і завжди є рівноцінною сама собі. Інакше виглядає справа з термінологізованими одиницями, які потребують специфічних умов для функціонування і реалізації термінологічного значення у фаховій сфері. Слово виконує номінативну чи дефінітивну функцію, тобто або є засобом чіткого позначення, і тоді воно – простий знак, чи засобом логічного визначення, тоді воно – науковий термін.

Питання функціонування терміна тісно пов'язане з вирішенням основного питання специфіки терміна, яке В.Гак формулює альтернативно: що таке термін – властивість лексичної одиниці (особливий вид слова чи словосполучення) чи є це особлива функція лексичної одиниці? [2, 68]. Це питання пов'язане також з розмежуванням загальнонавчальної лексики і термінології. Так, наприклад, Ю.Апресян наголошує, що дослідники терміносистем виходять за межі своєї компетенції, досліджуючи семантику термінів, адже “не все в значеннях таких слів входить до структури мови” [1, 18]. Далі вчений зазначає, що серед іменників набагато більший відсоток слів, в значенні яких переважають семантичні елементи різних термінологічних систем і штучних мов наук, які не належать до природної мови [1, 34].

Отже, наші спостереження над фаховою економічною лексикою свідчать, що для реалізації термінологічного значення загальнонавчаним словом необхідними є певні вищезгадані умови фахового контексту, типологію якого ми запропонували у цій статті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Апресян Ю.Д. Экспериментальное исследование семантики русского глагола. – М.: Наука, 1967. – 430 с.
2. Гак В.Г. Асимметрия лингвистического знака и некоторые общие проблемы терминологии // Семиотические проблемы языка науки, терминологии и информатики. – М.: Издательство Московского университета. – 1971. – С. 68-71.
3. Головин Б.Н., Кобрин Р.Ю. Лингвистические основы учения о терминах. – М.: “Высшая школа”, 1987. – 104 с.
4. Даниленко В.П. Русская терминология: опыт лингвистического описания. – М.: Наука, 1977. – 248 с.
5. Звегинцев В.А. Семасиология. – М.: Просвещение, 1957. – 240 с.
6. Коновалова Е.Д. Сопоставительный этимологический и контекстуальный анализ термина и обиходного слова в англ. яз.: Автореф. дис... канд. филол. наук: 10.02.04 / ЛГПИ им. Герцена. – Л., 1964. – 18 с.
7. Крылов А.И. Термин и контекст // Языковые единицы и контекст. – Ленинград: ЛГПИ, 1973. – С. 89-96.
8. Лотте Д.С. Основы построения научно-технической терминологии. – М.: Из-во Академии наук СССР, 1961. – 158 с.
9. Реформатский А.А. Термин как член лексической системы языка // Проблемы структурной лингвистики. – Москва: изд-во Наука, 1968. – С. 103-125.
10. Степанов Ю.С. Основы общего языкознания. – М.: Просвещение, 1975. – 271 с.
11. Яремко Я.П. Формування української військової термінології: Дис. канд. филол. наук: 10.02.01. – Дрогобич, 1997. – 164 с.
12. Antal L. Content, Meaning and Understanding. – Hague: Rowtley, 1964. –
13. 65 p.
14. Guilbert L. La Specificite du term scinetifique et technique // Langue de Franc. – P., 1973. – P. 260-297.

15. Ischreyt H. Studien zum Verhältnis von Sprache und Technik. – Düsseldorf: Akad. Verlag., 1965. – 308 p.
16. Ullmann S. The Principles of Semantics. – Glasgo: Academic Press, 1957. – 346 p.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Guidelines. Use Consultants by World Bank as Executiong Agency. Washington: The World Bank, 1995. – 38 p.
2. Wood Frank. Business Accounting. Fifth Edition; Pitman. – 1989. V. 1-2. – 613 p.
3. Oxford Student's dictionary of Current English / a.s. Hornby. – Oxford: Oxford Univ. Press, 1984. – XII. – 769 p.
4. Webster's New World Dictionary. – New York: Star Books, 1995. (WNWD).

Наталія ІЩУК

РЕТРОСПЕКТИВНИЙ І ПЕРСПЕКТИВНИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ НАВЧАННЯ ІНОЗЕМНИХ МОВ

У статті проаналізовано методи навчання іноземних мов на основі способу моделювання. Визначено переваги та недоліки кожного методу та перспективи використання їх у навчальному процесі.

Ключові слова: методи навчання, іноземні мови, граматична модель, текстова модель, комунікативна модель, модель "мова - мовлення", соціально-психологічна модель, діяльнісна модель, кібернетична модель.

В статті проаналізовані методи обучения иностранным языкам на основе способа моделирования. Определены преимущества и недостатки каждого метода и перспективы использования их в учебном процессе.

Ключевые слова: методы обучения, иностранные языки, грамматическая модель, текстовая модель, коммуникативная модель, модель "язык - речь", социально-психологическая модель, деятельностьная модель, кибернетическая модель.

The article provides the analysis of the existing models of methods of teaching foreign languages. Identified are weak and strong points of each method as well as the perspective use of these methods in teaching-learning process.

Key words: methods of teaching, foreign languages, grammar model, text model, communicative model, "language – speech" model, social-psychological model, action model, cybernetic model.

Постановка проблеми та аналіз останніх досліджень. Підготовка фахівця як представника певної культури включає не лише професійний розвиток, а й загальний, що спрямований на формування інтелектуально-естетичних і моральних якостей особистості, а також іншомовної компетенції на тлі інтенсивної глобалізації.

Важливим є вибір підходу, моделі навчання, що мають на меті визначення загальної стратегії навчання, враховуючи саму природу викладання і вивчення іноземної мови.

У сучасній педагогічній науці є кілька класифікацій методів за різними ознаками: за джерелом передавання та сприймання інформації (С.Петровський, Є. Голант, Д. Лордкіпарідзе); за логікою передавання та сприймання навчальної інформації (С. Шаповаленко); за рівнем самостійності (напруженості) пізнавальної діяльності (М. Скаткін, І.Лернер); за ступенем керівництва навчальною роботою (П. Підкасистий, В.Паламарчук) і цей список можна продовжувати, проте аналіз цих класифікацій методів навчання дає нам можливість стверджувати, що той чи інший метод не вказує, що необхідно робити студенту і викладачу для того, щоб досягти певної дидактичної мети за мінімальний час навчання.

Метою статті є ретроспективний і перспективний аналіз методів навчання іноземної мови та обґрунтування їх ефективності.

Виклад основного матеріалу. На думку деяких вчених, найбільш перспективним є один із сучасних напрямів дослідження – спосіб моделювання, тобто “природно або штучно створене для вивчення об’єкта пізнання явище (предмет, процес, ситуація тощо), аналогічне іншому явищу (предмету, процесу, ситуації тощо), дослідження якого утруднене або ж взагалі неможливе” [1].

Модель (*франц.* modele – зразок, праобраз) – система елементів, що відтворює певні сторони, зв’язки,

функції предмета дослідження [2]. На наш погляд, спроба змоделювати підходи до навчання систематизує наявні методи навчання, пояснює дидактичні основи використання тієї чи іншої моделі й дозволяє включати методики, що з'являються в сучасній педагогічній науці з плином часу, до розроблених моделей з елементами модернізації або говорити про принципово новий підхід до навчання тієї чи іншої дисципліни.

Так в історії та теорії навчання іноземних мов використовуються такі моделі навчання:

- 1) граматична модель;
- 2) текстова модель;
- 3) комунікативна модель;
- 4) модель “мова - мовлення”;
- 5) соціально-психологічна модель;
- 6) діяльнісна модель;
- 7) кібернетична модель.

Граматична модель навчання іноземних мов з'явилася у 18 столітті та протягом останніх двох століть посідає значне місце в дидактичній системі. Таке тривале використання моделі пояснюється тим, що розуміння природи самої моделі суттєво мінялося в процесі історичного розвитку. На базі граматичної моделі було створено три основних варіанти методичних систем:

- а) граматико-перекладний, розроблений у західноєвропейських країнах (І. Мейдингер, Г. Оллендорф);
- б) “спосіб учіння” (1771), складений професорами Московського університету;
- в) аудіолінгвальний (структурний) метод, створений Ч. Фрізом, Р.Ладо.

Суть граматико-перекладного методу полягає у вивченні граматики у вигляді правил. Фонетика не існувала як аспект, лексика вивчалась безсистемно. Мова вивчалась формально, напівсвідомо, частково механічно. Весь матеріал завчався напам'ять без попередньої аналітичної роботи. “Спосіб учіння” будувався за таким самим принципом, що і граматико-перекладний – вивчення граматики у вигляді правил, завчання лексики і широке використання перекладів. Але в “способі учіння” знайшло відображення розв'язання багатьох методичних питань, специфічних для цього дидактичного підходу: єдність правила і прикладу при навчанні граматики; поєднання дослівного, літературного та зворотного перекладів; граматичний розбір як засіб закріплення граматики і як спосіб навчання розумінню текстів.

Одним із основоположників аудіолінгвального методу був Ч.Фріз, який вважав, що головною проблемою в процесі оволодіння іноземними мовами є оволодіння звуковою системою мови, вміння розуміти мову, що звучить, а також “оволодіння способами організації матеріалу, тим, що складає структуру мови”. Як Ч. Фріз, так і Р. Ладо розглядають безпомилковість мовлення учнів як необхідну умову успішного формування усномовленнєвих навичок. Вони також рішуче виступають проти навчання читання на початковому етапі. Суть запропонованого Фрізом і Ладо методу полягає в роботі зі структурами, оскільки, на їхню думку, знати мову – це вміти користуватися структурами, наповнюючи їх відповідним мовним матеріалом та вимовляючи їх у нормальному темпі спілкування.

На основі *текстової моделі* створюються різні методичні системи, спрямовані головним чином на розв'язання практичних (навчання письма і частково усного мовлення) і освітньо-виховних завдань.

На базі даної моделі було створено різні варіанти текстуальної моделі:

5. система Ж. Жакото;
6. навчальні посібники Ш. Туссена і Г. Лангеншейдта;
7. система М. Уеста.

Жан Жозеф Жакото рекомендує завчати спочатку один іноземний текст, оснащений перекладом, а потім під час читання подальших текстів зіставляти новий матеріал з тим, що вже вивчили. В даній системі існує закон аналогії. У цілому процес навчання проходив у три етапи: мнемічний (механічне завчання); аналітичний (аналіз того, що завчили); синтетичний (застосування завченого до нового матеріалу).

На основі принципів Ж. Жакото були складені посібники Ш. Туссена і Г.Лангеншейдта для самостійного вивчення іноземних мов дорослими. Посібники включали текст, літературний переклад, двобічний переклад, пояснення до тексту, словотвір, бесіди та розмови для практичного життя, зв'язне читання.

Основним завданням системи М.Уест вважає навчання читання іноземною мовою. Психологічним обґрунтуванням цієї системи є такі положення: читати можна навчати окремо від усного мовлення, „читання є легшим видом діяльності, ніж говоріння”; читання на будь-якому рівні розвитку має практичну цінність, а пов'язане з цим відчуття успіху підвищує інтерес учнів до іноземної мови; читання є основним шляхом залучення до культури народу, мова якого вивчається.

Текстова модель сьогодні стала предметом особливого вивчення в психології, в лінгвістиці тексту, в методиці взагалі. Представники граматико-перекладних і текстуально-перекладних методів будували навчання на основі запам'ятовування та зіставлення різноманітних явищ у двох мовах. Проте, на думку деяких вчених [3], на базі текстової моделі неможливо розв'язати важливі для методики навчання іноземних мов проблеми.

На початку 70-х років XIX ст. в умовах пошуку нових ринків збуту сировини і товарів виникла гостра потреба подальшого вдосконалення володіння іноземними мовами. Розробляються серії комунікативних способів навчання іноземної мови.

У комунікативній моделі в залежності від того, які ознаки моделі були використані методистами, можна виділити такі методичні системи:

- натуральний метод (методика реформ);
- прямий метод;
- метод Пальмера;
- аудіовізуальний метод.

Сутність натурального методу полягала в тому, щоб під час навчання іноземної мови створювати ті самі умови, що й при природному засвоєнні рідної мови. Найбільш значимими представниками цього методу були М.Берліц, Ф. Гуен, М. Вольтер, Т.Террелл та ін. Головна мета навчання під час використання натурального методу – навчити говорити іноземною мовою.

Модернізацією натурального методу на сучасному етапі навчання іноземних мов є методика, розроблена центром мовної психології в Москві. Ця методика одержала назву „Діалог” і передбачала швидке та ефективне навчання іноземних мов. Основа цієї методики – принцип природного навчання. Відповідно до нього вивчення іноземної мови повинне відбуватися так само, як опановує мову дитина, що не вміє ані читати, ні писати, а намагається лише повторювати слова за дорослими.

Прямий метод виник на базі натурального. Його прибічники прагнули слова іноземної мови та її граматичні форми асоціювати прямо з їхнім значенням, обминаючи рідну мову. Представниками цього методу були В.Фієгор, П. Пассі, Г. Суїт, О. Есперсен та ін.

Основні положення прямого методу зводяться до того, що в основі навчання іноземних мов повинні бути ті самі фізіологічні і психологічні закономірності, що й у навчанні рідній мові; головну роль в мовленнєвій діяльності відіграє пам'ять і відчуття, а не мислення. Метою навчання є практичне оволодіння іноземною мовою.

Прихильники прямих методів прагнули виключити рідну мову під час навчання іноземної, застосовували одномовні способи семантизації мовного матеріалу, намагаючись встановити “прямі” зв'язки слова й поняття, що знайшло відображення в самій назві методу. Особлива роль надавалась наочності: зовнішньо-предметно-зображальній та дійовій і “внутрішній”, контекстуальній, здатних допомогти встановленню цих “прямих” зв'язків між предметами і явищами, з одного боку, та їх словесними варіантами іноземною мовою – з іншого.

Основною заслугою представників прямого методу є те, що вони надали перевагу живій розмовній мові і розробили методику навчання усного мовлення. До недоліків прямого методу можна віднести безпідставність повного виключення рідної мови з процесу навчання.

Значний внесок у розвиток комунікативних методів зробив англійський педагог і методист Гарольд Пальмер [4]. Його дидактична система навчання іноземних мов знайшла широке застосування в багатьох країнах світу. Основною метою навчання іноземної мови Пальмер вважав оволодіння усним мовленням таким чином: 1) розчленування мовних труднощів за аспектами (фонетичний, орфографічний, етимологічний, семантичний, синтаксичний); 2) навчання усного мовлення в двох напрямках – говоріння та розуміння; 3) накопичення словникового складу та його використання; 4) використання таких прийомів семантизації, як наочність, переклад, тлумачення, контекст; 5) заучування зразків-моделей; 6) відбір текстів за темами, визначення словника-мінімуму.

Система вправ Пальмера містить низку раціональних прийомів, які знайшли своє місце на практиці. Це, насамперед, вправи на активне сприйняття усного мовлення. Стосовно вправ на пасивне сприйняття усного мовлення, то вони не виправдали себе в системі навчання іноземних мов [5].

Аудіовізуальний, або структурно-глобальний метод найбільш яскраво представлений у досвіді французьких (П. Риван) і югославських (П.Губеріна) лінгвістів. Сама назва методу відображає покладені в його основу принципи. Він називається аудіовізуальним, оскільки весь новий матеріал сприймається тими, кого навчають, протягом тривалого часу лише на слух (“аудіо”), а його значення розкривається за допомогою зорової невербальної наочності – діапозитивів, діафільмів, кінофільмів (“візуальний”). Цей метод інакше називають структурно-глобальним, оскільки навчання мови відбувається на основі спеціально відібраних структур, що сприймаються цілісно (глобально).

У процесі навчання іноземних мов на основі аудіовізуального методу рідна мова зовсім не вживається, спостерігається надмірне захоплення структурно-глобальним підходом до засвоєння матеріалу, недооцінка читання та письма. Найбільш раціональним в аудіовізуальному методі є прийоми розвитку слухового сприйняття та слухової пам'яті, активна обробка строго відібраних моделей, обробка інтонаційних зразків мовлення.

Модель “мова-мовлення” пов'язана з дослідженнями Ф. де Соссюра, Л.Щерби. В рамках цієї моделі було розроблено ряд методичних систем, суть яких в кінцевому рахунку зводиться до двох основних підходів: з одного боку, особливий акцент ставиться на засвоєнні елементів системи мови, підпорядковуючи йому оволодіння мовленням, з другого – підпорядкування засвоєння мови розвитку іншомовного мовлення.

Представником першої концепції (свідомо-заставного методу) був Л.Щерба [6], який у своїх працях підняв проблему мови та мовлення, стилів вимови, взаємовідношення лексики та граматики, тлумачення слів тощо. В основі свідомо-заставного методу лежить осмислення дії, а не механічне вироблення навичок,

осмислене, а не інтуїтивне оволодіння мовою. Однак надмірне захоплення зіставленням з рідною мовою, перекладом, двомовними вправами та недостатня кількість одномовних, комунікативних вправ та активних прийомів роботи не сприяли розвитку відчуття мови та оволодінню усним мовленням.

Соціально-психологічна модель. Психологи та педагоги ніколи не припиняли пошуків ефективної методики навчання іноземних мов. Головний шлях удосконалення вбачався в активізації пізнавальної діяльності учнів, формуванні сприятливого емоційно-психологічного клімату навчання, використанні психологічних резервів підсвідомого засвоєння знань. Засновниками нового напрямку в методиці навчання іноземних мов вважається болгарський психотерапевт Г.Лозанов [7]. Чисельні спостереження привели Г.Лозанова до висновку, що звичайна навчальна система не дає можливості широко мобілізувати резерви особистості. Вчений продемонстрував, як за допомогою системи психологічних прийомів – навіювання (сугестопедії), активізації уваги – можна навчити іноземної мови за дуже короткий термін – 24 дні.

Позитивні результати були одержані в експериментальних умовах (за один місяць було введено в розмовне мовлення близько 2 тис. слів). Однак, в реальних умовах, в практиці шкільного навчання таких результатів досягнуто не було. В мовленні учнів спостерігається значна кількість фонетичних та граматичних помилок.

Діяльнісна модель дозволяє зробити низку нових принципових висновків для побудови оригінальної методичної системи. По-перше, діяльнісна модель є науковою базою активного методу навчання іноземних мов. По-друге, дозволяє охопити всі наявні методичні системи. По-третє, структура діяльнісної моделі створює основу для наукового синтезу в даній галузі знань. До діяльнісної моделі можна віднести драматико-педагогічний метод, “мовчазний” і груповий. Значний інтерес викликає драматико-педагогічна організація навчання іноземних мов, яка повністю орієнтована на дію. Виділяють різні аспекти драматико-педагогічного навчання: теоретичний, індивідуально- та соціально-психологічний, психолінгвістичний, літературно- і мовнодидактичний [3]. Стрижнем драматико-педагогічної організації навчання є сценічна імпровізація при широкому використанні такого прийому, як живі картинки в застиглих нерухомих позах.

Одним із принципів “мовчазного” методу, який був розроблений Галєбом Гатєгно [8], є активне залучення студентів у розв’язання проблемних ситуацій, творчу, пошукову діяльність. Джером Брунер [9] зазначав серед переваг пошукового навчання підвищення інтелектуального потенціалу студентів. У навчанні широко використовуються жести вчителя, кольорові звукові та вокабулярні таблиці, кубики для демонстрації введення та засвоєння звуків, слів, структур у діях і ситуаціях.

Груповий метод був запропонований чиказьким професором психіатрії Чарльзом Карреном. Основні принципи навчання були запозичені із сфери стосунків консультанта з клієнтом. Вони орієнтовані на поєднання пізнавальних та емоційних процесів навчання.

На основі діяльнісної моделі можуть бути одержані нові дані про природу методів навчання та шляхи подальшого підвищення їхньої ефективності та якості. Але за цією моделлю можна готувати лише схильних до невимушеного спілкування студентів. Деякі елементи діяльнісної моделі, звичайно, необхідно використовувати під час ділових ігор, оскільки ігрову діяльність відносять до активних методів. Під час сюжетно-рольової гри студенти мають можливість апробувати себе в різних ролях, типових ситуаціях професійного спілкування, закріпити способи та прийоми спілкування, а також професійні комунікативні вміння та навички.

Кібернетична модель. Ідея програмованого навчання, висунута професором Б.Ф.Скіннером у 1954 році, полягає в підвищенні ефективності керування навчальним процесом.

На думку Н. Талізінної, ідея програмованого навчання спочатку виникла без прямого зв’язку з кібернетикою, проте її зміст фактично означає впровадження останньої в практику навчання, оскільки загальні закони ефективного керування будь-яким процесом вивчає кібернетика [10].

Програмоване навчання на тлі глобальної інформатизації та комп’ютеризації освіти вважається якісно новим етапом у розвитку теорії та практики вітчизняного навчання. Якісна своєрідність даного етапу “визначається використанням для аналізу і організації процесу навчання кібернетики: погляд на навчання як систему керування” [10].

Методи програмованого навчання розв’язують завдання оптимізації управління навчально-методичним процесом. В узагальненому вигляді структура управління складається з системи, яка керує, і системи, якою керують, а також із прямих і зворотних зв’язків.

Таким чином, ми можемо дійти **висновку**, що жоден із проаналізованих методів навчання іноземної мови, маючи як переваги, так і недоліки, не може претендувати на універсальність. Тому перспективним напрямом дослідження проблеми навчання іноземної мови є пошук оптимального їх поєднання з урахуванням гетерогенності цільової аудиторії та цілей навчання мови на певному етапі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Братко А.А. Моделирование психической деятельности / А.А.Братко. – М., 1969.
2. Краткий словарь по философии / Под общ. ред. И.В. Блауберга, И.К.Пантина. – М.: Изд-во политической литературы, 1979. – 413 с.
3. Комков И.Ф. Методика преподавания иностранных языков / И.Ф.Комков. - Минск: Вышэйшая школа, 1979. - 351 с.

4. Palmer H. and Palmer D. English Through Actions. Reprinted. – London: Longman Green, 1959.
5. Методика навчання іноземних мов в середніх навчальних закладах: Підручник для студентів вищих закладів освіти / За ред. С.Ю. Ніколаєвої. – К.: Ленвіт, 1999. – 320 с.
6. Щерба Л.В. Преподавание иностранных языков в школе. Общие вопросы методики, 2-е изд / Л.В.Щерба. – М.: Высшая школа, 1974. – 112 с.
7. Лозанов Г. Суггестология / Пер. с болгарского И. Поповой // Методика преподавания иностранных языков за рубежом. Вып. II. – М.: Прогресс, 1976. – с.195 – 225.
8. Gattegno G. The Common Sense of Teaching Foreign Languages / G. Gattegno. – New York: Educational Solutions, 1976.
9. Bruner J. On Knowing: Essays for the Left Hand / J. Bruner. – New York: Atheneum. 1966.
10. Тальзына Н.Ф. Теоретические проблемы программированного обучения / Н.Ф.Тальзына. – М.: Изд-во Московского университета, 1969. – 133 с.

Любов КОЗУБ

МОВНІ ЗАСОБИ ВПЛИВУ У СУЧАСНОМУ АНГЛОМОВНОМУ ПОЛІТИЧНОМУ ДИСКУРСІ

Стаття присвячена дослідженню мовних засобів впливу у сучасному англomовному політичному дискурсі і зумовлена спрямуванням сучасних лінгвістичних досліджень на вивчення політичного дискурсу в аргументативному та комунікативно-прагматичному аспектах, виявлення впливу низки лінгвальних засобів на комунікативну поведінку учасників політичного дискурсу.

Ключові слова: політичний дискурс, лінгвальні засоби, прагматичний потенціал, політична метафора, маніпулювання свідомістю.

Статья посвящена исследованию языковых средств воздействия в современном англоязычном политическом дискурсе и обусловлена направлением современных лингвистических исследований на изучение политического дискурса в аргументативном и коммуникативно-прагматическом аспектах, выявление влияния ряда лингвальных средств на коммуникативное поведение участников политического дискурса.

Ключевые слова: политический дискурс, лингвальные средства, прагматический потенциал, политическая метафора, манипулирование сознанием.

The article deals with the study of linguistic means usage in English political discourse to influence people's mind and to form their social opinion on some political events. It is stipulated by the interest of modern linguistic investigations in the study of political discourse in argumentative, communicative and pragmatic aspects. It studies the influence of a variety of linguistic means used in the political discourse on the communicative behaviour of its participants.

Key words: political discourse, linguistic means, pragmatic potential, political metaphor, manipulation of consciousness.

Політичний дискурс неодноразово привертая увагу науковців із різних галузей, зокрема і лінгвістів, оскільки зв'язок між мовою і політикою очевидна: жоден політичний режим не може існувати без комунікації. Особливу увагу науковці звертають на його екстралінгвістичні характеристики, а також механізми та технології впливу політика на адресата з метою маніпулювання його свідомістю, адже політичний дискурс є найвпливовішим явищем в сучасній політичній комунікації.

Метою дослідження є встановлення мовних засобів впливу на адресата у сучасному англomовному політичному дискурсі шляхом аналізу їх взаємодії в організації змісту аналізованих політичних текстів.

Характерною особливістю сучасної політичної лексики є її використання не лише для повідомлення інформації, а й приховування її; вона є не тільки засобом привертання громадської уваги, а й вживається для того, щоб її відвернути або значно послабити [11, 313]. Специфіка політичного дискурсу полягає у тому, що він визначає політичні пріоритети суспільства, задає параметри інтерпретації політичних подій, орієнтує членів суспільства у світі політики [6, 40], стимулює політичну активність, що може відбуватися прямо (переконання, заклик до дій) або приховано (створення певного емоційного стану, настрою, фону), а також об'єднує членів даного соціуму навколо певної політичної групи і відчужує інші соціальні групи.

За твердженням М. О. Діденко, визначальною рисою комунікації в політиці є її спрямування на адресата для того, щоб досягти перлокутивного ефекту – спонукати аудиторію до суспільно-політичної реакції. Учасники політичної комунікації представляють, зазвичай, певні суспільно-політичні позиції, а обмін інформацією відбувається з достатньо яскраво вираженим прагматичним спрямуванням, тобто комунікативний

процес у політиці завжди має інтенціональний характер [3, 5]. Для досягнення поставленої перлокутивної мети необхідні ретельний відбір і організація адресантом мовних засобів різних рівнів.

Кінцевою ланкою у комунікації та об'єктом мовленнєвого впливу в політичному дискурсі завжди є адресат. Адресант свідомо будує своє повідомлення відповідно до концептуальної та емоційно-оцінної моделі адресата, яка й визначає вибір специфічних мовленнєвих засобів та побудову дискурсу в цілому [4, 9]. Оформлення дискурсу з урахуванням соціально-психологічної моделі адресата сприяє тому, що інформація адекватно сприймається адресатом, а це означає, що дискурс виконує своє комунікативне завдання. Втім, головне завдання політичного дискурсу – переконати аудиторію в правильності тієї чи іншої позиції, нав'язати свою думку, домогтися певних дій з боку адресата. Саме тому політичний дискурс у всіх його проявах є антропоспрямованим.

Для реалізації своєї інтенції адресант політичного дискурсу повинен прогнозувати адресата, що дає йому змогу адекватно побудувати дискурс композиційно, з урахуванням типу інформації та її оцінного аспекту. Працюючи над сценарієм промови, досвідченому політику доводиться ретельно продумувати її композицію і мовне наповнення. При цьому кожний відносно завершений смисловий фрагмент промови (вступ, основна частина, висновок) оформлюється з урахуванням його комунікативно-цільового, змістового та стилістичного призначення. Таким чином, на думку Н. П. Карпчук, для досягнення комунікативного ефекту політик-адресант, формулюючи конкретне висловлювання, змушений вирішувати водночас проблеми побудови моделі адресата, моделювання власних відносин із адресатом та прогнозування його реакцій [4, 11].

Для впливу на адресата, політик у своєму дискурсі використовує безліч технологій на різних рівнях мови. Це може бути спеціальна інтонація, щоб привернути увагу аудиторії, порушення правил узгодження часів, щоб підкреслити потрібний аспект, спеціально підібрана лексика, щоб викликати у слухача відповідну реакцію. Для реалізації іллокутивного завдання (донести інформацію до адресата) та досягнення перлокутивного ефекту (спонукати адресата до певних дій) у політичному дискурсі на лексичному рівні використовується: нейтральна лексика (*world, effect, matter, person, experience, to become, to admit, to carry*), книжкова лексика (*vow, challenges, to neglect, to emphasize*), терміни (*the general maritime law, maritime jurisdiction, admiralty*) та номенклатурна лексика (*the Civil Code, American admiralty court, the Ministry of Post and Telecommunications, the National Space Development Agency (NASDA) of Japan*) [5, 14].

Особливе місце у політичному дискурсі займає розмовна лексика. На думку М. О. Діденко, оратор свідомо пристосовується до стилю усної розмовної мови, тому що розмовні елементи впливають на адресата й іноді викликають таку реакцію, яка неможлива при вживанні лише літературно-нормативних одиниць. Вони роблять спілкування невимушеним і неофіційним. У такий спосіб політична промова уподібнюється розмові, і політику легше нав'язати своїм слухачам потрібні думки. Крім того, розмовні слова допомагають політику краще висловити свої думки, дати потрібні оцінки, передати емоційний стан гніву, роздратування, несхвалення, іронії тощо. Важливими елементами і типологічною особливістю політичного дискурсу є також ключові слова і слова-гасла, які є прикладом актуалізації загальнолітературної лексики. Для них характерна стислість, простота, певна семантична нечіткість, що пояснює їхню частотність вживання, емоційність, а також оцінна поляризація, що сприяє розмежуванню груп на "свої" та "чужі". Основне завдання слів-гасел і ключових слів – якнайшвидше викликати в адресата очікувану реакцію (асоціацію) [3, 15].

Крім того, у політичному дискурсі активно використовуються неологізми, евфемізми, іноземні слова, метафори та ідіоматичні вислови. При цьому неологізми вживаються для створення експресивно-емоційного фону. Політик може наповнювати неологізми зручним і потрібним йому раціональним та емоційним змістом. Досить часто неологізми використовуються для опису незручних понять. У цьому випадку вони наближаються за своєю функцією до евфемізмів. Слід також зазначити, що політик, який вдало вживає і створює неологізми, вважається творчою, освіченою особистістю. Це сприяє конструюванню позитивного іміджу політичного діяча і посиленню його впливу на маси.

У політичному дискурсі простежується багато фігур замовчування і перефразування, зокрема евфемізмів, що вживаються для того, щоб пом'якшити неприємні повідомлення та переконати електорат чи представників опозиції. Політичні евфемізми допомагають змінити сприйняття аудиторією тих фактів і подій, які можуть викликати антипатію. Вони акцентують увагу на неважливих деталях, витісняючи головне на задній план. Найчастіше евфемізація в політичному дискурсі простежується в таких аспектах як діяльність і приватне життя політиків та їхнього оточення, економічна і політична діяльність владних структур та політичних партій, вибори, воєнні кампанії, засоби нападу і захисту, терористична чи антитерористична кампанія, висвітлення переговорів, самітів у ЗМІ, шпіонаж тощо [6, 42]. Загалом, політичні евфемізми належать до засобів семантичного маніпулювання, завданням яких є формування світогляду реципієнта, вплив на його свідомість і керування поведінкою.

З евфемізмами в політичному дискурсі тісно пов'язане таке явище як різна організація семантики інформації, тобто неоднакове найменування одних і тих самих понять політиками, що належать до різних партій. З їхніх вуст ці поняття можуть звучати по-різному. В одних вони мають позитивне значення, в інших – негативне, адже кожен політик наповнює ці терміни власним змістом. Прийом створення двозначності найважливіших політичних понять використовується для маніпулювання свідомістю адресата і підпорядкування

його поглядів системі поглядів адресанта [1, 60]. Евфемізмами можуть бути й іноземні слова. Вони дають політику змогу використовувати різноманітні нюанси понять, викликати в адресата потрібні емоції, імпонувати йому в мовному плані, уникати тавтології [3, 12].

Для впливу на адресата в політичному дискурсі часто використовується політична метафора, яка робить текст простішим для сприйняття, цікавішим, привертає увагу адресата незвичайністю сполучень. Політична метафора є одним з найсильніших засобів впливу на політичну свідомість суспільства. Вона слугує для зміни існуючої політичної картини світу в реципієнта, спонукає його до певних дій і формує в нього емоційний стан, який потрібний адресанту [12, 122]. Крім того, метафора може відвертати увагу адресата від слабких місць у системі аргументації.

Загалом, маніпулювання суспільною свідомістю за допомогою мови призводить до того, що ідеологічні конотації певних слів спотворюють їхнє значення. Лексико-семантичне коливання в значенні слів виявляється, зазвичай, в таких моделях як старе слово (форма) – новий зміст, старий зміст – нове слово (форма), перифраз, підміна понять, нечіткість значень, семантична контамінація. За твердженням *К. С. Серажим*, для впливу на адресата політики свідомо використовують такі властивості мови: рухливість семантичної структури слова, складність відмежування конотації від прямих денотативних значень, варіативність денотативних та конотативних значень одних і тих самих мовних знаків під впливом соціальних чинників, багатокomпонентність лексичного і прагматичного значення, існування пізнавального та комунікативного, об'єктивного і суб'єктивного в значенні, синонімічні й асоціативні зв'язки слів, модальність висловлювання та оцінність семантики [8, 16].

Щодо синтаксичного рівня політичного дискурсу, то для кращого сприйняття інформації політики віддають перевагу простим реченням. У випадку використання складних речень вони або мають характер формально простого, або головне речення не несе значного інформаційного навантаження. Такі речення створюють видимість міркування з наступним висновком, мають апелятивний, стверджувальний характер. Достатньо частотними є неповні речення. Вони здебільшого наповнюються асоціативно діючими наочними елементами, що посилюють їхній емоційний потенціал, надають тексту динамічності і більшої експресивності.

У політичному дискурсі широкоживаними є питальні та умовні речення. При цьому питальні речення можуть вживатися як риторичні запитання, що залишаються без відповіді. В іншому випадку на поставлене запитання політик може відповідати відразу, даючи адресату зрозуміти, що вони є одностудіями [3, 10]. Щодо умовних речень, то вони спираються на систему аргументації і мають у такому контексті модальне значення.

Серед стилістичних фігур на синтаксичному рівні у політичному дискурсі виділяють паралельні конструкції і повтори. Ці фігури підвищують загальну експресію, створюючи особливий ритм фрази або цілого смислового фрагменту, є засобом акцентування найважливіших, змістовних елементів промови, посилюючи вплив виступу на адресата. Крім того, часті повтори є ефективним засобом переконання адресата у правильності певних дій з боку влади.

Дієвим синтаксично-стилістичним прийомом у політичному дискурсі є використання паралельних синтаксичних конструкцій, які активно впливають на слухача шляхом чіткого синтаксичного та інтонаційного ритму [10, 270]. Деякі політики в найважливіших частинах висловлювання використовують несподівані паузи в межах однієї синтагми. Це зміщує акцент на смисловий центр, що виділяється паузою. Найчастіше паузи використовуються на початку і в кінці політичних висловлювань, адже саме вступ і висновок є найважливішими в політичному дискурсі.

Частотне використання модальних дієслів у політичному дискурсі пояснюється їхньою спроможністю подавати висловлювання як обгрунтоване, необхідне, можливе і регулювати модальність усього висловлення, готуючи свідомість адресата і сигналізуючи про наміри, побажання, вимоги політика. Найбільша кількість модальних дієслів використовується у партійному і передвиборному виступах [3, 9].

Дослідження політичного дискурсу свідчать також про те, що для впливу на адресата політики широко використовують граматичний час. Для того, щоб лідер викликав довіру електорату, він повинен будувати емоційний, експресивний дискурс. Саме тому мовець часто порушує правила узгодження часів [2, 117].

Особливого значення у політичному дискурсі набуває використання займенникових форм, що часто пов'язано з оцінністю. Форми першої особи множини дозволяють політику звертатися до різноманітних груп населення, створювати в них почуття спільності. Говорячи про “ми”, “нашу групу”, політики використовують лише позитивну конотацію [3, 11]. Форма першої особи однини характерна для політиків, які вже займають високу посаду, а також для передвиборних виступів. Це пояснюється тим, що кандидат бажає сформувати імідж сильного, рішучого, здатного до реформ політика. Вживаючи займенник “я”, він демонструє, що він є лідером, який спроможний зайняти певну керівну посаду.

Крім лексико-семантичних та структурно-морфологічних засобів велику роль у впливі на адресата відіграють інтонаційні засоби. На думку Т. І. Саєнко, для того, щоб переконати аудиторію, оратор повинен привернути увагу слухачів силою та звучністю свого голосу, настроїти їх на свої ритми, провести через емоційні спади та підйоми, щоб об'єднатися з нею в єдиний організм, який думає та чує в унісон [7, 90]. Крім того, існує думка, що налаштування на певний ритм і зміна ритму в динаміці тексту не лише привертають увагу до промови і полегшують її сприйняття, а є одним з найсильніших засобів емоційного впливу на слухачів [2, 116].

Досить часто в політичному дискурсі використовуються елементи комічного. На думку А. В. Сергієнко,

в таких специфічних характеристиках політичного дискурсу як інтенція боротьби за владу, діалогічність, емоційність, інсценування закладені основи для реалізації комічного на всіх рівнях мови. Суспільно-політична роль комічного полягає в тому, що воно викликає зацікавлення політикою в цілому і її представниками зокрема. Використання комічних елементів у політичному дискурсі є найефективнішим в період кризи, зміни курсу країни, передвиборної кампанії, а також у перехідний період [9, 80].

При цьому існує думка, що ефективність політичних виступів та промов є досить низькою, тоді коли політик перенавантажує своє мовлення бюрократизмами, спеціальними термінами, надлишковою літературністю, жаргоном, а також через незнання політиком діалекту місцевості, де проходить його виступ [1, 68]. Всі ці елементи ускладнюють сприйняття тексту слухачами і унеможливають живий контакт політика з аудиторією.

Отже, на підставі викладеного очевидним є те, що для дослідження лінгвопрагматичних особливостей англомовного політичного дискурсу доцільно використовувати комплексний підхід до аналізу ролі і особливостей взаємодії мовних засобів в організації змісту та вираженні прагматичного спрямування текстів політичних промов. При цьому вплив аналізованих текстів підсилюється численними експресивно-стильовими засобами, що апелюють до адресата: лексичними, фонетичними та синтаксичними. Всі ці засоби використовуються для того, щоб переконати адресата у необхідності виконання ним певних політичних дій; змінити його політичні погляди, переконання та установки; спонукати до тієї суспільно-політичної реакції, що є вигідною для адресанта.

Результати проведеного дослідження можуть бути використані для розробки окремих питань теорії тексту та під час подальшого поглибленого вивчення англомовного політичного дискурсу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бушев А. Б. Языковые феномены политического дискурса / А. Б. Бушев // Теория коммуникации и прикладная коммуникация: Сб. науч. тр. – Ростов-на-Дону: ИУБиП, 2004. – С. 52-71.
2. Васік Ю. А. Ритмічна обумовленість комунікативної стратегії політичної промови / Ю. А. Васік // Новітня філологія. – Миколаїв: МДГУ, 2005. – №2 (22). – С. 116-117.
3. Діденко М. О. Політичний виступ як тип тексту (на матеріалі виступів німецьких політичних діячів кінця 20 століття): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / М. О. Діденко. – Одеса, 2001. – 19 с.
4. Карпчук Н. П. Адресованість в офіційному та неофіційному англомовному дискурсі (комунікативно-прагматичний аналіз): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Н. П. Карпчук. – Харків, 2005. – 21 с.
5. Пирожников А. К. Использование прагмакогнитивного подхода при исследовании немецкого политического дискурса / А. К. Пирожников // Актуальные проблемы германистики и романистики: Сб. науч. ст. – Смоленск: СГПУ, 2005. – Вып. 9. – Ч. II. Язык в тексте. – С. 7-15.
6. Пьянзина И. Н. К вопросу об эвфемии в политическом дискурсе / И. Н. Пьянзина // Актуальные проблемы германистики и романистики: Сб. науч. ст. – Смоленск: СГПУ, 2005. – Вып. 9. – Ч. II. Язык в тексте. – С. 39-44.
7. Саенко Т. И. Прагматика английской волшебной сказки и её интонационная реализация / Т. И. Саенко // Взаимодействие сегментного состава и просодии текста: Сб. науч. тр. – К. : КГПИИЯ, 1986. – С. 89-96.
8. Серажим К. С. Дискурс як соціолінгвальний феномен сучасного комунікативного простору (методологічний, прагматико-семантичний і жанрово-лінгвістичний аспекти: на матеріалі політичного різновиду українського масовоінформаційного дискурсу): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.08 «Журналістика» / К. С. Серажим. – К., 2003. – 32 с.
9. Сергиенко А. В. Комическое в семантике политического дискурса / А. В. Сергиенко // Когнитивная лингвистика и межкультурная коммуникация: Тезисы докладов межвузовской научной конференции. – М. : Ун-т Наталья Нестеревой, 2004. – С. 75-80.
10. Сидоренко В. В. Интонационные средства воздействия в устном политическом дискурсе / В. В. Сидоренко // Актуальні дослідження іноземних мов і літератур: Матеріали міжвузівської наукової конференції молодих учених. – Донецьк: ДонНУ, 2003. – С. 270-273.
11. Тхір В. Б. Особливості утворення політичних евфемізмів (на прикладі ідеологічних евфемізмів) / В. Б. Тхір // Гуманітарний вісник. Серія: Іноземна філологія: Всеукраїнськ. зб. наук. пр. – Черкаси: ЧДТУ, 2004. – Вип. 8. – С. 313-315.
12. Чудинов А. П. Политическая лингвистика / А. П. Чудинов. – М. : Флинта, Наука, 2006. – 256 с.

КОМУНІКАТИВНИЙ АНАЛІЗ ЛІНГВІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ ВИРАЖЕННЯ СТРАТЕГІЇ УХИЛЕННЯ В АНГЛОМОВНІЙ КУЛЬТУРІ

Стаття присвячена розгляду особливостей реалізації та оформлення комунікативної стратегії ухилення в англomовній комунікативній культурі, а також виявленню і опису структурно-граматичних, семантичних і комунікативних засобів тактик, що виражають стратегію ухилення.

Ключові слова: комунікативна стратегія, комунікативна тактика, комунікативна техніка, маніпуляція, стратегія ухилення, пом'якшення.

The article deals with the peculiarities of the communication strategy of avoidance functioning and structure in the English communicative culture. It elicits and describes structural and grammatical, semantic and communicative means of the avoidance strategy tactics.

Key words: communication strategy, communication tactics, communication technology, manipulation, avoidance strategy, softening.

Зміна наукової парадигми в кінці ХХ-го на початку ХХІ-го століття спричинила розширення кола мовознавчих досліджень. Нові напрямки лінгвістики, спрямовані на вивчення мови в її функціональному аспекті (психолінгвістика, соціолінгвістика, прагмалінгвістика, паралінгвістика тощо), зосереджують увагу на явищах соціальної дійсності, які раніше розглядалися в межах інших гуманітарних наук. Зокрема, явище маніпулятивного впливу на свідомість людини до недавнього часу вивчалось переважно у сфері психології і політології. Сьогодні ж проблемою вивчення маніпуляції у спілкуванні, а також пов'язаних із нею питань вираження смислового змісту, дослідження прихованих, стратегічних семантичних ознак займаються і лінгвісти (А. М. Баранов, Г. Є. Крейдлина, З. Вендлер, Г. Грайс, Т. О. ван Дейк, В. Кінч та ін.).

У сферу маніпулятивних висловлювань попадають нещирість (Л. О. Ісаєва, С. М. Плотнікова та ін.), деякі випадки ввічливості (О. М. Старікова, П. Браун, С. Левінсон та ін.), іронії (І. О. Осинівська та ін.), незрозумілості комунікативного наміру мовця (Т. П. Леніна та ін.), а також ухилення (Л. Б. Головаш, В. С. Пугач, М. П. Чуріков та ін.).

Конвенцаналізованість мовленнєвого етикету, в свою чергу, зумовила підвищення престижу тих маніпулятивних стратегій, які дозволяють мовцю досягнути своєї цілі в межах дипломатичного сценарію, власне якою і є стратегія ухилення.

Ухильні відповіді як об'єкт дослідження привертали увагу багатьох вчених-лінгвістів. Але, не будучи основною метою дослідження, вивчення ухилення проводилось авторами фрагментарно, або поряд з вирішенням інших питань: маніпулятивного впливу сучасних англomовних ЗМІ на адресата з допомогою вербальних і невербальних засобів (О. В. Дмитрук), лінгвопрагматичних засобів вираження ухильності в сучасному італійському політичному дискурсі (О. В. Пономаренко), мовленнєвої діяльності і мовленнєвої поведінки німецьких політичних діячів в аспекті функціональної та прихованої прагмалінгвістики (М. П. Чуріков); або робився акцент на певному аспекті стратегії ухилення: прагма-семантичному (Л. Б. Головаш), дискурсивно-діалогічному (В. С. Пугач). Тому сьогодні немає цілісного уявлення про особливості ухильних висловлювань і назріла необхідність систематизації і структурування накопиченого матеріалу та аналізу засобів вираження стратегії та тактик ухилення в англomовній культурі.

Таким чином, **актуальність** дослідження визначається спрямованістю сучасних лінгвістичних досліджень на вивчення тексту та дискурсу у когнітивному та комунікативно-прагматичному аспектах. Актуальність теми підтверджується і необхідністю вивчення особливостей прихованого стратегічного значення в процесі мовлення загалом і діалогічного дискурсу зокрема та особливостей імпліцитного ухилення від відповіді як однієї із форм актуалізації дискурсу, а також відсутністю комплексних лінгвістичних досліджень, присвячених вивченню особливостей оформлення комунікативної стратегії ухилення в англійському мовленні.

Мета нашої статті полягає у встановленні особливостей реалізації та оформлення комунікативної стратегії ухилення в англomовній комунікативній культурі, а також виявленні й описі структурно-граматичних, семантичних і комунікативних показників тактик, що виражають зазначену стратегію.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких конкретних **завдань**: визначити місце стратегії ухилення серед інших комунікативних стратегій та встановити її характерні риси; виявити і систематизувати основні тактики реалізації стратегії ухилення в мовленнєвій поведінці англomовних носіїв; описати репертуар комунікативних тактик, що реалізують стратегію ухилення.

Об'єктом дослідження є комунікативна стратегія ухилення.

Предметом аналізу є дискретні мовленнєві одиниці діалогічного дискурсу в формі реплік, що

імпліцитно виражають комунікативні стратегію ухилення від прямої відповіді, їх структурно-граматичні, семантичні і комунікативні особливості.

У нашому дослідженні ми, услід за О. С. Іссерс [4, 14], схильні розглядати **комунікативну стратегію** як когнітивний план спілкування, за допомогою якого контролюється оптимальне вирішення комунікативних завдань мовця в умовах браку інформації про дії партнера. **Комунікативна тактика** – це зумовлені стратегією мовленнєві кроки комунікації, що у сукупності дозволяють досягти головної комунікативної мети.

Групи стратегій, що визначаються з урахуванням таких факторів, як мовленнєва ситуація і мета спілкування, ступінь близькості знайомства, соціальний статус співрозмовників та інші, узагальнено можна представити наступним чином (див. Рис. 1).

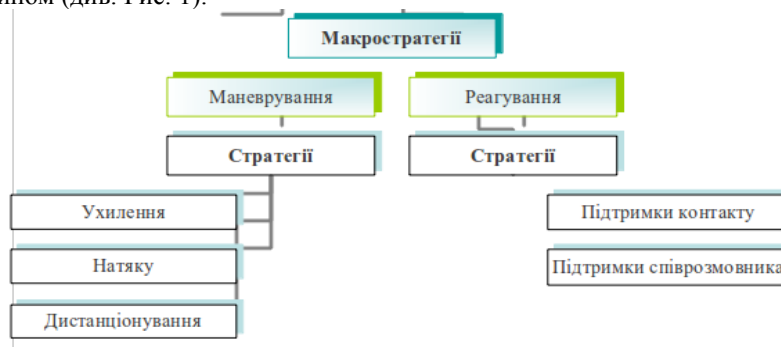


Рис. 1. Макростратегії і стратегії

Власне назви стратегій, що утворюють першу групу – дистанціонування, ухилення і натяк, відображають характерні риси англійської комунікації: високорозвинені можливості вербального маневрування і навіювання, ухилення від прямолінійності та алегоричність висловлювань. Якщо макростратегія маневрування орієнтована на будь-кого з комунікантів, то макростратегія реагування адресована інтерв'юєру.

Кожна із комунікативних стратегій має в англійській мові характерне лінгвістичне оформлення, відображаючи специфіку соціокультурного підходу до спілкування.

Стратегія ухилення є ланцюгом рішень мовця, комунікативних виборів його мовленнєвих дій і засобів, що дозволяють завуалювати, приховати справжнє значення відповідної репліки або зовсім ухилитися від прямої відповіді.

Стратегія ухилення передбачає використання певного набору структур – **пом'якшуючих засобів** (softening devices), що пом'якшують різкість висловлювання і роблять його менш прямолінійним. До них відносяться ввідні фрази, безособові речення (в тому числі і з ймовірнісним відтінком), формули ввічливих запитань і відповідей, ствердження у формі запитань і т. д. (див. Табл.1).

Табл. 1.

Тактика ухилення (пом'якшення твердження)

Пом'якшуючі твердження				
Пом'якшуючі засоби			Функції	
фрази, що виражають власну точку зору (opinion phrases)	фрази, що вказують на ймовірність (probability phrases)	загальні твердження (general statements)	зору	ставлення, порада, точка

З огляду на лінгвістичне наповнення, в межах цієї стратегії Ю. Б. Кузьменкова умовно виділяє дві тактики [5, 37]: **ухилення від відповідальності за об'єктивність суджень** і **використання запитань з метою пом'якшення категоричності чи різкості висловлювання**, які представлені чотирма техніками (див. Рис. 2).

Розглянемо детальніше кожен із вищезазначених технік.

Пом'якшення тверджень є одним із обов'язкових умов ухильного ввічливого спілкування. Точка зору, що висловлюється, або критичне зауваження, що виражає ставлення чи пораду, які в іншому випадку можуть прозвучати надто категорично чи здатись надто нав'язливими, слід занурити у відповідну оболонку, щоб не образити англійського співрозмовника. Досягається це за допомогою ухилення від відповідальності за об'єктивність висловлювання двома способами. По-перше, можна підкреслити вагомість власної думки – при цьому мовець ніби приймає відповідальність за свої слова (personalising), суб'єктивуючи свою точку зору з допомогою засобів суб'єктивної модальності, що підкреслюють особисте ставлення. Чи, навпаки, можна перенести акцент на загальноприйнятну точку зору – використовуючи, наприклад, модальні модифікатори, що спрямовані на слухача, конструкції пасивного стану, що ніби виводять адресата із ситуації, безособові і неозначено-особові речення узагальнюючого і ймовірнісного характеру, що ставлять за мету приховати ставлення мовця. Таким чином, можна говорити про використання двох технік протилежної спрямованості, об'єднаних прагматичною установкою на пом'якшення категоричності тверджень, щоб уникнути

конфлікту(див.Табл. 2 і Табл. 3).

Табл. 2.

Техніка представлення твердження як власної точки зору / “Personalizing” Opinions		
Функції	Непряме твердження	Пряме твердження
Точка зору	In <i>my opinion</i> it would be better to postpone the meeting. <i>I reckon / guess</i> she’s the last person to ask for compassion. Personally, I (don’t) feel you are making the best choice.	<i>It is...</i> (without opening phrases)
Ставлення	<i>As far as</i> I know to find the right decision is not that simple.	
Запам’ятовування	<i>If I’m not mistaken</i> , the matter was highlighted in Issue № 2.	
Пояснення	<i>I’d like to mention</i> that it has been discussed time and again.	

Табл. 3.

Техніка представлення твердження як узагальнення / Generalizing and Probability Phrases		
Функції	Непряме твердження	Пряме твердження
Порада	It is well known the language learning takes time.	I know it well.
Заборона	The car is parked on a double yellow line.	You parked illegally.
Наказ	English is spoken here.	Don’t speak Russian.
Ставлення	They say it’s not a proper way to treat animals.	It is not a proper way to treat animals.
Скарга	It appears that our lunch is likely to be delayed.	Our lunch is delayed.
Критика	You happen to be mistaken, he seems to have won.	You are mistaken, he has won.
Вагання	One can’t know for sure, it depends on many things.	I don’t know for sure.

Пом’якшити пораду чи думку можна з допомогою засобів суб’єктивної модальності: ввідних речень і стійких зворотів, що дозволяють розставити акценти так, щоб твердження зосереджувалось на малому на мовцеві і сприймалось як його особиста точка зору – не більше, яку співрозмовники можуть або прийняти, або піддати сумніву. Це може значно знизити ступінь впливу на співрозмовника (наприклад, обов’язковості слідувати пораді). Такі пом’якшуючі засоби достатньо різноманітні і варіюються залежно від ступеня формальності спілкування. До них перш за все відносяться кліше для вираження точки зору (opinion phrases) (див. Табл. 4).

Табл. 4.

Кліше для вираження точки зору	
mind/view фрази	to my mind; in my opinion/view; from my point of view, etc.
as-фрази	as far as I know; as far as I’m concerned; as I see it; as for me, etc.
if-фрази	forgive me if I’m wrong; if I’m not mistaking; if you ask me, etc.

Напр.: *This design is no longer used. – Forgive me if I’m wrong, but as far as I know this design is no longer in use*(formal); *If you ask me, this design is no longer used* (informal) [4, 38].

Різне чи негативне відношення можна також суб’єктивувати, знявши з себе відповідальність за висловлене твердження: з допомогою модальних модифікаторів, що зосереджуються на мовцеві, можна приховати власну оцінку чи ставлення за дієсловами, що означають мислення: *think, feel guess, reckon, I’d like to-phrases* (в умовному способі) і дієсловами говоріння: *say, mention, point out*, і т. д. Домінантою наміру, що виражається, в цьому випадку стає те, що мовець не претендує на цілковиту достовірність і його слова є лише його суб’єктивною точкою зору, яка в таких конструкціях звучить менш категорично і догматично.

Напр.: *There are disadvantages in this approach. – I'd like to point out that there are a few disadvantages in this approach* (formal); *I'd just like to say that I think something is wrong with it* (formal) [4, 39].

Ефект додаткового пом'якшення можна створити завдяки відповідним ввідним словам (fillers or parenthetical): *Well, personally I sort of think you ought to try again, really* [4, 39].

Виражаючи власну точку зору, особливо критичну, можна уникнути небезпеки “висування” власного “я”, якщо приховати його у безособових реченнях, що надають виразу характер узагальнення, чи представити його як загальновідомий факт (common knowledge). Цим засобом зручно користуватися, коли необхідно, щоб власна точка зору звучала менш догматично: даючи пораду, виявляючи скромність з приводу будь-яких своїх заслуг, приховуючи невпевненість, наприклад: *Coming late is impolite. – It is well known / They say that coming late is impolite* [4, 40].

Пасивний стан, який часто використовується в інструкціях, наказах та заборонах, також реалізує тактику ухилення, дозволяючи вивести адресата із ситуації, представляючи очікувану від нього дію не як його прямий обов'язок, а як загальноприйняте правило, необхідність виконання якого очевидна для законослухняних британців та американців. Така форма дозволяє уникнути безпосереднього тиску і дотриматися правил ввічливого спілкування.

Пом'якшуючий ефект мають також і слова зі значенням вірогідності: *maybe, perhaps, by chance, happen/seem/prove/turn out/appear/likely* і т. д., які можна використовувати і в особових, і в безособових реченнях, щоб, наприклад, надати скарзі чи вибаченню, поясненню чи критичному зауваженню відтінок передбачуваної ймовірності.

Напр.: *This teaching method is inefficient. – It is widely accepted that this teaching method proved to be inefficient.*

He is late. – I feel he'll most possibly to be late [4, 41].

Пасивний стан (наприклад в конструкціях *to be supposed to*) також не рідко використовується для пом'якшення категоричності заборон і наказів.

Напр.: *You are not supposed to use dictionaries. – Don't use the dictionaries* [4, 41].

Британці іноді звертаються до узагальнення навіть реагуючи на формули ввічливості, вони використовують у відповіді неозначено-особовий займенник *one*, що має пом'якшуючий ефект та одночасно дозволяє дистанціюватися від співрозмовника.

Напр.: *How you are? – One mustn't grumble* [4, 41].

Проте слід пам'ятати, що узагальнення як прийом є більш характерним для письмового та наукового мовлення (це перш за все стосується безособових і неозначено-особових речень), в розмовній мові його рекомендується використовувати помірно.

В англійській традиції запитання широко використовується як засіб пом'якшення висловлювання з метою ухилення від вираження своїх думок прямо, переводячи твердження у більш м'яку непряму форму (див. Табл. 5).

Табл. 5.

Тактика пом'якшення з допомогою запитання /
Softening with Questions

Типи запитань				Запитання
Переконуюче	загальне:	декларативне:	роздільне:	пропозиція, пропозиція з тиском
	а) заперечне	а) заперечне	а) заперечне	
Заперечне	б) стверджувальне	б) стверджувальне	б) стверджувальне	запит інформації, погодження точка зору, прохання, порада, наказ
	льне	льне	льне	

З однієї сторони, це сприяє безконфліктному обміну думками і отриманню необхідної інформації, а з іншої – запитальна форма, будучи більш ввічливою, дозволяє суттєво пом'якшити різкість наказу, уникнути незручності для вираження прохання, побажання чи поради. І, врешті-решт, ще однією важливою особливістю непрямой форми є створення для співрозмовника видимості потенційного вибору, що полегшує можливість відмови.

Розглянемо деякі аспекти реалізації тактики звернення до запитань з метою пом'якшення категоричності спонукальних висловлювань представлених у формі стверджень і запитань (див. Табл. 6 і Табл. 7).

Табл. 6.

Техніка пом'якшення прямих спонукальних висловлювань / Questions Softening Statements

Функції	Запитання (непрямі)	Стверджувальні речення (прямі)
Порада	Why don't you speak to him directly?	You should speak to him directly.
Запрошення	Why don't you come up and have lunch with us?	Come up and have lunch with us.
Пропозиція з тиском	Why couldn't we prolong our visit?	Let's prolong our visit.
Пропозиція	Won't it be better (for us) to leave at once?	We'd better leave at once.
Точка зору	Would it be less expensive to go by car?	It'd be less expensive to go by car.
Наказ	Would you like to go on reading?	Go on reading.
Запрошення	Would you care to stay with us tonight?	Stay with us tonight.

Табл. 7.

Техніка пом'якшення запитань представлених у формі запитання / Questions Softening Questions

Функції	Непрямі запитання	Прямі запитання
Прохання/ пропозиція	I don't suppose you'll find time for it now?	Will you find time for it now?
Розпитування	I suppose you are very busy now?	Are you busy now?
Прохання / запит інформації	You haven't seen my cat here, have you? You don't know where Bell is, do you?	Have you seen my cat here? Do you know where Bell is?
Розпитування/ запит про погодження	You are the new teacher, aren't you? Do you take milk in coffee, don't you?	Are you the new teacher? Do you take milk in coffee?
Наказ	Carry this bag for me, will you?	Will you carry this bag for me?

Способи пом'якшення категоричності спонукальних висловлювань достатньо широко висвітлені у монографії Т. В. Ларіної [6], тому вважаємо за доцільне обмежитися прикладами тих запитальних конструкцій, в яких найбільш яскраво реалізується стратегія ухилення. Важливо підкреслити, що форма запитання для англійських директивних і реквестивних висловлювань є більш поширеною ніж імперативна, оскільки очевидно, що саме в таких висловлюваннях закладена потенційна загроза, пов'язана з можливістю замаху на особистий час і свободу дій. При цьому в традиціях англо-американської культури, з її акцентом на необхідності дотримуватися закону і порядку, не прийнято ставити під сумнів неімперативність загальноприйнятих правил.

В англійській мові для пом'якшення наказів і стверджень широко використовуються *why*-questions і *yes/no*-questions (загальні). *Why*-questions використовуються в заперечній формі, що допомагає надати поради чи пропозиції ненав'язливо-переконливу форму: *Чому б Вам не... ?*

Напр.: *You must show it to a specialist. – Why don't you show it to a specialist* [4, 43]?

Слід наголосити, що прямі запрошення також вважаються нав'язливими, і однією з поширених форм, що дозволяє не порушувати *privacy* є форма *Why don't you come...?*

Загальні запитання теж надають співрозмовнику можливість вибору: погодитись або ні, наприклад: *It would be easier this way. – Wouldn't it be easier this way?* (persuasive question); *Would it be easier this way?* (open question) [4, 44].

У таких випадках часто використовується конструкція як і з запереченням, так і без нього. Проте якщо форма першого запитання має відтінок переконання, то форма останнього є більш віддаленою і залишає запитання відкритим. Очевидно, що форма без заперечення використовується для вираження не лише ввічливого прохання, а й наказу.

Напр.: *Can I have a bunch of those flowers? Could I see your tickets* [4, 44]?

При цьому суб'єктивно-орієнтовані запитання про можливість (*Can I*) більш ввічливі, ніж суб'єктивно-

орієнтовані запитання-спонукання (*Can you*) через зміщення фокусу уваги і відповідальності.

Особливої уваги заслуговує думка М. Мілз [7], яка вказує на те, що вище зазначені особливості англійського мовлення зумовлені національно-культурним підходом до особистості та спілкування – індивідуальним, спрямованим на розвиток автономії особистості та самостійності.

Таким чином, специфіка оформлення англомовних спонукань загалом є одним із найбільш очевидних доказів характерної для англо-американської культури регулярної розбіжності між семантичним і прагматичними значеннями, що сприймається носіями мови як норма.

Очевидно, що пом'якшенню підлягають і самі запитання, широко розповсюдженні в спонукальних мовленнєвих актах, зокрема тих, що стосуються наведення довідок, отримання інформації особистого характеру, прохань, які по-іншому звучать прямолінійно і безцеремонно. Техніка, яка використовується для пом'якшення запитальних висловлювань такого типу, опирається на декларативні (*statement-questions*) та роздільні (*tag-questions*) запитання. Декларативні запитання, не трансформуючи граматичну форму ствердження, надають йому запитально-ввічливого звучання. В залежності від ситуації, особливо коли мовець виступає в ролі прохача, їм можна надати відтінок безнадійності, щоб ймовірна відмова ніби підтверджувала ваші гірші сподівання – таку тактику британські вчені П. Левінсон і С. Браун [10] називають “будьте писемістом”. Для цього підходить і стверджувальна, і заперечна форми запитання (*unhopeful statements*).

Напр.: *Could you find anyone to help us with this task? – I don't suppose you'd find anyone to help us with this task / I suppose you wouldn't be able to find anyone to help us with this task* [4, 46]?

Запитання з кінцевим формативом, які вимагають безпосередньої реакції співрозмовника, можна використовувати і замість прямого ствердження і наказу, а також для пом'якшення самих запитань; при цьому сам форматив може бути і у стверджувальній, і у заперечній формі.

Напр.: *So this is your new car. / Is this your new car? – This is your new car, isn't it?*

Take it upstairs, please. / Will you take it upstairs? – Take it upstairs, will you [4, 46]?

Відтак, підводячи підсумки усьому сказаному вище, ми прийшли до висновку, що стратегія ухилення виражається та реалізується в мовленні тактиками ухилення від відповідальності і пом'якшення з допомогою запитань, які, в свою чергу, представлені техніками представлення твердження як власної точки зору, як узагальнення, пом'якшення прямих спонукальних та запитальних висловлювань. Кожна із перелічених технік має певне характерне лексико-граматичне та комунікативно-прагматичне оформлення.

До перспективних напрямків подальшого наукового пошуку в галузі дослідження слід віднести вивчення питань, пов'язаних із вивченням соціокультурних аспектів просодичної організації комунікативної стратегії ухилення у мовленнєвій поведінці респондентів в англомовному телевізійному інтерв'ю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Головаш Л. Б. Коммуникативные средства выражения стратегии уклонения от прямого ответа: на материале английского языка: дис. ... кандидата филол. наук : 10.02.19 / Л. Б. Головаш. – Кемерово, 2008. – 177 с.
2. Дмитрук О. В. Маніпулятивні стратегії в сучасній англомовній комунікації (на матеріалі текстів друкованих та Інтернет-видань 2000-2005 років): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / О. В. Дмитрук / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2006. – 19 с.
3. Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи : автореф. дис. на соискание науч. степени д-ра филол. наук / О. С. Иссерс. – Екатеринбург, 1999. – 29 с.
4. Кузьменкова Ю. Б. Стратегии речевого поведения в англоязычной среде / Ю. Б. Кузьменкова. : Материалы курса “Стратегии речевого поведения в англоязычной среде”. [Лекции 1-4] – М. : Педагогический университет “Первое сентября”, 2006. – 48 с.
5. Ларина Т. В. Категория вежливости и стиль коммуникации. Сопоставление английских и русских лингвокультурных традиций / Т. В. Ларина. – М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2009. – 507 с.
6. Милз М. Речевой акт на уроках русского и английского языков: женщина, авторитет и перспективы власти / М. Милз // Россия и Запад: диалог культур. – М., 1996. – С. 319-328.
7. Пономаренко О. В. Лінгвопрагматичні засоби вираження ухильності в сучасному італійському політичному дискурсі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.05 “Романські мови” / О. В. Пономаренко. – Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – Київ, 2004. – 19 с.
8. Пугач В. С. Уклонение от прямого ответа на вопрос как тип речевого реагирования: дис. ... кандидата филол. наук : 10.02.04 / В. С. Пугач. – Белград, 2002. – 208 с.
9. Чуриков М. П. Согласие, несогласие и уклонение в аспекте речевого общения: на материале текстов немецких политических интервью: дис. ... кандидата филол. наук : 10.02.04 / М. П. Чуриков. – Ростов-на-Дону, 2005. – 168 с.
10. Brown P., Levinson S. C. Politeness: Some universals in language usage / P. Brown, S. C. Levinson. – Cambridge: Cambridge University Press, 1988. – 345 с.

ДО ПРОБЛЕМИ СИСТЕМАТИЗАЦІЇ ВПРАВ ДЛЯ НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ АУДІЮВАННЮ

У статті проаналізовано теоретичні дослідження щодо систематизації вправ для навчання студентів аудіюванню. Запропоновано та обґрунтовано свою точку зору з цього питання.

Ключові слова: аудіювання, комунікативні вміння, систематизація вправ, мовні вправи, мовленнєві вправи, колективні, групові та індивідуальні вправи.

В статье проанализировано теоретические исследования относительно систематизации упражнений для обучения студентов аудированию. Предложена собственная точка зрения.

Ключевые слова: аудирование, коммуникативные умения, систематизация упражнений, речевые упражнения, коллективные, групповые, индивидуальные упражнения.

Theoretical research of the exercises systematization for the students' training audition is analysed in this article. It is suggested and determined authors' point of view concerning this question.

Key words: audition, communicative skills, systematization of the exercises, collective, team, individual exercises, speech exercises, language exercises.

Потреби суспільства впливають на конкретизацію практичної мети навчання іноземної мови. Завдання викладача іноземної мови – здійснювати навчання, виховання, розвиток особистості студента засобами цієї мови. Включення студентів у різні види діяльності розвиває в них сенсорне сприйняття, рухову, інтелектуальну, вольову, емоційну та мотиваційну сфери. Це забезпечує варіативність навчального процесу, динаміку занять. Програма вищої школи передбачає формування в студентів механізмів говоріння, аудіювання і читання на тому рівні, який може бути забезпечений конкретними умовами (сітка годин, наповненість груп й ін.). Проблема навчання аудіюванню є частиною загальної проблеми навчання іноземної мови, тому соціальні, освітні й педагогічні вимоги до навчання іноземної мови, зокрема, аудіювання зумовлюють актуальність піднятої проблеми і потребують її розв'язання на сучасному етапі.

Систематизація вправ під час навчання студентів аудіюванню є однією з найслабших ланок в нашій методиці. В навчальних посібниках вправи або зовсім не класифікуються, або співвідносяться із психологічними стадіями: осмислення, запам'ятовування, відтворення. І відповідно до цього визначають три основних види вправ: вправи на осмислення матеріалу, на його запам'ятовування та відтворення. Потрібно визнати цю класифікацію досить умовною, тому що осмислення і запам'ятовування матеріалу, як відомо, мають місце на всіх трьох стадіях засвоєння і цьому сприяють всі вправи. А відтворення матеріалу характерне не тільки для третьої, але й для другої стадії засвоєння. Закономірно, що відтворення матеріалу є кінцевим результатом вправ, в яких вживається мовленнєвий матеріал.

Мета статті – висвітлити теоретичні дослідження, пов'язані з проблемою систематизації вправ для навчання аудіюванню та запропонувати і обґрунтувати свою точку зору з цього питання. Для реалізації поставленої мети проаналізовано публікації, у яких з'ясується стан класифікації й використання вправ для навчання аудіюванню. Дослідженням цього питання займалися Н.Гез [1], Н.Драб [2], Н.Елухина [3], М.Ляховицький [4], Е.Пассов [6], І.Салістра [7] та ін. Вони, зокрема, відзначають, що дидактичне призначення системи вправ – підготувати студентів до переходу від автоматизованого виконання мовних дій на рівні звуків, слів, речень до складної мовленнєво-розумової діяльності, пов'язаної з розумінням англійської розмовної мови на слух. Але питання про систематизацію вправ для навчання аудіюванню, взаємовплив між окремими групами вправ ще є мало опрацьованим і в значній мірі спірним, хоча йому присвячені спеціальні розділи в підручниках методики та в ряді статей.

Успішність навчання розумінню англійської розмовної мови може бути гарантована лише завдяки раціональній системі вправ, побудова яких пов'язана з вирішенням таких питань [2, с. 22]:

- 1) визначення типів і видів вправ, які мають входити до системи;
- 2) встановлення послідовності застосування типів і видів вправ з урахуванням стадіальності формування та розвитку умінь;
- 3) врахування позитивного взаємовпливу різних видів мовленнєвої діяльності у навчальному процесі.

Для того, щоб вправа могла називатися комунікативною, вона повинна: бути ситуативною, тобто складатися з ряду однотипних мовленнєвих ситуацій, які вміщують автоматизований граматичний знак чи структуру; бути життєвою в кожному із своїх елементів: елементи вправ повинні бути типовими для даного виду комунікації; забезпечувати активне відношення студентів до матеріалу, виконуватися у зв'язку з наявністю певного комунікативного завдання, адекватного завданню мовця; виключати необхідність граматичної рефлексії (увага того, хто говорить, повинна бути направлена на те, що сказати і для чого сказати; те, як сказати,

засвоюється мимовільно, завдяки відповідно організованим вправам); виключати можливість переключення свідомості на рідну мову; забезпечувати безпомилковість виконання, так як успіх виконання дії – це основа міцного навичку.

Комплекс вправ для навчання аудіюванню містить типи вправ, що визначаються за такими критеріями [5, с. 41]: за комунікативністю – некомунікативні (мовні), умовно-комунікативні та комунікативні; за наявністю у завданні вправи мовного матеріалу або мовленнєвих зразків – з опорою, без опори; за характером домінуючого психологічного процесу – рецептивні, репродуктивні, продуктивні; за участю рідної мови – одномовні та двомовні; за кількістю учасників – індивідуальні, парні, групові.

За формою організації навчальної діяльності Г.Скуратівська вважає за доцільне поєднання трьох типів вправ: колективних, групових та індивідуальних, що сприяє оптимізації навчального процесу [8, с. 31]. Колективні завдання виконуються тоді, коли навчальний матеріал є новим, досить складним, тому потрібні безпосереднє керівництво і значна допомога викладача. Групові вправи дозволяють значно підвищити ступінь активізації пізнавальної діяльності студентів, формувати комунікативні вміння й навички іноземною мовою. Індивідуальні завдання використовуються, щоб закріпити вже засвоєні вміння як часткового, так і загального характеру.

Деякі методисти виділяють вправи на впізнавання і механічні вправи, інші визначають вправи аналітичні, синтетичні і аналітико-синтетичні [5; 8]. На перший план вони висувають характер протікання вправ (аналіз, синтез), але така класифікація за своєю природою не може служити основою для створення системи вправ від фактів, які не охоплюють дану класифікацію (вид мовленнєвої діяльності, характер мовного матеріалу й ін.). Названа класифікація бере за основу види роботи над мовою, а формування вмінь та навичок залишає поза увагою.

Цікавою була спроба методистів ділити всі вправи на аспектні або мовленнєві [7; 8]. Аспектними вправи називають тому, що вони служать для засвоєння окремих мовних фактів (звук, слово, граматичне явище й ін.). Але дуже рідко вправа охоплює лише якийсь один мовний аспект. Навіть коли проводиться робота над ізольованим словом, то ми маємо справу з фонетичним, орфографічним, лексичним та граматичним аспектами мови. Тому такого роду вправи називають ще мовленнєвими. Ця назва підкреслює, що дані вправи служать для засвоєння мовних явищ, але не відбиває того факту, що вони сприяють виробленню деяких елементарних вмінь, які вже не відносяться безпосередньо до мови, а тяжіють до мовлення. Для здійснення різних видів мовленнєвої діяльності необхідними є вправи на вміння відмінювати іменник, розрізняти особу дієслова й ін., але вони ще не є мовленнєвими. Це як би початковий етап для формування навичок, необхідних для мовленнєвих вмінь.

Аудитивні вміння виробляються при виконанні різних дій і операцій, пов'язаних з цим видом мовленнєвої діяльності. Повне, точне і швидке розуміння мови можливе в результаті автоматизації операцій всіх етапів процесу аудіювання: сприйняття звукової форми, впізнавання її елементів, синтезу змісту на їхній основі. У навчанні це досягається шляхом виконання достатньо важких, але посильних фонетичних, лексичних і граматичних вправ. Вправи виробляють сприйняття мовної форми, тренують слухову пам'ять, прогнозування форми, короточасну пам'ять на утримання пред'явлених сигналів до їхнього переходу в зміст.

Вправи для усунення фонетичних труднощів зводяться до наступного: впізнати певний звук в словах і реченнях, диференціювати звуки в опозиції, визначити характер зміни звуку в мовленнєвому потоці (оглушення, озвучення, скорочення довготи звуку); визначити рух основного тону (спочатку підвищення і пониження тону в межах двох рівнів, потім чотирьох); тип та місце паузи; відносну довготу смислових груп (за кількістю складів і за часом); смислову роль мелодійного малюнку; вловити емоційне забарвлення повідомлення (сумнів, іронію, ввічливість).

Лексичні явища опрацьовуються на вправах типу: впізнати задане слово чи словосполучення серед інших слів або в реченні; впізнати слово; виділити слова з певним афіксом: визначити форму слова, його граматичну категорію на основі формальних ознак чи контексту; впізнати слово, що змінило своє звукове звучання; встановити на слух тотожність в парах слів; визначити значення слова за словотворчими елементами, за подібністю звучання із відповідним словом рідної мови, за контекстом; знайти в реченнях омофони, визначити їхнє значення за функціями в реченні, за зв'язками з іншими словами; виділити слова, які відносяться до певного кола понять.

Для подолання труднощів, пов'язаних з особливостями синтаксису іноземної мови, проводимо вправи на усвідомлення способів вираження відношень між словами в реченні: визначити групу підмета, групу присудка; виділити в реченні предикативну пару (підмет і присудок); розділити речення, сприйняте на слух, на синтагми; сказати, після яких слів робляться паузи; назвати члени речення, виражені двома-трьома словами; визначити в реченні повнозначні та службові слова. Для оволодіння структурою речення, яке звучить, рекомендується: скоротити речення до головних членів речення; визначити кількість членів речення, виділити заданий член речення та визначити його семантику; знайти сполучення слів, що виражають кількість, якість, час, місце і т. д.; визначити комунікативний тип речення та його форму (стверджувальну, заперечну, запитальну, запитально-заперечну), визначити тип питання. При роботі із складними реченнями визначити місце пауз, знайти межі між головними і підрядними реченнями; знайти формальні ознаки підрядних речень; визначити тип підрядного речення.

Вищеназвані вправи використовуються на всіх етапах навчання, але їхнє співвідношення змінюється. Ускладнення вправ повинно проходити в декількох напрямках: за рахунок доповнення новим матеріалом, який слід опрацювати, і збільшення кількості такого матеріалу, значення якого можна розкрити за контекстом; ускладнення змісту і структури тексту; підключення діалогічної мови; усунення зорової опори; зростання темпу мовлення; збільшення часу слухання до 20 хвилин; залучення різних осіб, що виступають в ролі дикторів.

Аудитивні вправи можуть комбінуватися із вправами з інших видів мовленнєвої діяльності і переслідувати комплексні цілі, наприклад: запитально-відповідні вправи; прослуховування тексту, що вводить новий мовний матеріал: диктанти з плівки; прослуховування тексту з наступним використанням його для говоріння; прослуховування окремих речень й уривків тексту з наступним відтворенням в паузах. Контроль за точністю прийнятої інформації здійснюється з допомогою зворотного зв'язку, що знаходить своє вираження у впізнаванні чи у відтворенні. Найефективнішим засобом контролю є бесіди, які виявляють труднощі студентів, слабкі місця в їхньому розумінні сприйнятої інформації і дають їм можливість відчувати мову як реальний засіб спілкування.

I. Салістра вважає, що вправи, названі аспектними чи мовними, було б зручніше називати первинними або підготовчими [7, с. 61]. Вони служать для осмислення і запам'ятовування мовних фактів, взятих більш чи менш ізольовано і одночасно для вироблення таких вмій, які в результаті достатньо частих повторень, відповідних дій перетворюються в навички, необхідні для мовленнєвих вмій. Мовленнєві вміння не повинні йти відразу ж за первинними. Між ними повинна бути перехідна ланка, що складається із вправ, близьких до мовленнєвих. Сюди відносяться впізнавання та відтворення мовленнєвих фактів, наприклад, відтворення прослуханого тексту, підстановчі вправи і т. ін. В процесі виконання продовжується осмислення та запам'ятовування матеріалу. Одночасно первинні вміння поступово перетворюються в навички, які пізніше в ролі автоматизованих компонентів ввійдуть в мовленнєві вміння. Мовленнєві вправи – це завершальна ланка, на якій одержують оформлення вміння мовленнєвого характеру, тобто вміння розуміти усну і письмову мову та виражати свої думки усно і письмово.

В процесі виконання мовленнєвих вправ мовні факти, осмислені та збережені в пам'яті, підлягають подальшому осмисленню і краще запам'ятовуються: продовжується автоматизація первинних вмій, перетворення їх у навички. Стержнем цієї класифікаційної схеми є рух від засвоєння мовних фактів через придбання первинних вмій до вироблення навичок та оволодіння мовленнєвими вміннями. Далі передбачається шлях від засвоєння ізольованих, а тому легше засвоєваних фактів мови і вмій, до засвоєння тих же фактів і вживання тих же вмій, але вже взятих в комплексі. Недоліком є те, що вправи з діапазону охоплення мовного матеріалу потрапляють в ту ж саму категорію. Так, наприклад, відтворення групи фраз складніше, ніж відтворення ізольованого звука, бо це пов'язано з вимовою цілого ряду звуків, а також граматичними, лексичними та іншими компонентами. Разом з тим, всі ці вправи входять в категорію первинних. Отже, доцільним було б розрізнити серед первинних вправ прості та комплексні. Між ними не можна провести чіткої межі, хоча дещо можна розрізнити за ступенем комплексності, тобто, за обсягом мовного матеріалу. Наприклад, впізнати відтворення окремих звуків – проста вправа, але в ній поєднується робота над двома аспектами – графікою та фонетикою.

Вважаємо, що для того, щоб студенти вміли користуватися мовним матеріалом для вираження своїх думок, серед різних видів вправ повинні використовуватись рецептивні, репродуктивні і продуктивні [7, с. 62]. Репродуктивними є вправи на відтворення попередньо сприйнятого мовного матеріалу (звуків, слів, граматичних явищ). Продуктивні – це комбінування засвоєних мовних засобів у відповідності з думкою, яку необхідно виразити. Із сказаного випливає, що продукування мови завжди включає в себе репродукування того чи іншого мовного матеріалу. Репродукування мовного матеріалу має бути навиком, тоді як продукування мови є наявністю. Тому первинні і передмовленнєві вправи повинні включати в себе репродуктивні вправи, а мовленнєві – ні. Отже, систематизація вправ може мати такий вигляд [7, с. 63]:

I. Первинні вправи.

а) Прості: *рецептивні* — вправи на впізнавання ізольованих мовних фактів (під час читання і слухання); диференційовані вправи (під час читання і слухання). Наприклад, впізнавання звуків в прослуханих словах. *Репродуктивні* — вправи на відтворення ізольованих мовних фактів; диференційовані вправи (усні та письмові). Наприклад, повторення певних звуків за викладачем.

б) Комплексні: *рецептивні* – вправи на впізнавання даного мовного факту серед інших (під час читання і слухання); диференційовані вправи більш цілеспрямованого характеру. Наприклад, впізнавання присвійного відмінку під час слухання тексту. *Репродуктивні* – вправи на відтворення даного мовного факту в комплексі з іншими, раніше засвоєними. Наприклад, прослуховування раніше засвоєних іменників у множині, порівняння з одноною.

II. Передмовленнєві вправи.

а) Рецептивні – вправи на одночасне впізнавання багатьох взаємопов'язаних мовних фактів з метою розуміння вираженої за їхньою допомогою думки шляхом аналізу. Наприклад, комплексний аналіз багаторазово відтвореного звукозапису з метою його розуміння.

б) Репродуктивні – вправи на відтворення більш чи менш складних комплексів, які охоплюють відносно

велику кількість мовних фактів. Наприклад, відтворення завченого тексту, точне відтворення початкового тексту під час зворотного перекладу й ін.

в) Продуктивні – вправи на відтворення більших комплексів мовних фактів з деяким відхиленням від початкового матеріалу. Ці вправи не можна назвати мовленнєвими, тому що студенти в процесі виконання завжди діють за зразком. Наприклад, відтворення тексту із заданими змінами.

III. Мовленнєві вправи.

а) Рецептивні – вправи на синтетичне розуміння усного мовлення. Наприклад, розуміння один раз сприйнятого тексту чи даного повідомлення, що перевіряється переказом, відповідями на запитання чи перекладом.

б) Продуктивні – вправи на відтворення засвоєного мовного матеріалу в нових комбінаціях без завдання вжити певний мовний матеріал. Наприклад, відтворення діалогу за картиною чи за певною ситуацією, складання коротких повідомлень на задану тему і т. д.

Отже, застосування вищевказаних класифікацій вправ є досить ефективним у досягненні навчальної мети. Воно повинно відбуватися в залежності від етапів навчання студентів аудіюванню. А це впливає на результативність засвоєння ними англійської мови.

Висновки. Таки чином, практичне засвоєння матеріалу повинно стати основою для навчання аудіюванню. Адже кожна конкретна система вправ складається для подолання тих чи інших труднощів аудіювання. Вона включає необхідну кількість вправ, які полегшують студентам сприйняття мови на слух, що є засобом розширення, поглиблення і удосконалення знань, вмінь і навичок з іноземної мови. Розуміння на слух іноземної мови не виникає автоматично, а формується у процесі ефективного навчання. Тому навчання аудіюванню неможливе без врахування і градації труднощів цього виду мовленнєвої діяльності. А формуванню необхідних вмінь і навичок аудіювання сприяє виконання досить складних, але посильних вправ.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гез Н.И.О факторах, определяющих успешность аудирования иноязычной речи / Н. Гез // Иностранный язык в школе. – 1977.– № 5. – С. 32 – 42.
2. Драб Н.Л. Комплекс вправ для навчання іншомовного професійно спрямованого монологічного мовлення студентів-економістів / Н. Драб // Іноземні мови. – 2002. – № 1. – С. 22 – 25.
3. Елухина Н.В. Основные трудности аудирования и пути их преодоления / Н. Елухина // Иностранные языки в школе. – №1. – 1977. – С. 37 – 42.
4. Ляховицький М.В. Про систему вправ для розвитку мовної аудитивної пам'яті студентів-першокурсників мовного вузу / [в кн.: Питання романо-германської філології та методики викладання іноземних мов]. – Республіканський науково-методичний збірник / М. Ляховицький, С. Ніколаєва. – Вип. 2. – К. – 1975. – С. 143 – 145.
5. Подосиннікова Г.І. Комплекс вправ для навчання студентів ідіоматичних предикативних конструкцій англійського розмовного мовлення / Г. Подосиннікова // Іноземні мови. – 2001. – №2. – С.39 – 41.
6. Пассов Е.И. Основы методики обучения иностранным языкам / Е.Пассов. – М. – 1977. – 214с.
7. Салистра И.Д. О некоторых методических терминах / И. Салистра // Иностранные языки в школе. – 1959. – №2. – С.60 – 64.
8. Скуратівська Г.С. Система вправ для навчання студентів фінансово-економічних спеціальностей професійного писемного мовлення іноземною мовою / Г. Скуратівська // Іноземні мови. – 2001.– №1.– С.27– 32.

Наталія РУСАЧЕНКО

КОНСОНАНТНІ АЛЬТЕРНАЦІЇ В ІМЕННІЙ СЛОВОЗМІНІ СТАРОУКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI – XVIII СТ.

Проаналізовано консонантні альтернації в іменній словозміні староукраїнської мови другої половини XVI – XVIII ст. З'ясовано історичні причини та умови виникнення чергувань, їх регулярність і специфіку функціонування.

Ключові слова: альтернація, діахронія, іменна словозміна, консонантизм, морфологія, староукраїнська мова другої половини XVI – XVIII ст.

Проанализированы консонантные альтернации в именном словоизменении староукраинского языка второй половины XVI – XVIII вв. Выяснены исторические причины и условия возникновения чередований, их регулярность и специфика функционирования.

Ключевые слова: альтернация, диахрония, именное словоизменение, консонантизм, морфология, староукраинский язык второй половины XVI – XVIII вв.

The alternation of consonants in the Old Ukrainian language in the second half of the XVI – XVIII century is characterized. It is established the historical reasons and conditions of alternation, their functional significance and regularity is investigated, the specificity of processes in word-formation and accident is detected.

Key words: morphonology, diachrony, consonantism, alternation, accident, word-formation, Old Ukrainian language in the second half of the XVI–XVIII century.

Морфологічний аналіз, у центрі уваги якого перебувають проблеми фонологічної структури морфем, досить довго сприймався як складова частина фонетичного аналізу, а тому морфологічну проблематику принагідно розглядали в курсах фонетики сучасної української літературної мови або історичної фонетики української мови і зводили до загальної характеристики появи та функціонування вокалічних і консонантних альтернатив.

Вочевидь, актуальними проблемами на сьогодні є дослідження методики морфологічного аналізу в історичному аспекті; розкриття причин і механізмів розвитку фонемних модифікацій морфем; визначення ролі морфологічних засобів в організації та розвитку словозмінних і словотворчих парадигм; характеристика взаємозв'язків між фонетичними та морфологічними явищами з урахуванням діалектних особливостей української мови; зіставлення історичних і сучасних явищ морфології з метою пошуку паралелізму в їхньому розвитку.

Для вивчення морфологічних модифікацій в історії української мови основоположне значення мають ідеї Ю. Шевельова, О. Мельничука, П. Тимошенка, С. Бевзенка, С. Самійленка, М. Жовтобрюха, В. Русанівського та ін.

Мета дослідження – схарактеризувати консонантні альтернативи у староукраїнській мові другої половини XVI – XVIII ст., коли формувалася українська літературна мова, відбувався поступовий перехід до національних літературних норм. Важливо встановити історичні причини виникнення чергувань, дослідити їх регулярність і функціональне навантаження, виявити специфіку у процесах іменної словозміни.

Чергування приголосних, порівняно з чергуваннями голосних, являють собою новотвори, що виникли й розвивалися вже в окремих слов'янських мовах, у тому числі українській. Умови їх морфологізації визначити легше, ніж голосних. Причиною появи чергувань приголосних вважають процеси палаталізації (пом'якшення задньоязикових приголосних перед голосними переднього ряду, пом'якшення губних і зубних приголосних перед *j*). Характерним є те, що чергування приголосних, на відміну від вокалічних, відбуваються на морфемних швах у процесі поєднання основи та словозмінного або словотвірного афікса.

Консонантні чергування можна поділити на групи, альтернанти яких реалізовані: а) задньоязиковими і шиплячими звуками; б) задньоязиковими і свистячими; в) передньоязиковими твердими і м'якими звуками.

Найактивнішими в текстах пам'яток виявляються чергування твердих та м'яких звуків. Вони виступають у двох різновидах: а) як заміна основного твердого приголосного м'яким; б) як заміна м'якого твердим. Перший різновид представлено рядом альтернатив переважно в іменниках I і II відмін, другий – в іменниках III відміни.

Зокрема, чергування $\square\Gamma \sim \Gamma'\square$ зафіксовано у формах:

а) місц. відмінка одн. іменників II відміни чол. та серед. родів перед флексією *-ѣ, -е*: *на животе (ВГ, 28), въ листе (28), по обѣдѣ (Розм., 17); в(ь) дѣльть (ДН, 148), в(ь) полѣть (158), о правилѣ (КЗ, 191); в млине (ВГ, 38), в винѣ (АД, 107 зв.), о брашнѣ (КЗ, 191); в реестрѣ (АО, 47), в хуторѣ (АК, 175), о зборѣ (АК, 61); на переказе (ВГ, 31), в записе (29), в часе (37);*

б) місц. відмінка одн. іменників I відміни жін. роду перед флексією *-е (-ѣ)*: *в хате (ВН, 149), при цнотѣ (ЛР, 89), на почтѣ (АК, 214 зв.); в шкоде (ВГ, 31), на воєводѣ (Розм., 72а), в аре(н)дѣ (ЛР, 82); в школѣ (Розм., 7), в(ь) хвалѣ (ВХ, 539 зв.); в пухлинѣ (АД, 88), в ранѣ (87);*

в) дав. відмінка одн. іменників I відміни чол. та жін. родів перед флексією *-е (-ѣ)*: *сиротѣ (АО, 56), Микитѣ (ЛР, 78); персонѣ (Розм., 72а), сатанѣ (КЗ, 45), сторонѣ (ДН, 165).*

У формах род. відмінка одн. засвідчено паралельне написання *p* та *p'* в кінці іменних основ: *господаря (ВГ, 39), сентебря (35), декабра (36), генваря (37) і генвара (ВН, 152), писаря (ВГ, 39) та писара (49), Юря (ВН, 151), арендара (ВН, 152), Олизара (156) та Олизаря (160), сентебра (ЛР, 76) та сентебря (78)*. Звичай не розрізняти на письмі *p* та *p'*, започаткований з XI ст., тривав аж до XVIII ст., що було спричинено складною артикуляцією цього приголосного [4, 251, 254]. Крім того, ствердіння колишнього м'якого *p'* незалежно від позиції є характерною рисою консонантизму північних і майже всіх південно-західних говорів української мови [2, с. 72].

Тексти пам'яток фіксують чергування $\square\Gamma \sim \Gamma'\square$ у відмінкових формах іменника *дити – дѣтем (ВГ, 35; АД, 85)*. Щоправда, в оруд. відмінку маємо написання *детми (ЛР, 86; ВН, 161), смертми (КЗ, 42)*, оскільки м'якість приголосних далеко не завжди була відбита в тогочасному традиційному правописі.

Інший варіант – $\square\Gamma' \sim \Gamma\square$ в іменній словозміні трапляється рідше. Його зафіксовано у формах:

а) род. відмінка множ. іменників III відміни жін. роду перед флексією *-ей*: *волостей (ВГ, 29), печатей (39), сыножатей (ВН, 161), твердостей (АД, 78)*. За аналогією до відповідних форм виникло закінчення *-ей* та утворилося чергування $\square\Gamma' \sim \Gamma\square$ в іменниках II відміни чол. роду – *гостей (УВ, 33; Р, 19), локтей (Розм., 50а);*

коней (ВГ, 32), окуней (АД, 108); князей (ВН, 156), п[гь]н[я]зей (Розм., 51а; ВН, 151).

б) оруд. відмінка одн. іменників І, ІІ відміни чол. роду перед флексією -ем, -єю: *Костем* (ЛР, 83), *зятем* (83), *ног(ъ)те(мъ)* (НЛ, 31); *Василем* (ЛР, 85), *москалем* (78); *слизем* (ВН, 156), *конемъ* (КЗ, 184); *отвѣтъчицею* (ДН, 171), *палицею* (159), *марнотравцею* (КЗ, 187), *дѣвицею* (41), *третицею* (195). Відсутність пом'якшеного варіанта основи в початковій формі *Кост* (ЛР, 83), *зят* (79) пояснюється впливом книжної орфографії (м'якість надрядкових літер на письмі звичайно не позначалася).

Тексти другої половини XVII ст. фіксують і давніші форми. Так, у род. відмінку множ. іменників перед старою флексією -ій (-ий) чергування □Г' ~ Г□ не відбувається: *печатий* (ЛР, 87), *дѣтій* (АО, 55), *свиній* (АО, 47), *гусій* (АО, 55), *людій* (АО, 49). Зазначені форми відбивали південно-західні діалектні впливи, проте в новій літературній мові, сформованій на південно-східній основі, вони вийшли з ужитку.

Відсутність пом'якшеного варіанта основи у формах оруд. відмінка іменників *приятелми*, *обывателми*, *людми*, зафіксовану в текстах пам'яток різних періодів, пояснюється знову ж таки правописною традицією не позначати м'якість приголосних над рядком, а часто – і в рядку.

Треба зауважити, що в род. одн. іменників ІІ відміни в пам'ятках різних стилів та жанрів трапляються форми із твердим кінцевим приголосним основи -ц: *м[гь]с[я]ца* (ЛР, 85), *кадилницю* (ВХ, 547). Така непослідовність прийшла з церковнослов'янської мови, де не було опозиції ц та ц'. До того ж, у частині болгарських говірок звук [ц'] ствердів дуже рано. Тому церковнослов'янські рукописи болгарського походження, що потрапляли в Україну, були позначені хаотичністю щодо вибору «йотованих» чи «простих» букв після ц [4, 789]. Крім того, диспалаталізація ц' у кінці слова і перед голосними а та у в буковинських і гуцульських говірках зумовлена впливом молдавсько-румунських говорів [2, 74], а в північноукраїнських – білоруських та західноукраїнських запозичень [4, 791].

Чергування твердих та м'яких звуків представлені значною кількістю прикладів і в прикметникових парадигмах. Щоправда, тексти пам'яток засвідчують деякі особливості. Це пов'язано з функціонуванням у староукраїнській мові в наз. відмінку одн. чол. роду закінчень -ий та -ій на місці традиційного -ий. Причини варіювання прикметників на -ий, -ій, -ий полягають у взаємодії книжної і розмовної мови, а також є результатом впливу на літературну мову школи (підручників граматики). Поява паралельного вживання -ий, -ій припадає на XV ст. Вживання цих варіантів у прикметниках з основами на твердий приголосний активізується у XVII ст. і особливо поширюється у XVIII ст. Закінчення -ій фіксується в пам'ятках, різних за місцем походження. Отже, малоімовірним видається те, що орфографічний різновид -ій – це вираження впливу за аналогією прикметників з м'якими основами на відповідні прикметникові основи з кінцевими твердими приголосними [1, 67].

Так, у проаналізованих текстах форми наз. відмінка одн. чол. роду з м'якими варіантами основ протистоять формам інших непрямих відмінків з твердими кінцевими сегментами основ. Форми чоловічого роду за цією ж ознакою протиставляються формам жіночого та середнього родів.

Найчастіше пом'якшений або м'який варіант прикметникової основи перед флексією -ій з'являється в кінцевому сегменті кореня або у складі суфіксів -к- (-ськ-), -ов-, -н-. Так, чергування □к' ~ к□, □в' ~ в□, □н' ~ н□ тощо засвідчені в парадигмах слів: *гадяцкій* (ДН, 147), *норемберскій* (АД, 78), *слободскій* (ДН, 176), *пристайловскій* (175), *сѣльскій* (175), *слуцкій* (ЛР, 81), *карнаскій* (АД, 89); *жолондковій* (83), *рожовій* (80), *лѣсковій* (82), *полковій* (ДН, 165), *войсковій* (164), *полинковій*; *хорій* (АД, 80) (79), *білій* (82), *злій* (82), *старій* (ДН, 173), *простій* (АД, 87).

Пом'якшений варіант основи в наз. відмінку одн. маємо і в займенникових формах: *которій* (АД, 78), *такій* (77) та ін. У тексті ДН твердий варіант основи представлений послідовно у прізвищах та відтопонімних утвореннях: *Богаевский* (ДН, 164), *Сухий* (148), *Воблий* (148), *Данковський* (161), *Сутковий* (148); *бѣлицкий* (148), *веприцкий* (164), *лубенский* (164), *подолковский* (175).

У тексті АД твердий варіант прикметникової основи в наз. відмінку однини чол. роду трапляється рідше: *звичайний* (АД, 78), *ядовитий* (84), *болящий* (79), *суптелний* (78), *волоский* (79). Засвідчується в обох текстах і паралельне вживання флексій -ий та -ій. Зрідка фіксуються прикметники з -ый, які належать до архаїчних рис української діалектної морфології [1, 68]: *звичайный* (АД, 78), *высланный* (ДН, 161). У текстах пам'яток XVI та XVII ст. флексія -ый, паралельно із флексією -ий, трапляється набагато частіше.

У сучасній українській мові чергування твердих і м'яких приголосних разом із відмінковими флексіями протиставляють прикметникові, діеприкметникові та займенникові форми наз. відмінка чол. роду в однині та множині. Що стосується староукраїнської мови, то проаналізовані тексти дають можливість констатувати, що аналогічні альтернації не завжди мали місце у словозмінних парадигмах, оскільки, як уже було зазначено, у наз. відмінку одн. прикметники, діеприкметники та займенники чол. роду мали закінчення -ий на місці звичайного -ий. Отже, у мові існували паралельні форми. У зв'язку з цим є сенс говорити про чергування, якщо в тексті паралельно представлені форми того самого слова в наз. відмінках одн. та множ..

Тексти пам'яток XVI та першої половини XVII ст. чергування в зазначених позиціях не фіксують. Маємо: *домовий* (ВГ, 29) ~ *домовые* (35), *которий* (36) ~ *которые* (39), *оний* (31) ~ *оные* (35), *оранский* (30) ~ *оранские* (38), *возный* (ВН, 147) ~ *возные* (153), *писаний* (150) ~ *писаные* (159), *чорный* (153) ~ *чорные* (153), *шляхетный* (ДН, 155) ~ *шляхетные* (153). Із другої половини XVII ст. тексти починають фіксувати паралельні форми з чергуванням і без нього: *червоный* (ЛР, 81) ~ *червоные* (81), *лохвицький* (78) ~ *лохвицькіе* (86).

Тексти XVIII ст. представляють у зазначеній позиції навіть чергування □Г' – Т□: *подданий* (ДН, 159) ~ *подданіє* (149), *которий* (165) ~ *которіи* (160), *бѣдній* (КЗ, 188) ~ *бідніє* (185), *старій* (185) ~ *старіє* (185), *честній* (196) ~ *честніє* (44), *которій* (АД, 82) ~ *которіє* (77).

Аналогічні зауваження можна зробити і щодо протиставлення форм наз. та непрямих відмінків множини. У сучасній мові в зазначених позиціях відбувається чергування пом'якшеного (перед флексією -і) і твердого звуків (перед флексіями -их, -ими, -им). У староукраїнській мові це чергування теж відбувається непослідовно, оскільки у наз. відмінку множ. маємо подекуди стару флексією -ые на місці -і. У текстах XVI – першої половини XVII ст. чергування в зазначених позиціях взагалі відсутнє: *вечные* (ВГ, 29) ~ *вечными* (39), *замковые* (38) ~ *замковыхъ* (28), *кревные* (29) ~ *кревныхъ* (28), *кревнымъ* (38), *оранские* (38) ~ *оранскихъ* (39), *оранскимъ* (35). Із другої половини XVII ст. тексти фіксують паралельні форми: *горьные* (ЛР, 83) ~ *горьныхъ* (88), *голюнские* (83) ~ *голюнскихъ* (83), *декъретовіє* (86) ~ *декъретовыхъ* (89), *покъревній* (85) ~ *покъревными* (86), *которыє* (78) ~ *которыи* (82). Найкраще чергування відбиті в пам'ятах XVIII ст.: *многіє* (АД, 77) ~ *многихъ* (80), *поверховніє* (78) ~ *поверховнихъ* (77), *свѣжїє* (78) ~ *свѣжихъ* (88).

Чергування задньоязикових зі свистячими та шиплячими звуками в текстах пам'яток трапляються рідше, не характеризуються продуктивністю і обмежуються іноді поодинокими прикладами. Винятками є чергування задньоязикових [к], [х] та горлового [г] зі свистячими [ц'], [с'], [з']. Треба зауважити, що цей вид альтернатив є специфічною рисою іменної словозміни, оскільки в дієслівній словозміні та словотворі фіксується дуже рідко.

Альтернатива □к ~ ц'□ має найбільшу сферу дії. Вона представлена у формах:

а) дав. відмінка одн. іменників І відміни жін. роду, найчастіше на позначення істот: *матце* (ВГ, 34), *внуць* (АО, 56), *малжонце* (ВГ, 38), *доць* (ЛР, 85), *сметячяць* (ВН, 158), *осауць* (ДН, 175), *Редць* (160);

б) місц. відмінка одн. іменників І відміни жін. роду та рідше II відміни чол. роду перед флексією -ѣ (зрідка – -е): *на руке* (ВГ, 196), *в бо(д)нарць* (АО, 45), *в кабаць* (ЛР, 78), *на ярмарць* (88), *к ставць* (АК, 59 зв.), *по записць* (АК, 63), *на сту(й)ць* (АК, 178 зв.), *в водць* (АД, 82), *в головь* (84), *на ринць* (89), *в сироватць* (84), *на терць* (88), *в хустць* (87).

Альтернатива □г ~ з'□ фіксується рідше і виявляє активність у тих самих формах, зокрема у дав. відмінку одн. імен. І відміни жін. та чол. роду перед -ѣ (-е, -и) маємо: *слuze* (ВГ, 36), *стилуze* (36), *Ядвизи* (ВН, 158). У місц. відмінку одн. іменників І відміни жін., рідше чол. роду маємо: *в книзі* (Розм., 2), *в дорозе* (2а), *на крузе* (ЛР, 77), *в лузь* (АЧ, 120), *на дорози* (263), *на нозѣ* (НЛ, 88).

Альтернатива □х ~ с'□ трапляється зрідка, оскільки кількість слів із кінцевим -х обмежена. Чергування засвідчене знову ж таки у формах місц. відмінка одн. іменників І відміни жін. роду: *при мачость* (ЛР, 89), *ко стрѣсть при Богданість* (АППГУ, 45) та дав. одн. іменників І відміни жін. і чол. родів на позначення істот: *Прокопість* (АППГУ, 6), *Стєсть* (81), *Тимчість* (101), *Михайлисть* (66). Тексти пам'яток зрідка фіксують в іменникових парадигмах і форми без чергування □х ~ с'□: *в ухѣ* (АД, 83).

У текстах пам'яток розглянутих періодів відбито чергування □к ~ ц'□ <г ~ з'>, □х ~ с'□ у старих формах місц. відмінка одн. та множ. іменників І відміни, II відміни чол. роду давніх -*б основ перед закінченням -ехъ [з, 62]: в пророцехъ (Нег., 110), в до(л)зехъ (ВГ, 37 зв.); наз., знах. відмінків множ. перед -и (-ѣ): *дуси*, *бози*, *патріарсі* (Вл., 334 зв.). У текстах альтернатива □к ~ ц'□ трапляється у формі двоїни – *обидва штуце* (Розм., 56а), *два язици* (НЛ, 87 зв.).

Чергування задньоязикових [к], [х] та горлового [г] із передньоязиковими шиплячими [ч], [ш], [ж] у словозмінних парадигмах іменників обмежене невеликою кількістю прикладів і фіксується в текстах пам'яток XVIII ст. Сфера дії цього виду альтернатив охоплює творення таких форм: а) клич. відмінка іменників II відміни чол. роду перед флексією -е: *человѣче*, *даче* (КЗ, 185), *б[о]же* (ДН, 159 та ін.), *клетвиче* (Вл., 343 зв.), *хул(ь)ниче* (343 зв.); б) непрямих відмінків множ. іменників *око* та *вухо*: наз. відмінка множ. – *очи* (ВН, 149 та ін.), *уши* (АД, 85); род. множ. – *очей* (КЗ, 189), *до ушей* (Нег., 131); *оруд. множ.* – *очима* (КЗ, 192), *ушима* (199); *місц. множ.* – *в(ь) ухахъ* (АД, 105 зв.).

Інші чергування зазначеного типу трапляються в парадигмах окремих слів у текстах пам'яток XVI – першої половини XVII ст. Зокрема, чергування м'якого передньоязикового зубного [ц'] з ясенним [ч] маємо у клич. відмінку іменника II відміни *отче* (Розм., 8а та ін.); чергування зубного [з'] із ясенним [ж] у клич. відмінку іменника II відміни – *княже* (Нег., 131).

Отже, консонантні чергування в іменній словозміні, порівняно з вокалічними, активізують свою діяльність і мають значно продуктивніший характер. Найчастіше в іменній парадигмі трапляються чергування твердих і м'яких звуків, меншою мірою задньоязикових зі свистячими та шиплячими. Найбільшу активність серед останніх виявляють альтернативі □г ~ з'□, □к ~ ц'□ та □х ~ с'□, які являють собою специфічну рису іменної словозміни, оскільки в дієслівній та у процесі словотворення фіксуються зрідка.

У сфері морфологічних змін засвідчена тенденція до протиставлення прямих і непрямих відмінків у парадигмі однини, тобто до морфологічного виділення форми наз. відмінка. В іменниках I, II відмін чергування приголосних найчастіше трапляються у формах місц., *оруд.*, дав. відмінків одн. Що стосується іменників III відміни, то в них тексти пам'яток засвідчують чергування приголосних у род. одн. та множ.

У прикметниковій, дієприкметниковій та займенниковій парадигмах фіксуються, як правило, тільки

чергування твердих та пом'якшених парних звуків, які мають деякі особливості у функціонуванні. Зокрема, в текстах пам'яток фіксуються альтернативні, яких немає в сучасній українській мові. Тексти XVIII ст. засвідчують форми наз. відмінка одн. чол. роду із пом'якшеними варіантами основ, які протиставляються формам непрямих відмінків та родовим формам із твердими кінцевими сегментами основ. Крім того, чергування м'яких звуків із твердими, які в сучасній мові відбуваються в непрямих відмінках множ. прикметників чол. роду, у текстах XVIII ст. фіксуються непослідовно, оскільки мають місце старі форми наз. відмінка множ. із флексією -ые.

Умовні скорочення назв джерел

АД – Лікарський порадник «Аптека домовая» за зб-кою 1760-1780 рр. Рукоп. НБУ, ш. ДА/905л; АК – "Акти про козаків", 1710-1779 рр. Рукоп. НБУ, шифр І.51191-51422. АО – Акти села Одрехови. – К.: Наук. думка, 1970. – 260 с.; АПГУ – Актові книги Полтавського городского уряду XVII века / Ред. и примеч. В.Л.Модзалевского. – Чернигов, 1912-1914. – Вып. 1-3.; ВГ – Волинські грамоти XVI ст. / Підгот. до вид. В.Задорожний та А.Матвієнко. – К.: Наук. думка, 1995. – 245 с.; Вл. – Драма «Владимиръ» Ф.Прокоповича, список I пол. XVIII ст. Рукоп. НБУ, ш. І.6527; ВН – Ділова мова Волині і Наддніпрянщини / Підгот. до вид. В.В.Німчук та ін. – К.: Наук. думка, 1981; ВХ – «Вѣнецъ Х[ристо]въ зъ проповѣдій неделныхъ» А.Радивиловського, друкарня Києво-Печерської лаври, 1688 р. Примірник НБУ, ш. Кир.59; ДН – Ділова і народно-розмовна мова XVIII ст. : (Акти сотенних канцелярій і ратуш Лівобережної України) / Підгот. до вид. В.А.Передрієнко. – К.: Наук. думка, 1986; КЗ – Зиновіїв Кл. Вірші. Приповісті посполиті / Підгот. до вид. В.Колосова та І.Чепіга. – К.: Наук. думка, 1971; ЛР – Лохвицька ратушна книга другої половини XVII ст.: 36. актових документів / Підгот. до вид. О.Маштабей, Б.Самійленко, Б.Шарпило. – К.: Наук. думка, 1986; Нег. – Євангеліє в перекладі Валентина Негалевського, 1581 р. Рукоп. НБУ, ш. 4511/1636; НЛ – «Ніжинський літопис», повісті, легенди та ін, XVIII ст. Рукоп. НБУ, ш. Ніж. 34; Розм. – Розмова (близько 1575 р.). Фотокопія рукопису. Збер. в НБУ.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грищенко П.П. Прикметник в українській мові. – К.: Наук. думка, 1978. – 207 с. 2. Залеський А.М. Діалектна основа фонологічної системи сучасної української літературної мови // Українська літературна мова в її взаємодії з територіальними діалектами. – К.: Наук. думка, 1977. – С. 50 – 96. 3. Керницький М.І. Система словозміни в українській мові : На матеріалі пам'яток XVI ст. – К.: Наук. думка, 1967. – 288 с. 4. Шевельов Ю. Історична фонологія української мови. – Харків: Акта, 2002. – XII, 1054 с.

Тетяна ЦЕПЕНЮК

ВІДТВОРЕННЯ АВТОРСЬКИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ КОМПАРАТИВНИХ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ ІНТЕНСИФІКУЮЧОГО ЗНАЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

У статті розглядається структурно-семантична проблема відтворення англійських авторських перетворень компаративних фразеологічних одиниць інтенсифікуючого значення в українських перекладах творів сучасної англоязычної художньої прози. Проведено аналіз способів та прийомів відтворення цих одиниць українською мовою. Наведено низку прикладів вживання авторських перетворень компаративних фразеологічних одиниць в текстах-оригіналах та їх перекладах, що характеризують основні шляхи пошуку та вибору їх еквівалентів у мові перекладу.

Ключові слова: інтенсифікатори, компаративні фразеологічні одиниці інтенсифікуючого значення, авторські перетворення компаративних фразеологічних одиниць, способи і прийоми перекладу.

В статье рассматриваются структурно-семантическая проблема передачи английских авторских преобразований компаративных фразеологических единиц со значением усиления в украинских переводах произведений англоязычной современной художественной прозы. Проведено анализ способов и приемов перевода этих единиц на украинский язык. Наведено ряд примеров использования авторских преобразований компаративных фразеологических единиц в текстах-оригиналах и их переводах, что характеризуют основные пути поиска и выбора их эквивалентов в языке перевода.

Ключевые слова: интенсификаторы, компаративные фразеологические единицы со значением усиления, авторские преобразования компаративных фразеологических единиц, способы и приемы перевода.

The article deals with the structural and semantic translation problems of rendering English renovated comparative phraseological units in Ukrainian translations of modern English novels. The translation methods and ways of rendering English renovated comparative phraseological units into Ukrainian have been analyzed and problems of finding equivalents in target language have been defined.

Key words: intensifiers, intensification, intensifying comparative phraseological units, renovated comparative

Якісний український переклад творів англomовної художньої прози досягається різними шляхами, в тому числі активним застосуванням інтенсифікаторів усіх мовних рівнів, серед яких знаходять своє відображення фразеологічні складові компоненти. Інтенсифікатори на фразеологічному рівні, як правило, представлені компаративними конструкціями інтенсифікуючого змісту. У канві художнього твору такі одиниці є надзвичайно важливими компонентами, адже вони несуть особливе стилістичне навантаження: якнайповніше виражають „самобутність мови, її специфічний колорит”, „вносять у художнє мовлення струмись свіжості, надають йому більшої колоритності й естетичної краси, посилюють його пізнавальну вартість, сприяють стислості, пружності опису” [3, 5]. Індивідуальні авторські перетворення компаративних фразеологічних одиниць (КФО), безумовно, є невід’ємною частиною художнього мовлення. Для створення більшої експресивності та виразності компаративні фразеологічні одиниці, які закріпилися у мові, піддаються певним уточненням і змінам. Такі зміни породжуються низкою факторів: контекстом, створення стилістичного ефекту, бажанням автора привернути увагу читача до найважливіших, на його думку, фрагментів тексту. Перетворення КФО має несподіваний вплив на читача: чим вищий ступінь несподіваності, тим сильнішим є стилістичний ефект. Ефект несподіваності досягається перетвореннями, котрі, як правило, стосуються структурно-семантичного аспектів КФО.

Авторські перетворення КФО є результатом творчого вираження задумів конкретного автора, які побудовані на основі узуальних фразеологічних одиниць за відомими загальномовними моделями. Такі перетворені автором КФО обмежені рамками індивідуального вживання, оскільки тісно пов’язані з контекстом, у якому вживаються, та постійно від нього залежать. Основними їх ознаками є незвичність, непередбачуваність, експресивність, часто одноразовість. Така різнобічність характеристик вказує на значні труднощі у їх впізнаванні та у подальшому використанні. Отже, описана і розкрита проблема є актуальною.

Вирішення вказаної проблеми досягається різними шляхами, один із яких передбачає відтворення англійських авторських перетворень компаративних фразеологічних одиниць інтенсифікуючого значення українською мовою, що і є метою цієї роботи.

Об’єкт дослідження - авторські перетворення компаративних фразеологічних одиниць в оригіналі (зафіксувати) і в перекладі (застосувати).

Предметом дослідження є впізнавання авторських перетворень компаративних фразеологічних одиниць і вибору раціонального способу їх відтворення.

Існують різноманітні підходи і прийоми в реалізації авторських перетворень КФО [4]. Серед них виділяються способи, що відображають всю гаму авторських перетворень КФО:

4. Розширення компонентного складу КФО за допомогою такого інструментарію:

а) вклинювання – уточнення якогось компонента:

spread like fire - spread like Nero’s fire.

Як видно з наведеного прикладу вклинювання розширює КФО і тим самим засвідчує роздільнооформленість та можливість її компонентів вступати у синтаксичні зв’язки з іншими елементами; при цьому компоненти КФО своїх лексичних значень не втрачають.

б) додавання компонента (-ів) вкінці сталого порівняння:

run like mad - run like maddened cattle.

5. Заміна компонента (-ів) сталого порівняння:

as light as a feather - as light as a ghost.

Цей тип перетворення КФО є одним із найважчих як для правильної ідентифікації, так і для перекладу авторського перетворення КФО. Дилема полягає в тому, що „необхідно розглянути дві картини світу і порівняти асоціації, які виникають у двох культурах, на один і той самий образ” [4, 146].

3. Контамінація:

mad as some March hare - mad as some March hatters.

4. Змішаний тип авторських перетворень, який полягає у застосуванні в межах однієї КФО декількох видів перетворення:

blue like the sea - a wonderful, deep, soft, heavenly blue, like the sea at noonday.

Описані чотири способи дозволяють практично сповна визначити тип перетворення КФО і здійснити в подальшому пошук та вибір адекватного варіанту перекладу.

Однією з основних причин використання значних прийомів та способів перетворення КФО багатьма авторами є не тільки бажання створити певний стилістичний ефект, але й прагнення відійти від трафарету, від повторювань. Серед охарактеризованих способів найбільш вживаними є вклинювання та заміна компонентів авторських перетворень КФО; це стосується аналізованих творів [1; 2; 6; 7].

Відомо [4], що як і при перекладі КФО, так і при перекладі авторських перетворень КФО, перекладач стикається з низкою труднощів, які ускладнюють процес відтворення таких одиниць іншою мовою. До них відносяться:

8. відсутність у мові перекладу КФО, яке піддається авторському перетворенню;

9. відмінність в оціночному та експресивному потенціалі КФО з доданою оцінкою авторського компонента;

10. відмінності у сприйнятті образу КФО [4, 14].

Для перекладу авторських перетворень КФО не існує конкретних і чітких правил. У деяких випадках такі одиниці можна легко замінити відповідною одиницею мови перекладу, інколи перекладачам доводиться застосовувати описовий переклад, або ж калькувати новостворене порівняння.

Дослідження та аналіз застосування в українських перекладах прийомів та способів відтворення авторських перетворень КФО здійснено на творах сучасної англійської художньої прози [1; 2; 6; 7].

Переклад компаративних конструкцій інтенсифікуючого змісту взагалі, і авторських перетворень КФО зокрема, здійснюється у двох аспектах: структурному і семантичному. Структурно-граматична будова таких одиниць має деякий вплив на її загальне значення. Це – своєрідний стрижень, який забезпечує її стійкість та відтворюваність. Відомо, що перетворення структури підсилювального порівняння вирішуються легше, ніж семантичних перетворень, оскільки в українській та англійській мовах вони характеризуються відносною структурною подібністю. В українській мові є достатньо моделей утворення порівнянь та інших засобів, які дозволяють відтворювати структурні особливості оригіналу. Певні відхилення у деяких випадках виникали, але вони були незначними і несуттєвими. Як правило, зміна форми порівняння диктується семантикою авторських перетворень КФО [4]. У всіх проаналізованих прикладах структура авторських перетворень КФО, вжитих в оригіналі, відтворена в українських перекладах.

Авторами перетворених КФО та перекладачами застосовувались такі структурні моделі:

1. (as) + Adj + as + N – прикм. + як/наче + ім.

He felt as light as a ghost [6, 510].

Він почувався легким, наче привид [1, 486].

2. V + like + N – дієслово + мов + ім.

Suddenly he felt very small as the concept of infinite knowledge – the vastness of God's brilliance and design in all things, throughout all of time – struck him like a firebolt [7, 210].

Раптом видався собі зовсім крихітним, - і задум безкінечного знання, безмежності Божественного генія та плану в усьому – упродовж тисячоліть – вразили його, мов блискавка [2, 243].

3. P I + like + N + N – неначе + ім. + займ. + ім.

Inside the building, glowing like evil eyes through the stained-glass windows ... shone the growing flash of flames [6, 366].

За кольоровими вітражами, неначе очі самого диявола, палахкотіло й розгоралося полум'я [1, 356].

У перекладі цього порівняння наявне додавання займенника *самого*, який, будучи інтенсифікатором сам по собі, надає порівняльній конструкції ще більшої сили та виразності.

4. V + like + N's + N – дієслово + як + ім. + ім.

дієслово + як + займ. + ім. + ім.

Tiny orbs of light glowed like ghost's eyes from the sides of the steps, dwindling away to pale pinpoints of light [7, 253].

Малесенькі круглі лампи мерехтіли, як очі привидів, обабіч сходів, перетворюючись десь на глибині на ледь помітні цяточки світла [2, 290].

The news had spread like Nero's fire [6, 363].

Новина ширилась містом, як свого часу вогонь [1, 352].

5. V + like + P II + N – дієслово + як + дієприкм. + ім.

The women were running like maddened cattle in an old western movie [7, 281].

Ці жінки мчали, як оскаженіле стадо в якомусь старому вестерні [2, 321].

V + like + N + of + N – дієслово + неначе + ім. + прикм.

It descended on them like the wrath of hell, shaking the granite foundation of Vatican City, knocking the breath out of people's lungs, sending others stumbling backward [6, 500].

Вона накотилась на людей, неначе гнів Божий. Граніт, на якому стояв Ватикан, здригнувся; одним перехопило подих, інші попадали [1, 477].

Таким чином, як свідчать наведені приклади, у більшості випадків усі компоненти вихідних авторських перетворень КФО знаходять своє відображення у відповідних одиницях перекладу, Певні відмінності спостерігаються у зміні образу, однак це вже проблеми відтворення семантичного змісту авторських перетворень КФО.

Проблеми семантичних перетворень авторських перетворень КФО, а особливо тих, які стосуються оцінки, порівняно з проблемою структурних перетворень таких порівнянь, в плані перекладу вирішується значно важче. Збереження семантичного потенціалу порівняльної одиниці оригіналу у мові перекладу є домінуючим для перекладача.

Для вираження чогось несподіваного в англійській мові існують ідіоми *like a bolt from the blue* та *like a bolt out of a clear sky*, які в українській мові мають відповідники *цілком несподівано*, *як грим серед ясного неба*, *як сніг на голову* [5]. Очевидно, що автори роману „Книга імен” взяли за основу ці фразеологічні одиниці,

застосувавши до них прийоми контамінації – вилучення словосполучення *from the blue (out of a clear sky)* – та вклинювання – додавання лексеми *fire*.

Suddenly he felt very small as the concept of infinite knowledge – the vastness of God's brilliance and design in all things, throughout all of time – struck him like a firebolt [7, 210].

В деяких випадках [2] не використовують звичайних неперетворених українських відповідників **як зрім серед ясного неба, як сніг на голову**, оскільки вони б дещо ампліфікували текст перекладу, що є небажаним у цьому випадку. Тому у перекладі калькується вихідний образ:

Раптом він видався собі зовсім крихітним, - і задум безкінечного знання, безмежності Божественного генія та плану в усьому – упродовж тисячоліть – вразили його, мов блискавка [2, 243].

В одному з варіантів авторського перетворення КФО [6] використано відповідник першопочаткової одиниці:

It descended on them like the wrath of hell, shaking the granite foundation of Vatican City, knocking the breath out of people's lungs, sending others stumbling backward [6, 500].

Порівняння *like the wrath of hell* є похідним від *like the wrath of God*, що вживається у значенні жахливо [5], у якому автор здійснив заміну образу *God* на *hell*. При цьому значення цієї ідіоми не змінилося. Відтворюючи такі авторські перетворення КФО, які полягають у заміні образу, перекладачі вдаються або ж до калькування вихідного образу, або ж відтворюють авторське порівняння КФО МП. У цьому випадку А. Кам'янець застосовує другий спосіб, використовуючи закріплене в українській мові порівняння **наче гнів Божий** без заміни компонента:

Вона накотилась на людей, неначе гнів Божий. Граніт, на якому стояв Ватикан, здригнувся; одним перехопило подих, інші попадали [1, 477].

Свідченням іншого підходу авторського перетворення є додавання елементів у структуру КФО:

The news had spread like Nero's fire [6, 363].

Порівняння *spread like Nero's fire* утворене автором від *spread like wildfire (a forest fire, a bushfire)*, яке вживається у значенні *поширюватися надзвичайно швидко* [5]. Д. Браун, використавши словосполучення *Nero's fire*, порівнює чутки про ілюмінатів, які поширювалися серед жителів Риму, з пожежею, що сталася у Римі в 64 р. до н. е. за часів правління царя Нерона і тривала 5-7 днів. Таке перетворення автором КФО є контекстуально обумовленим, оскільки мова в романі йде про події, які відбуваються в Римі. Натомість для ментальності українців таке порівняння не є близьким, тому в перекладі вилучено лексему *Nero's* і використано натомість більш узагальнене словосполучення *свого часу*:

Новина ширилась містом, як свого часу вогонь [1, 352].

Однак, такий прийом не зовсім полегшує сприйняття цієї конструкції українським читачем, а радше наштотує його на додаткові роздуми, про який саме вогонь йдеться. Можливим видається використання порівняння без деталізації: *ширилась, як вогонь*.

Таким чином, при відтворенні авторських перетворень КФО українською мовою перекладачі спираються на досвід перекладу власне сталих порівнянь, оскільки саме вони лежать в їх основі. Авторське перетворення КФО збагачує його, надає йому додаткових характеристик. Тому завданням перекладача є вже „не стільки підбір відповідного аналога, як у випадку перекладу КФО, але й відтворення додаткових відтінків змісту, які автор вносить у текст (*переклад наш – Т.Ц.*)” [4, 17].

Висновки.

1. Проведено аналіз існуючих способів перетворення КФО (вклинювання, додавання, заміна, контамінація); показано, що в творах сучасної англійської художньої прози у більшості випадків використовуються способи вклинювання і заміни.

2. Вживання різноманітних авторських перетворень КФО розкрито на основі аналізу декількох англійських творів та їх перекладів, які відображають ідіостиль як авторів, так і перекладачів.

3. Проведені дослідження дозволяють на практиці впізнати авторські перетворення КФО в англійських текстах художньої прози, встановити їх походження і здійснити відтворення в українському перекладі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Браун Ден. Янголи і демони/Д. Браун; [пер. з англ. А. Кам'янець]. – Харків: Книжковий Клуб „Клуб Сімейного Дозвілля”, 2008. - 544 с.

2. Грегори Дж. Книга імен/ Дж. Грегори, К. Тінторі; [пер. з англ. А. Кам'янець, Т. Некряч]. – Харків: Книжковий Клуб „Клуб Сімейного Дозвілля”, 2007. - 352 с.

3. Зорівчак Р.П. Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія/Роксоляна Петрівна Зорівчак. - Львів: Вища школа, 1983. — 175 с.

4. Рыженкова А.А. Авторские преобразования устойчивых сравнений как объект перевода: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 „Германские языки”, 10.02.20 „Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание”/Рыженкова Анна Александровна. – СПб, 2009. – 339 с.

5. АBBYY Lingvo x3

6. Dan Brown. Angels and Demons/Dan Brown. – New York: Pocket Books, 2006. – 608 p.

7. Jill Gregory, Karen Tintori. Book of Names/ Jill Gregory, Karen Tintori. – New York: St. Martin's Press., 2007. – 320 p.

ПРАГМАТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МЕТАФОР У ТАКТИЦІ ПІДВИЩЕННЯ ЗНАЧИМОСТІ СПІВРОЗМОВНИКА

Стаття присвячена дослідженню прагматичної ролі метафори як стилістичної фігури переосмислення в межах реалізації тактики підвищення значимості співрозмовника маніпулятивної стратегії позитиву. Виокремлено й охарактеризовано тематичні групи метафор дії чи процесу, з'ясовано значення, у яких функціонують метафори з компонентом "серце" в маніпулятивних контекстах.

Ключові слова: маніпулятивна стратегія позитиву, тактика підвищення значимості співрозмовника, метафора.

Статья посвящена исследованию прагматической роли метафоры как стилистической фигуры переосмысления в рамках реализации тактики повышения значимости собеседника манипулятивной стратегии позитива. Выделены и охарактеризованы тематические группы метафор действия или процесса, выяснены значения, в которых функционируют метафоры с компонентом "сердце" в манипулятивных контекстах.

Ключевые слова: манипулятивная стратегия позитива, тактика повышения значимости собеседника, метафора.

Article describes the pragmatic role of metaphor as a stylistic figure in redefining the limits of tactics increasing the significance of counterpart's positive manipulative strategy. There are grouped and characterized groups of act metaphors or process, defined the meaning in metaphor which operates with word "heart" in manipulative contexts.

Key words: manipulation positive strategy, tactics increasing the significance of interlocutor's, metaphor.

Для сучасної лінгвістики характерним є дослідження мови у взаємозв'язку з людиною, її свідомістю, мисленням, практичною діяльністю. Основним підходом до вивчення мовних явищ сьогодні постає антропологічний. Це спричинило збільшення кількості лінгвістичних студій, у яких мова розглядається як засіб здійснення впливу. Так, у прагматичному аспекті мовні явища розглядають у своїх працях В.Г. Байков, Л.Г. Лузіна, О.Г. Почепцов, Т.М. Телія, Т.В. Анісімова, Ф.С. Бацевич, І.П. Сусов, О.С. Іссерс, Т.В. Булигіна, Л.Ю. Веретенкіна, Є.М. Верещагін, М.В. Глаголев, Л. Гнатюк, О.І. Голубнича, В.В. Демент'єв, О.В. Денисюк, О.В. Дмитрук, І.Г. Д'ячкова, Л.М. Киричук, Т.А. Космеда, М.А. Ластовецька, М.С. Скаб, О.Д. Солошенко та ін. Однак, незважаючи на посиленій інтерес учених до вивчення особливостей мовленнєвого впливу, в зарубіжному та вітчизняному мовознавстві не виокремлювалась і не була об'єктом наукових розвідок маніпулятивна стратегія позитиву, що й зумовлює актуальність нашого дослідження.

Маніпулятивна стратегія позитиву є політактичною. Однією з її тактик є тактика підвищення значимості співрозмовника, яка знаходить вияв у позитивному оцінюванні співрозмовника чи вираженні прихильності до нього.

Яскравіше передати позитивну оцінку мовцем адресата й добре ставлення до нього дозволяє метафора, сутність якої полягає в осмисленні та переживанні явищ одного роду в термінах явищ іншого роду [4, 89].

Метою статті є дослідження прагматичної ролі метафори як стилістичної фігури переосмислення в межах реалізації тактики підвищення значимості співрозмовника маніпулятивної стратегії позитиву. Відповідно до мети ставимо завдання: виокремити й охарактеризувати тематичні групи метафор дії чи процесу, з'ясувати значення, у яких функціонують метафори з компонентом "серце" в маніпулятивному дискурсі.

За допомогою метафори відбувається виділення і підкреслення статичної чи динамічної ознаки певного предмета. Метафора характеризується дієвістю: тут один предмет наділяється здатністю діяти подібно до іншого. Перенесення властивостей і ознак якогось предмета, явища, стану, аспекту буття на інші під час метафоризації здійснюється за принципом уподібнення чи розподібнення: "... метафора ніби руйнує одні логічні межі назви, щоб над ними звести інші. Вона немовби заперечує належність об'єкта до того класу предметів, до якого він насправді входить, і переносить його в інший клас, до якого він на раціональній основі не може бути віднесений" [5, 329].

Метафора узгоджується з експресивно-емоційною функцією практичного мовлення [1, 15]. За допомогою метафор створюється когнітивно-образна, соціальна, індивідуально-особистісна картина світу, що дозволяє розкрити прагматичний потенціал цього художнього тропу. Семантика метафори пов'язана з такими лінгвістичними явищами і категоріями, як категорія імплікації, явище пресупозиції, асоціювання, вторинна номінація [7, 44-45]. Метафоричний вираз має більшу наочність і несе більше сенсорне навантаження, тому

метафора є суттєвим засобом здійснення впливу, який дозволяє перебудувати свідомість [6, 223].

Д. Болінджер, указуючи на можливість метафор набувати маніпулятивного потенціалу, найвпливовішою вважає метафору, пов'язану з вираженням оцінки в мові [3].

Як і інші виразні засоби, метафора дозволяє "яскравіше передати від відправника до одержувача душевне хвилювання, переживання, почуття" [8, 15].

У теорії метафори прийнято розрізняти конвенціональні ("стерті") метафори і креативні (творчі, або "живі"). У тактиці підвищення значимості співрозмовника маніпулятивної стратегії позитиву представлені як конвенціональні, так і креативні метафори. Із трьох семантичних типів метафори (номінативна, образна, когнітивна), що виділяє Н.Д. Арутюнова [2, 234-236], тут домінують метафори номінативного й образного типів.

Уживання метафор у маніпулятивній функції особливо характерне для ситуацій флірту (притаманне більшою мірою чоловічому мовленню) та ситуацій формального ділового спілкування, зокрема при звертанні мовця до колективного адресата, наприклад: (начальник надихає підлеглих на виконання завдання) *Коротше, я надаю вам непочату сторінку історії, і в ваших силах заповнити її такими зверненнями, пам'ять про які б надовго пережила нас* (І. Головченко, О. Мусієнко). У мовленні вищих за посадою, статусом, а також старших за віком співрозмовників метафор більше, ніж у мовленні тих, хто займає нижчі посадові сходинки чи є молодшим. Серед таких метафор частотністю характеризуються метафоричні сполучення з компонентами "сльози", "слово", "ворота", "душа", "честь", "сторінка" і под., наприклад: (запорозький гетьман-зрадник хоче налагодити дружні стосунки з Байдою для подальшого збору інформації) *О князю-батьку! Дай омити слізьми З твоїх чобіт кров християнську чесну, Що з бусурменською в бою скипілась!* (П. Куліш); (сотник домагається прихильності регіментаря) – *Слово коронного регіментаря для мене святе!* [– вигукнув з пафосом.] – *Для вас завжди відкриті наші серця і ворота* (Т. Микитин); (візантійський посланець цісаря Кальокір хоче, щоб княгиня Ольга повернула до християнства сина Святослава)

– *Ваша величність, [– почав,] – велику заслугу у Бога будуть мати.*

[– *За що? – перебила княгиня.*]

– *Що віри нашої святій ворота до своєї держави відчинили* (Б. Лепкий).

Особливо інтенсифікує позитивну оцінку метафора, посилена повтором, наприклад: (Передерій, який хоче просити адвоката про послугу, запобігає перед ним) *ПЕРЕДЕРІЙ. [Та чуєте ж, ото клопочеться все, де б того аблакату взяти?] Чого ти, кажу клопочешся, коли у нас один аблакат на всю округу – Василь Трохимович: він у законах, як миша в крупі, – на законах спить, законами укривається, законами дише! Самий настоящий законник!* (М. Старицький).

Підвищенням впливовим потенціалом відзначаються й метафоричні сполучення, що мають високу образність унаслідок великого зсуву між значенням слова та значенням поняття, за аналогією до якого вони утворюються. Наприклад, пан хвалить голос наймишки: *Десь у тебе, Улінько, соловей у голосі гніздо звив!* (М. Старицький); (флірт) – *От і мені такі квітки сняться, тільки з панянськими головками та з карими очима, – [залепетав Бонковський]* (І. Нечуй-Левицький); (молодий репортер Юркович запобігає ласки в режисера й акторки, що входить у завісу слави)

[*КОТЕНКО (до Юрковича). А що, славна в мене донечка, Катруся?*

ЮРКОВИЧ. Очі сліпить.

КВЯТКОВСЬКА. То ви через Лучицьку осліпли, та других і недобачаєте.

ЮРКОВИЧ.] Коли та сліпить, так панна геть виїма очі <...> і підеш старцем навіки <...>

(М. Старицький); (флірт) – *Я не вмію вам цього сказати, Нелюська, але ті півонії були дуже гарні <...> дуже <...> Ви, ну, ви <...> рідна сестра для всього, що гарне* (І. Вільде); (флірт) – *Вас і бджоли не покусали б: подумали б, що ви квітка, [– сказав комплімент Балабуха]* (І. Нечуй-Левицький).

Слова-метафори та метафоричні сполучення в тактиці підвищення значимості співрозмовника маніпулятивної стратегії позитиву представлені номінативними метафорами і метафорами дії чи процесу. Номінативні метафори вербалізуються переважно за допомогою іменників, що можуть супроводжуватись атрибутивними поширювачами, які передають позитивне ставлення до адресата чи дають йому позитивну оцінку, та присвійними займенниками *мій (моя, моє), наш (наша, наше): рум'янець вранішньої зорі, вітвар вітчизни, сад російської словесності, блідий відбиток слави, троянда Хуррем, королівський розум, лебедина хода, велетенська сила, прокурорська нива, тяжка ноша культурної справи, бог горна* і т.д., наприклад: (Блуд хоче бачити Варяжку своїм союзником) – *Варяжку, ти маєш безстрашне серце вовка і силу тура ... [Друзе! Нам треба бути разом]* (В. Босович); (начальник надихає підлеглого до подальшої роботи, хоче призначити його головним із виготовлення вибухівки) – *Та ви справжній бог горна, Іване!* (І. Головченко, О. Мусієнко). Метафоричними є номінації, адресовані співрозмовнику, на зразок *скарб, золото, золотко, перлинка, антик, сонце* і под. Значну частину номінативних метафор становлять звертання.

У тактиці підвищення значимості співрозмовника маніпулятивної стратегії позитиву мають місце "непрямі" метафори, у яких зв'язок між образом і предметом перенесення властивостей та ознак є опосередкованим. Типовою для таких конструкцій є форма множини іменника на позначення предмета перенесення властивостей чи ознак, наприклад, пор.: (рецензент хоче налагодити близькі стосунки з актрисою,

що сходить у зеніт слави)

[ЮРКОВИЧ. Вона (Луцицька – конкурентка Квітковської. – І.Ш.) актриса – правда; але я сподіваюсь вами тепер тішитись <...>. Гомін дійшов і до нас.

КВІТКОВСЬКА. Не знаю, чи й побачите навіть мене: я тепер більше гуляю <...> От і сьогодні вільна.

ЮРКОВИЧ. Яким робом?] **Перли не ховають, а показують** (М. Старицький). – "Ви – перлина" → "Ви не повинні ховатись від публіки".

Метафори дії чи процесу здебільшого мають вигляд словосполучень із дієслівними формами (*пити хмільне вино перемоги, усолоджувати слух словами, придавлювати мозок* (в значенні "думати"), *блиснути мечем, ліпити героїв, вписувати ім'я на сторінки історії, викладати козири, пройти життєву дорогу, ставати на шлях боротьби* і т.п.) та лексико-граматичних структур на зразок із *доброго матеріалу вас склепано, сережки горять, (ваши) музика запалює до бою*, наприклад: (гетьман Сагайдачний пом'якшує відмову від пропозиції пана Могилі співпрацювати з молдавськими купцями) [*Яке там добро? Яка честь? Чи нема в нас для кого жити?*] *Зжалься, пане, над своїми людьми і поверни свій розум на їх добро* (О. Маковей).

За джерелом асоціацій, що лежать в основі метафор дії чи процесу, їх можна поділити на такі тематичні групи:

– **предметна метафора** (*випріла гідність і совість, не одірвати ока, подати голос, набити голову розумом, прикути увагу, вручити долю/життя, тримати за чуби, купити брови, обдаровувати людей добром, кувати долю, гра бере за душу* і т.д.), наприклад: (патріарх звертається до старшин львівського братства, прагнучи заохотити їх до плідної праці на освітянській ниві) *На всьому, що виробляє мозок, хай ляже ваша печатка, печатка високої духовної сили вашої і вашої моральної ясноти*. [*Я передаю вам виняткове право виховувати дітей*] (В. Шевчук); (репортер-початківець налагоджує дружні стосунки з режисером) ЮРКОВИЧ. *Знаєте, ваші думки – їх просто низати на золоту глицію: ми теж сліпі, нам поводиря треба* (М. Старицький);

– **фітоморфна метафора** (*талант проросте квіткою, жінка/край квітне, слова впадуть у благодатний ґрунт, слова проростуть духовним зерном, благородні риси процвітають* і под.), наприклад: (чернець звертається до князя з проханням виділити місце для закладання монастиря) *Стань головою нашого дерева пам'яті, прирости до нього, – живий сік тебе напоїть, велику силу відчуєш* (В. Шевчук). Серед фітоморфних метафор найбільшою частотністю відзначаються метафори "жінка – квітка", "врода жінки – квітка" (*жінка розквітла, врода/краса не зів'яла*), "жінка – краса" (*краса сліпить, краса осяє*), що активно функціонують у ситуаціях флірту, наприклад: (син гетьмана хоче одружитись із донькою співрозмовника) – *Молитиму Бога, аби прихилив до мене серце твоєї дочки, достойної Розанди, вроду якої славлять навіть чужинці. Буду дбати, щоб вона ніколи не зів'яла, а навпаки, розквітла ще розкішніше* (Т. Микитин);

– **антропоморфна метафора**. В основі метафор цієї тематичної групи лежить отождолення світу з людиною (*поховати думку, спати з листами, пригортати до серця листи* і т.п.), наприклад: (актриса хоче вийти заміж за багатого пана, колишнього чоловіка відомої актриси) КВЯТКОВСЬКА. *Я вас так <...> З вашими листами і спала, їх до серця пригортала, колисала, як дитину, – замість вас, мого голуба* (М. Старицький);

– **інструментна метафора** (*сягнути поглядом/думкою, відчувати серцем, прив'язати/бити статтею, покотити славою по всьому світу, звести душу фальшивими картинами неіснуючої величі, ранили словом, відкрити своєю мудрістю браму безсмертя, пройняти душу сльозою каяття та доброти* і под.), наприклад: (Передерій умовляє Хропка бути адвокатом на суді)

[ХРОПКО (сміється). *А мені з ним (конкурентом Крутивертнем. – І.Ш.) ніколи супротивником не доводилось бути, а хотілось би помірятись.*

ПЕРЕДЕРІЙ. *Е, він проти вас не піде! Куди йому? Бойться!*] *Зна, що як припрежете його з одного боку статтею, а з другого – другою, а третьою прямо в зуби: понюхай, мов, чим вона пахне?* (М. Старицький);

– **метафора, утворена за аналогіями до природних явищ** (*внести в річище сучасної поезії, створити греблю для каламутного людського потоку, приборкати паводок нечистот, загасити розум*, наприклад: (флірт) *Ваші рум'яниці – то рум'янець вранішньої зорі!* [– *говорив компліменти офіцер*] (І. Нечуй-Левицький).

Найменше кількісно представленими в тактиці постають метафори місця (наприклад, *знаходитись під рукою короля, у твоїх руках рятунок* і под.) та зооморфні метафори – метафори, в основі яких лежать асоціації з тваринним світом (наприклад, *приручила, одомаїнила смерть* і т.д.).

У тактиці підвищення значимості співрозмовника великий пласт метафор використовується мовцем для опису свого емоційного стану, зокрема стану закоханості. Найбільшою частотністю функціонування для передачі позитивних почуттів відзначається метафора зі словом "серце".

Компонент "серце" метафорично вживається тут у таких значеннях:

а) **серце як ідентифікатор емоційно-психічного стану мовця** (маркування наявності почуттів: *серце б'ється, серце вискакує з грудей*; передача позитивних почуттів (звеселити, розрадити, сподобатись, завоювати симпатію): *серце одігріти/прихилити, відкрити*; фіксування негативних почуттів чи відсутності почуттів (засмутити, розчарувати, неприємно вразити): *серце стало черствішим від каменя, серце затерпло, серце заніміло* і под., наприклад: (селянин просить давнього приятеля купити або взяти в нього хліб) *Ви мене привітали, як рідні, моє серце, мою душу одігріли* <...> [*Візьми, Грицьку, прошу я тебе*] (П. Мирний); (флірт)

ГОЛОХВОСТИЙ (підліта) *Бонджур! Моє серце розпалилося, мов щипсі, поки я дожидав мамзело!* (М. Старицький). Приклади функціонування метафор із компонентом "серце", що передають негативні почуття чи вказують на відсутність почуттів, є поодинокими. Зазвичай тут домінують метафори, що маркують закоханість як позитивний стан;

б) **серце як уражений орган** (*Купідон пронизав наскрізь моє серце стрілою, ви розбили моє серце, моє серце розбите, здавить серце, серце крається* і т.д.), наприклад: (флірт) **ГОЛОХВОСТИЙ**. *Што ж делать, моя дорогая невеста, пуколько, когда это световое діло;]* да у мене просто **серце не видержить этой проволочки, ей-богу, может луснуть!** (М. Старицький); **ГОЛОХВОСТИЙ** [... з тієї ночі і пропадаю,] – **просто вхопили моє серце щипцями, гвоздіком у голові сидите, хоч і бритви не бери в руки!** (М. Старицький);

в) **серце як місткість** (*серце сповнене жадань, ви живете / поселились у моєму серці, горе наповнило гіркістю моє серце, роздмухаєш в серцях вогонь, заглядаєш в серце, маєш в серці жалоці, невичерпне джерело самовідданого серця, в серці збудилася туга* і т.п.), наприклад: (флірт)

ЄВФРОСИНА. *Якби то можна було заглянути в вашу душу й подивитись в ваше серце!*

ГОСТРОХВОСТИЙ. *То там ви побачили б, що золотими слов'янськими буквами написано: Євфросина Сидоровна Рябкова. Ой, якби золотий ключ од вашого серця та лежав в моїй душі в кишені, який би я був щасливий! А! Я б щогодини одмикав би ваше серце та все дивився на його! Я б не їв, я б не пив, я б не курих три дні, тиждень, та все заглядав би в ваше серце. Євфросино Сидоровно!* (І. Нечуй-Левицький); (флірт) **ГОЛОХВОСТИЙ**. *Потому хоч ножницями перетнеш моє серце, то там тільки одна любов стримить <...>* (М. Старицький); (флірт) *Я знаю своє серце. Воно просторе і глибоке, як море, але, крім тебе, моя богине, у ньому ні для кого не знайдеться навіть тісного куточка!* [– з пафосом проговорив князь Потьомкін цариці] (П. Наніїв);

г) **серце – персоналізований орган** (*тішу серце надією, серце підказало/нашепотіло, тьохнуло, серце до вас промовляє, серце (до інших) мовчить, серце живе замислами, серце тужить, дослухатись серця, слухати серце, приручили моє серце, прийшов попросити поради у вашого доброго серця, підкорити/полонити, ув'язнити серце, серце знає лиш щире почуття, серце велить* і т.д.), наприклад: (флірт) **Коли б тільки серце ваше мені одзив вчинило!** (М. Старицький). Метафори з компонентом "серце" на зразок *серце крається, серце кров'ю обливається* функціонують здебільшого в тактиці позитивної самопрезентації – у ситуаціях, коли мовець, виявляючи емпатію, хоче справити враження небайдужої, доброї та чуйної людини;

д) **серце – локалізований об'єкт** (*(ви) забрали/вкрали моє серце, прив'язали серце, скувала моє серце навіки, краса осяє серця...* і т.п.), наприклад: (флірт) **Ваші щічки, ваші брови Його** (серце. – І.Ш.) **взяли на мотуз!** (М. Старицький);

е) **серце – інструмент здійснення дії** (*жити серцем, відчувати серцем, керуватись серцем, думати серцем* та ін.), наприклад: (шляхтянка Офка хоче звільнитися з полону за допомогою юнака Андрія, дядько якого – воєвода – утримує її під охороною) *Дивлячись на тебе, бачила я те, відчувала це всім моїм серцем, яке тужить за втраченою красою життя там, далеко на батьківщині ... Я бачу у тобі те, що втратила, і тому вибрала тебе своїм лицарем ...* (Ю. Опільський). Метафори з компонентом "серце", ужитим у цьому значенні, є менш частотними порівняно з тими, що функціонують у значеннях, описаних вище.

Метафори зі словом "серце" також активно використовуються в тактиці підвищення значимості співрозмовника й при оцінюванні адресантом моральних якостей адресата: *серце м'яке, добре серце, серце золоте, милосердне серце, мати серце*, наприклад: (батько просить доньку підтримати його в боротьбі проти тухольців), наприклад: [– *Доню моя, – сказав він (Тугар Вовк. – І.Ш.) лагідно, – не жалуєся на мене! Горе наповнило гіркістю моє серце, гнівом налило мої думи.*] *Але я знаю, що твоє серце золоте, що ти не покинеш мене в днях тривоги й боротьби* (І. Франко); (жінка просить майстра, голову профспілки, налякати на зборах її чоловіка-пияка) [– *Це все одно суд, як ти його не називай.*] *Я тебе знаю, Лихобор. Ти хлопець тільки зовні кріпкий, а серце в тебе м'яке <...>* (В. Собко).

Таким чином, метафоричні слова та словосполучення, уживані мовцем при реалізації тактики підвищення значимості співрозмовника маніпулятивної стратегії позитиву, представлені номінативними метафорами та метафорами дії чи процесу, що мають оцінне забарвлення, надають висловлюванню експресії, активно функціонують у ситуаціях флірту й урочистого ділового спілкування. Метафоризованість здебільшого притаманна мовленню вищих за посадою, статусом, старших за віком співрозмовників, зазвичай чоловічої статі. Для опису свого емоційного стану, зокрема стану закоханості, при здійсненні маніпулятивного впливу мовцем часто використовуються метафори з компонентом "серце", що характеризуються конотативною варіантністю. Перспективним напрямом подальших лінгвістичних студій вважаємо дослідження маніпулятивного потенціалу різновидів метафори.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс / Нина Давидовна Арутюнова Арутюнова // Теория метафоры: [сборник] / [вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной]. – М.: Прогресс, 1990. – С. 5-32.
2. Арутюнова Н.Д. Оценка в механизмах жизни и языка / Нина Давидовна Арутюнова // Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – [2-е изд., испр.]. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 130-274.

3. Болинджер Д. Истина – проблема лингвистическая / Д. Болинджер // Язык и моделирование социального взаимодействия: [переводы] / [сост. В.М. Сергеева и П.Б. Паршин; общ. ред. В.В. Петрова.]. – М.: Прогресс, 1987. – С. 23-43.
4. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем / Дж. Лакофф, М. Джонсон // Язык и моделирование социального взаимодействия. – М.: Просвещение, 1987. – С. 88-125.
5. Мацько Л.І. Стилїстика української мови: [підручник] / Л.І. Мацько, О.М. Сидоренко, О.М. Мацько; за ред. Л.І. Мацько. – К.: Вища шк., 2003. – 462 с.
6. Почепцов Г.Г. Имиджеология / Георгий Георгиевич Почепцов. – М.: Рефл-бук: К.: Ваклер, 2000. – 768 с.
7. Стриженко А.А. Средства речевого воздействия в буржуазной пропаганде: автореф. дисс. на соискание науч. степени д-ра филол. наук: спец. 10.01.10 "журналистика" / Аделя Алексеевна Стриженко. – М., 1982. – 51 с.
8. Федосюк М.Ю. Исследование средств речевого воздействия и теория жанров речи / Михаил Юрьевич Федосюк // Жанры речи. – Саратов: Изд-во гос. учеб.-науч. центра "Колледж", 1997. – С. 66-87.

Любов ШНУРОВСЬКА

ДО ПРОБЛЕМИ ДВОМОВНОЇ СВІДОМОСТІ БІЛІНГВА

У статті висвітлено основні проблеми трансформації мовної картини світу білінгва, причини вияву інтерференції в іномовному мовленні індивіда, особливості формування його мовної, комунікативної і соціокультурної компетенцій.

Ключові слова: мовна картина світу, білінгв, інтерференція, мовна/комунікативна/соціокультурна компетенція, рідна/іноземна мова, неусвідомлені/репродуктивні/продуктивні вимовні уміння і навички.

В статье описаны основные проблемы трансформации языковой картины мира билингва, причины проявления интерференции в иноязычной речи индивида, особенности формирования его языковой, коммуникативной и социокультурной компетенций.

Ключевые слова: языковая картина мира, билингв, интерференция, языковая/коммуникативная/социокультурная компетенция, родной/иностранный язык, неосознанные/репродуктивные/продуктивные речевые умения и навыки.

The article depicts main problems of bilingual's language world picture transformations, the reasons of interference occurrence in bilingual's foreign speech, peculiarities of his linguistic, communicative and sociocultural competences' formation.

Key words: language world picture, bilingual, interference, linguistic/communicative/sociocultural competence, native/foreign language, unconscious/reproductive/productive speech skills.

Унікальність кожної культури знаходить своє відображення в мові, яка є тією призмою, крізь яку індивід сприймає навколишню дійсність [2, 36]. Мова виступає одним із найвагоміших чинників формування особистості та її когнітивної діяльності [9, 30]. Адже саме завдяки мові виражається, фіксується, номінується і вербалізується мислення індивіда [6, 8]. Мова становить сукупність способів формалізованих реалізацій вроджених акустичних та артикуляційних механізмів та співвідношення ментально-лінгвальної бази індивіда з інформацією про навколишній світ, що зберігається у його мовній свідомості [7, 54]. Отже, мова культури є основною формою існування й репрезентації етнокультурної свідомості.

Формування мовної свідомості індивіда, яке здійснюється під час набуття досвіду шляхом освіти й самоосвіти, сприяє його становленню як суб'єкта суспільних відносин. Таким чином вербальну й невербальну поведінку мовця як представника певної етнічної спільноти можна розцінювати як реалізацію його соціокультурного й комунікативного досвіду, що становить ядро національної специфіки його світобачення, мовної картини світу й мовної свідомості.

Розвиток мислення індивіда як у межах монологізму, так і білінгвізму, є взагалі неможливим без засвоєння ним зафіксованого в мові когнітивного досвіду, зосередженого в системі слів і понять, а також можливостей їхнього поєднання. Оволодіння мовою здійснюється шляхом співвідношень між змістом і звуковою чи графічною формою його вираження. Можна сказати, що індивід опанував мовну одиницю, коли у нього виробився стійкий стереотип цього зв'язку. Психологічною реалією, що творить і підтримує цю співвіднесеність є чуттєвий образ [8, 18; 5, 43]. Поєднання змістового й формального елементів у мовній свідомості індивіда є відпрацьованим багатьма повтореннями зв'язком. У термінах мовленнєвої діяльності цей зв'язок становить одну операцію, доведену до автоматизму, який поступово переводить свідомий контроль за пошуком потрібної мовної одиниці у сферу неусвідомленого й шліфує вимовні навички та уміння індивіда [10, 22].

За критерієм сформованості, наприклад, іншомовних вимовних умінь і навичок білінгва розрізняють перцептивні, репродуктивні і продуктивні уміння та навички [3, 22-25]. Звернемо увагу на те, що термін

"перцептивний" не є дуже вдалим, оскільки він віддзеркалює лише другорядну складову явищ репродуктивного та продуктивного породження мовлення. Тому вважаємо більш доцільним вживати термін "неусвідомлений", сутність якого відбиває глибоку природу *наслідуваного* оволодіння мовою. Зважаючи на це, під *неусвідомленими* вимовними уміннями й навичками білінгва ми пропонуємо розуміти його соціально набуту здатність розпізнавати і сприймати моделі іншомовного мовлення. *Репродуктивні* уміння й навички індивіда є його здатністю розуміти й *усвідомлено* відтворювати іншомовні, зокрема просодичні, моделі. *Продуктивні* уміння й навички двомовця свідчать відповідно про його здатності породжувати іншомовне мовлення з коректним граматичним, лексичним і просодичним оформленням. Природно, що незалежно від різниці в механізмах набуття неусвідомлених, репродуктивних і продуктивних умінь і навичок індивіда, вони сприяють зниженню ступеня інтерференції на всіх рівнях мови. На підставі цього можна стверджувати, що репродуктивний, а відтак і продуктивний, рівні володіння будь-якою мовою стають можливими лише після досягнення неусвідомленого (наслідуваного й автоматизованого) рівня.

На відміну від комунікації в межах однорідного мовного й культурного середовища, міжкультурне спілкування є значно складнішим процесом міжособистісної й соціокультурної взаємодії та специфічною мисленнєвою діяльністю індивіда, яка передбачає не лише його білінгвізм, але й бікультуралізм [2, 157]. Вивчення другої мови корелює з оволодінням новою системою культурних конвенцій і відносин, наслідком чого є модифікація мовної картини світу та світогляду білінгва, оскільки, не зважаючи на подібність мисленнєвих процесів усіх індивідів, членування об'єктивної дійсності та способи її відображення у системі понять, а також семантичні відношення між ними залишаються специфічними для кожної мови [10, 30].

Не можна також оминати увагою такі науково доведені факти, що значною мірою ускладнюють процес оволодіння іноземною мовою, як надмірної універсалізації конвергентних і дивергентних ознак одиниць контактуючих мов, а також інерція [4, 45] і стереотипність мовної свідомості індивіда [9, 40]. Подібні явища мають місце тому, що білінгви оцінюють мовні форми з позиції норм рідної лінгвокультури, особливо у ситуації "слабких контрастів" [8, 14]. Тому для інтеграції білінгва в новому лінгвокультурному просторі необхідно здійснити модифікацію первинномовного коду, переорієнтацію засвоєних ним у межах первинного етнічного поля соціокультурних норм спілкування, перебудову способу мислення і мовної картини світу індивіда.

При білінгвізмі процес адаптації, а швидше, трансформації, одномовної свідомості у двомовну слід розглядати як у синхронії, так і в діяхронії. Вирішення цієї проблеми сягає коренями періоду переходу мислення індивіда від предметного до абстрактного, від неусвідомленого імітативного наслідування мови матері до свідомого контрольованого оволодіння мовою, зокрема іноземною. Для цього необхідно порівняти процес оволодіння двома мовами у дитини і дорослого, а конкретніше – процес засвоєння двох мов у дитячому віці, який можна практично синхронізувати, й період, коли індивід вивчає другу за порядком мову, вже володіючи рідною. Наступним, що необхідно враховувати, є те, що на синхронному зрізі на процес оволодіння іноземною мовою впливає ціла низка соціокультурних факторів, які, переважно, ускладнюють його.

Повертаючись до феномену рідної мови, як вихідної точки при вивченні інших мов, зауважимо, що вона засвоюється в дитинстві шляхом наслідування, й опановується, переважно, першою [2] та співвідноситься з мовою матері під час осягнення навколишнього світу дитиною. Якщо екстраполювати цей процес на двомовність у спілкуванні між матір'ю і дитиною, то можна припустити, що дитина неусвідомлено наслідуватиме (імітуватиме) як одну, так і дві, можливо і більше, мов у залежності від того, скількома мовами з нею спілкуватиметься мати.

Дитина може одночасно засвоювати назви речей оточуючої дійсності різними мовами, не відштовхуючись при цьому від рідної мови. Дорослий цього не може, оскільки у нього не просто з одним предметом асоціюються дві назви, але іншомовна назва асоціюється з предметом і його назвою в рідній мові, що по суті вже складають єдине ціле. Схематично це можна зобразити як лінійний процес: предмет → назва рідною мовою → назва іноземною мовою. Тоді як у свідомості дитини асоціативні зв'язки між предметами навколишньої дійсності й їх назвами й множинність цих назв залежить від кількості мов, що вивчаються. Таким чином, у дитячій мовній свідомості назви для позначення предмета в мовах, якими він володіє, становлять одну з опцій з усіх відомих дитині позначень.

Розвиток дитячого мовлення показує, що для дитини слова починають мати смисл, коли враження від почутого поєднуються з враженнями від побаченого предмета. Цей етап засвоєння суспільних знань можна вважати періодом оволодіння скоріше зовнішньою структурою "річ-слово", ніж внутрішнім співвідношенням "знак-значення". Поступове відділення слова від предмета, утворення зв'язку з іншими тотожними предметами на підставі об'єктивної тотожності їх ознак стає важливим етапом мовно-когнітивного розвитку дитини, надаючи їй можливість перейти від предметного до абстрактного мислення. У процесі активного пізнання формується той вид знань, який дозволяє людині співвіднести предмет, поняття з мовною формою його вираження [9, 20].

На цій підставі можемо припустити, що існує два шляхи вивчення іноземної/другої мови. Перший — пережити заново увесь когнітивний досвід [4, 11], опираючись на іноземну/другу мову. Цей шлях є швидше гіпотетичним, аніж реальним, оскільки, щоб уникнути інтерференції з боку першої мови, довелося б стерти весь когнітивний досвід індивіда, набутий при спілкуванні рідною/першою мовою. Другий шлях — свідоме "відштовхування" рідної мови [11, 55], наступним кроком після якого є автоматизація іншомовних навичок за рахунок постійного їх відпрацьовування в різних соціокультурних умовах (штучних або природних, адже не

завжди випадає нагода потрапити у середовище носіїв мови, що вивчається).

Якщо інтегрувати соціокультурні (проблема національної ідентичності) та соціопсихологічні (послідовність та умови вивчення мов, емоційна прив'язаність тощо) чинники, то очевидним стає те, що рідною (функціонально першою чи другою у різні періоди) є мова спілкування з матір'ю (або людиною, що виконує роль матері). Адже ця мова є першою системою засвоєння інформації, засобом формування когнітивно-комунікативних навичок в однорідному або неоднорідному мовному середовищі [10, 31].

Отже, стає очевидно когнітивно-психологічна природа механізму виникнення інтерференції. Обґрунтовуючи це твердження, наведемо наступні аргументи. По-перше, науково доведено [2; 3; 8; 10], що інтерференція виникає спочатку в мовній свідомості й мисленні індивіда, а вже потім виявляється в мовленні. Таким чином, спілкуючись рідною мовою практично кожен індивід почувається комфортно, підставою для чого є вільне володіння нею. Вимовні навички індивіда при цьому автоматизовані, а, отже, немає потреби контролювати, верифікувати й корегувати потік мовлення, як при спілкуванні іноземною мовою, що саме по собі є складним і напруженим процесом. Спілкуючись рідною мовою в природному середовищі, мовець перебуває в зоні психологічного комфорту. Подібне явище має місце, як стверджує Н. П. Шумарова [10, 37], коли вибір мови і створення тексту можливі для дитини лише в ситуаціях психологічного комфорту, звичності й стабільності комунікативних правил. В умовах дискоординації усталених зв'язків переключення з однієї мови на іншу діє як неусвідомлена природна реакція на певний подразник (зміна співрозмовника, ситуації спілкування тощо), що відображає лише психічний стан дитини, а не її інтелектуальні зусилля.

Відомо [10, 16], що мовні вияви корегування мовної установки індивіда як націленості на конкретний мовний код відбувається під впливом певних соціокультурних факторів або залежно від індивідуальних намірів мовця під час комунікативного акту. Таким чином, у дорослого індивіда-білінгва перемикання мовних кодів зазвичай зумовлене соціокультурними й комунікативними потребами — комунікативною метою, соціокультурною ситуацією, роллю і статусом мовця тощо. На підставі цього, можемо стверджувати, що зміна мови є перш за все вмотивованою, свідомою зміною способу мислення, а лише потім — психічного стану.

Звернемо увагу й на те, що рідна мова надає індивіду можливість *самоідентифікації*, яка дозволяє йому маркувати себе в *етнічному* відношенні, що є результатом безпосередньої прямої асоціативності. За критерієм сформованості асоціативних зв'язків з певною мовою розрізняють координативний і змішаний білінгвізм. При *координативному* білінгвізмі обидві мови утворюють дві окремі системи асоціацій між предметом і його мовним позначенням, які не пересікаються у свідомості білінгва, а функціонують автономно, що виявляється в неінтерферованому мовленні. Такий тип двомовності можливий тоді, коли при спілкуванні другою/іноземною мовою індивід не потребує перекладу на рідну мову і навпаки. Сформована звичка йти подумки від початкового відчуття до вторинних розгорнутих уявлень (понять) свідчить про те, що в білінгва виробився стереотип співвіднесення поняття (значення) з двома мовними формами його вираження [10, 37]. *Змішана* двомовність виникає при перекладному володінні іноземною мовою, оскільки в мовній свідомості індивіда дві мови утворюють одну спільну систему асоціацій [11, 47-48; 5, 43].

Отже, основною ознакою рідної мови є досконалість володіння нею, активність її вживання, коли нею "не тільки розмовляють, розуміють, але й думають, не вдаючись при цьому до розумової операції перекладу на іншу мову" [1, 51]. Якщо відштовхуватись від цього твердження, то *рідною* можна називати мову, яка була засвоєна індивідом першою й актуалізація якої супроводжується органічним поєднанням мовленнєвих і психофізіологічних механізмів мовця та характеризується відповідністю соціокультурним нормам комунікації. *Іноземна мова*, у свою чергу, розглядають як вторинну (наш термін — "похідна"), оскільки індивід формував вимовні вміння і навички її актуалізації, відштовхуючись від уже існуючого первинномовного досвіду спілкування [3, 40]. *Первинною* Верещагін С. М. пропонує вважати мову, актуалізація одиниць якої під час мовлення характеризується безпосереднім зв'язком з процесом мислення і яка є "дійсністю думки", тоді як актуалізація засобів *вторинної* мови здійснюється опосередковано крізь призму первинної [3, 29].

Не потребує пояснення той факт, що вільне володіння іноземною мовою передбачає не лише знання мови як такої і сформованість вимовних умінь і навичок, але й знання соціокультурного контексту її функціонування. У зв'язку з цим, розглянемо у термінах психолінгвістики і лінгвокультурології комунікативну, мовну й соціокультурну компетенції індивіда, зокрема білінгва. Відомо, що адекватність сприйнятого й коректність породжуваного індивідом іншомовного висловлювання і його відповідність соціокультурному контексту залежить від рівня сформованості комунікативної, мовної і соціокультурної компетенцій релевантних двомовній свідомості й мовленню білінгва. Відтак, ми маємо на меті з'ясувати, як функціонують ці компетенції в мовній свідомості індивіда та яким чином вони впливають на вияв інтерференції у породжуваному і сприйнятому ним іншомовному дискурсі.

Базовим поняттям у тріаді "комунікативна → мовна → соціокультурна компетенції" є, на нашу думку, *мовна компетенція* (МК), яку ми розглядаємо як знання конвергентних і дивергентних ознак контактуючих мовних, зокрема, просодичних, систем та правил варіантного й інваріантного вживання просодичних одиниць у процесі комунікації. Отже, інтенсивність прояву інтерференції на всіх мовних рівнях, у тому числі й просодичному, залежить від рівня мовної компетенції білінгва. У зв'язку з цим, доцільним убачається визначення рівня мовної компетенції індивіда за кількісними і якісними показниками, що дає можливість встановлювати

нормативність і коректність просодичної реалізації ним іншомовного висловлювання відповідно до мети та ситуації спілкування.

У свою чергу, під *комунікативною компетенцією* розуміємо здатність білінгва втілювати здобуті знання про особливості ситуативної доцільності використання систем контактуючих мов.

Урахування потребує і той факт, що комунікативна і мовна компетенції індивіда формуються під впливом соціокультурного середовища і відображаються, за твердженням Цурикової Л. В. [6, 12], у свідомості мовця у вигляді культурно детермінованих когнітивних лінгвокомунікативних моделей і норм їх актуалізації, що й становить його *соціокультурну компетенцію*. Ця компетенція являє собою знання соціокультурного контексту актуалізації мовної й комунікативної компетенцій і формується паралельно до них як їх фонові знання. З іншого боку, соціокультурна компетенція може розглядатися як результат сформованості й інтегрованого функціонування мовної й комунікативної компетенцій білінгва. Таким чином, наявність згаданих трьох компетенцій у двомовного індивіда свідчить про його загальну іншомовну компетенцію.

У цьому зв'язку процес формування іншомовної компетенції, який передбачає формування нової мовної і культурної норм, значною мірою ускладнюється конфронтацією первинної і вторинної мовних картин світу у свідомості мовця, що виявляється у явищі інтерференції рідної мови і культури. Це означає, що формування іншомовної компетенції білінгва та зв'язок реальної дійсності з її іншомовними відповідниками здійснюється через посередництво рідної мови і культури особливо на початковому етапі вивчення іноземної мови в умовах штучного білінгвізму і при низькому рівні акультурації двомовця.

Відтак, на шляху пошуку нової картини світу релевантної мові, що вивчається, у двомовній свідомості білінгва утворюється *апроксимована* система, що є проміжним кодом на рівні внутрішнього мовлення й інтелекту індивіда. Звідси випливає, що процес формування іншомовної компетенції і процес адаптації білінгва в новому лінгвокультурному просторі супроводжується не лише зміною мовного коду, але й переорієнтацією соціокультурних норм, перебудовою способу мислення і мовної картини світу. З огляду на складність цього явища, важливого значення набувають такі допоміжні фактори процесу засвоєння вторинної мови і культури як *когнітивна гнучкість* білінгва, яка сприяє усвідомленій диференціації і забезпеченню комунікативної коректності вживання комунікативних моделей іноземної мови у різних соціокультурних контекстах, та його *мовне чуття*, яке являє собою сформований механізм самоконтролю і самооцінки коректності актуалізації іншомовного дискурсу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аврорин В. А. Двухязычие и школа / В. А. Аврорин // Проблемы двухязычия и многоязычия. — М., 1972. — С. 49—62.
2. Вайнрайх Уриель. Языковые контакты. Состояние и проблемы исследования / Уриель Вайнрайх ; пер. с англ. Ю. А. Жлуктенко ; вступ. ст. В. Н. Ярцевой. — К. : Вища школа, 1979. — 263 с.
3. Верещагин Евгений Михайлович. Психологическая и методическая характеристика двухязычия / Е. М. Верещагин. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1969. — 160 с.
4. Жлуктенко Юрий Александрович. Мовні контакти. Проблеми інтерлінгвістики / Ю. О. Жлуктенко. — К. : Вид-во Київського ун-ту, 1966. — 135 с.
5. Кононенко Віталій Іванович. Українська лінгвокультурології : навч. посіб. / В. І. Кононенко. — К. : Вища школа, 2008. — 327 с.
6. Попова З. Д., Стернин И. А. Язык и национальное сознание / З. Д. Попова, И. А. Стернин. — Изд-во 3-е, перераб. и доп. — Воронеж : Истоки, 2007. — 61 с.
7. Прохоров Юрий Евгеньевич. Национальные социокультурные стереотипы речевого общения и их роль в обучении русскому языку иностранцев / Ю. Е. Прохоров. — Изд-во 4-е, стереотип. — М. : КомКнига, 2006. — 224 с.
8. Цурикова Л. В. Межкультурное взаимодействие с позиции когнитивно-дискурсивного подхода / Л. В. Цурикова // Вопросы когнитивной лингвистики. — М. : Прогресс, 2006. — Вып. 1. — С. 5—15.
9. Шумарова Н. П. Мовна компетенція особистості в ситуації білінгвізму : монографія / Н. П. Шумарова. — К. : КДЛУ, 2000. — 283 с.
10. Чередниченко Александр Иванович. Про мову і переклад / О. І. Чередниченко. — К. : Либідь, 2007. — 248 с.
11. Щерба Лев Владимирович. Языковая система и речевая деятельность / Л. В. Щерба. — Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1974. — 428 с.

Ірина ЯРОЩУК

МОДЕЛЮВАННЯ ПРОФЕСІЙНО-КОМУНІКАТИВНИХ СИТУАЦІЙ НА ЗАНЯТТЯХ З ІНОЗЕМНОЇ МОВИ У ВНЗ ЕКОНОМІЧНОГО ПРОФІЛЮ

У статті обґрунтовано необхідність використання методу моделювання професійно-комунікативних ситуацій на заняттях з іноземної мови у ВНЗ економічного профілю. З'ясовано змістові характеристики

етапів тренінгу формування умінь професійного спілкування у майбутніх економістів під час вивчення іноземних мов у вищій економічній школі.

Ключові слова: іношомовне професійне спілкування, професійно-комунікативна ситуація, тренінг.

В статті обґрунтовано необхідність використання метода моделювання професійно-комунікативних ситуацій на заняттях із іноземного мови в ВНЗ економічного профілю. Виявлені змістові характеристики етапів тренінгу формування умінь професійного спілкування у майбутніх економістів в час вивчення іноземних мов в вищій економічній школі.

Ключевые слова: иноязычное профессиональное общение, профессионально коммуникативная ситуация, тренинг.

The necessity of the usage of method of modelling of professionally communicative situations in foreign language classes in the universities of economic type is grounded. Content characteristics of the stages of training of forming of abilities of professional intercourse of future economists during the study of foreign languages at higher economic school are determined.

Keywords: foreign professional intercourse, professionally communicative situation, training.

Підготовка майбутніх економістів до професійної діяльності є складним і багатоплановим процесом, який зумовлює виявлення тих компонентів, що мають вагомий вплив на формування особистості майбутнього професіонала. Одним із таких компонентів є розвиток комунікативних умінь та навичок у майбутніх фахівців економічного профілю. Саме професійне спілкування, сприяючи адаптації особистості економіста та її позиціонуванню в умовах розвитку основних напрямків ринкової економіки України, є невід'ємною частиною соціодинамічних процесів реалізації діяльності фахівця.

Актуальність проблеми професійно-комунікативної готовності майбутніх фахівців економічного профілю до професійного спілкування зумовлюється низьким рівнем їх підготовки ще під час навчання у ВНЗ. Невміння вести професійний діалог спостерігається в перші ж дні трудової діяльності молодого працівника. Причиною такої проблемної ситуації є недостатня розробка форм та методів комунікативної складової професійної підготовки економіста як засобу швидкої адаптації фахівця в нових виробничих умовах.

Отже, метою наукового пошуку є обґрунтування необхідності використання методу моделювання професійно-комунікативних ситуацій на заняттях з іноземної мови у ВНЗ економічного профілю. Досягнення поставленої мети зумовлює виконання низки важливих завдань. Зокрема визначення основних етапів тренінгу з формування умінь іношомовного професійного спілкування в умовах освітньо-розвивального середовища ВНЗ, з'ясування основних принципів, на яких базуватиметься організація тренінгу з підготовки майбутніх економістів до іношомовного професійного спілкування.

Для вивчення реального стану проблеми підготовки майбутніх економістів до професійного спілкування важливо проаналізувати основні нормативні документи, що регламентують процес професійної підготовки, висувають вимоги до фахівця, який здобуває вищу економічну освіту. Освітньо-кваліфікаційна характеристика фахівця з економіки за напрямом 6.030508 – «Фінанси і кредит» є нормативним документом, що містить основні положення державного стандарту, в якому відображено цілі освітньої та професійної підготовки, визначено місце майбутнього економіста у структурі господарства держави та регіону, сформульовано вимоги до його компетентності, знань, умінь та якостей, що необхідні для успішного виконання завдань професійної діяльності. Ця характеристика встановлює галузеві кваліфікаційні вимоги до соціально-виробничої діяльності випускника вищого навчального закладу та державні вимоги до властивостей і якостей особи, яка здобула відповідний освітній рівень даного фахового спрямування, серед яких:

професійне призначення та умови використання фахівців із економіки за напрямом 6.030508 – «Фінанси і кредит» у формі переліку посад, виробничих функцій і типових завдань діяльності;

освітньо-кваліфікаційні вимоги до випускників вищих навчальних закладів у формі переліку здібностей і умінь вирішувати завдання професійної діяльності;

вимоги до атестації якості освітньої і професійної підготовки випускників;

відповідальність за якість освітньої і професійної підготовки випускників.

Фахівець зі спеціальності «Фінанси і кредит» повинен бути готовим до виконання професійних функцій «у сфері фінансово-кредитного обслуговування юридичних та фізичних осіб за такими видами економічної діяльності: фінансова діяльність (фінансове посередництво, страхування, допоміжна діяльність у сфері фінансів та страхування); операції з нерухомістю, орендування приміщення та послуги юридичним особам (діяльність у сфері бухгалтерського обліку, консультації з питань комерційної діяльності та управління); державне управління (управління та нагляд у сфері оподаткування, управління на рівні районів, міст і селищ, допоміжна діяльність у сфері державного управління, діяльність у сфері соціального страхування)» [1]. Відповідно до первинних посад, які може обіймати економіст, виділимо його професійні функції, що реалізуються у взаємозв'язку (табл. 1).

Таблиця 1

Професійні функції економіста та їх характеристика

№	Функція	Характеристика функції
1.	Розвивальна	Організація освітньої, консультативної та наукової діяльності. Розвиток професійних і професійно-комунікативних якостей. Постійне підвищення кваліфікації та професійна самоосвіта.
2.	Дослідно-аналітична	Організація досліджень стану ринкової економіки. Пошук шляхів підвищення економічної ефективності виробництва та їх реалізація. Системний аналіз і прогнозування розвитку конкурентного середовища. Комунікативний маркетинг.
3.	Планувально-фінансова	Планування і прогнозування діяльності підприємства та власної діяльності. Планування ефективного використання фінансових ресурсів підприємства. Планування прибутку, доходів та фінансових витрат підприємства.
4.	Організаційно-управлінська	Управління власною діяльністю. Управління персоналом. Комунікативний менеджмент і реалізація управлінських рішень.
5.	Контрольна	Контроль за забезпеченістю підприємства необхідними ресурсами. Контроль за видатками і доходами підприємства. Контроль за виконанням партнерами та постачальниками договірних угод.
6.	Координаційна	Координація діяльності економічних підрозділів підприємства. Координація складання перспективних планів роботи підприємства в умовах економічної кризи. Координація використання резервів підприємства.
7.	Комунікативна	Забезпечення подолання комунікативних бар'єрів у процесі взаємообміну інформацією. Обмін знаннями, ідеями, перспективними планами щодо підвищення ефективності економічної діяльності підприємства. Встановлення та налагодження комунікативної взаємодії з замовниками, партнерами, співробітниками підприємства.

Змістом діяльності економіста є забезпечення діяльності підприємства засобами здійснення економічного аналізу його господарської діяльності, розробка заходів щодо підвищення ефективності робіт та раціонального використання ресурсів, проведення ділових переговорів з колегами, партнерами чи замовниками з метою забезпечення фінансової взаємовигоди та попередження фінансових ризиків. Тому від того, наскільки рівень підготовки економістів відповідає потребам розвитку економіки, від поєднання гуманітарної підготовки з професійною кваліфікацією, значною мірою залежать як темпи зростання продуктивності праці, обсягів виробництва, рівень зайнятості населення, так і морально-психологічний клімат у колективі, згуртованість і дисциплінованість кадрів.

Аналізуючи сучасний стан підготовки економістів до професійного спілкування, необхідно констатувати скорочення кількості годин, відведених на вивчення блоку гуманітарних предметів у вищих навчальних закладах економічного профілю. Така ситуація спричинена тим, що основний напрям університетської освіти у ВНЗ економічного профілю, як і система вищої освіти України, підпорядковується суспільним нормам та потребам і спрямований на розвиток професійних умінь та навичок майбутніх економістів. Окрім цього побутує думка, що велика кількість гуманітарних дисциплін «зменшує» питому вагу предметів, що сприяють професійній підготовці, і як наслідок – знижується рівень професійно-комунікативних умінь.

Проте, професіоналізм майбутніх економістів не може обмежуватися та визначатися лише фаховою підготовкою, оскільки загальна ефективність його діяльності значною мірою залежить від: сформованості вмінь фахівця зорганізуватись і використати набуті знання, вміння, навчальний та життєвий досвід в певній професійній ситуації; вміння знайти та проаналізувати необхідну інформацію; вміння залагоджувати конфліктні ситуації та знаходити компромісні рішення; рівня професійної комунікативної компетентності та уміння вести діалог тощо. Саме блок гуманітарних дисциплін відіграє важливу роль у формуванні творчої і гармонійної особистості майбутнього економіста, сприяє розвитку його світогляду, навичок професійного спілкування, комунікабельності та, загалом, підтриманню позитивного іміджу випускника ВНЗ.

Зокрема комунікативний підхід у вивченні мов орієнтований на їх опанування через спілкування. Вільне володіння рідною та іноземними мовами сприяє самовираженню та самопрезентації як створення позитивного іміджу особистості в побутовій, науковій чи діловій сферах. Тому досконале вивчення не лише

ділової української, але й іноземної мови є передумовою ефективною взаємодії на різних рівнях, налагодження професійних контактів із вітчизняними та закордонними колегами, мобільності майбутніх фахівців, інтенсивності інтеграційних процесів.

З'ясовано, що ефективність формування та вдосконалення майбутнім економістом умінь і навичок професійного іншомовного спілкування збільшується під час виконання певних завдань тренінгу професійної комунікації, з умовами яких студент ознайомлюється на практичних заняттях у процесі навчання у ВНЗ, маючи змогу моделювати ті чи інші моменти професійної комунікативної діяльності. Серед основних цілей тренінгу виділимо формування і корекцію знань, умінь і навичок, необхідних для успішного спілкування у процесі виконання завдань професійної діяльності. У завданнях тренінгу з підготовки майбутніх економістів до професійного спілкування, який є формою активного навчання, беруть участь від 6 до 12 осіб. Тренінг професійного іншомовного спілкування дає студенту реальну можливість сформуувати вміння і навички побудови продуктивних міжособистісних відносин, проаналізувати низку соціально-психологічних ситуацій як з власної позиції, так і з позиції партнера зі спілкування. Тренінг розвиває в майбутніх економістів вміння вести переговори, виступати перед численною аудиторією, проводити наради, адекватно поводитись у конфліктних ситуаціях тощо [2].

З метою одержання позитивних результатів організація тренінгу з підготовки майбутніх економістів до іншомовного професійного спілкування базується на таких принципах [3, 87 – 94]:

Принцип виклику (виклик у даному випадку є таким завданням, яке дає змогу студенту розширити свої можливості. Всі завдання тренінгу були побудовані з урахуванням перспективи постійного зростання людських можливостей).

Принцип позитивного зворотного зв'язку (цей принцип передбачає прийняття будь-яких висловлювань чи проявів учасників тренінгу як конструктивної даності. Проведення тренінгу відбувалось таким чином, щоб думки, реакції, пропозиції учасників були враховані тренером).

Принцип вагомості (після завершення тренінгу кожен учасник зрозумів, що здобув щось нове в інтелектуальному плані).

Принцип ефективності методів і вправ (кожен із учасників переконався у дієвості запропонованих методів).

Основні етапи тренінгу з формування вмінь іншомовного професійного спілкування в умовах освітньо-розвивального середовища ВНЗ економічного профілю, основою якого є модульність, технологічність, комплексність, та їхня характеристика відображені у таблиці 2.

Таблиця 2

Зміст, характеристика та послідовність етапів тренінгу формування умінь професійного спілкування у майбутніх економістів в освітньо-розвивальному середовищі вищої економічної школи

№	Назва етапу	Характеристика етапу
1.	Моделювальний	Педагог особисто чи за допомогою мультимедійних засобів демонструє студентам взірець чи модель уміння спілкуватись на прикладі запропонованої ситуації, ймовірність якої у професійній діяльності фахівця економічного профілю є достатньо високою. Особливістю цього етапу є те, що педагог ознайомлює студента з теоретичними засадами професійно-економічної комунікації.
2.	Організаційно-стимулювальний	Педагог має змогу визначити індивідуально-психологічні особливості студентів, що необхідні для здійснення майбутньої професійної комунікативної діяльності, зокрема: їх вербальні властивості, комунікативні й організаторські здібності, рівень самооцінки особистості кожного із них і наявного рівня мотивації афіліації. Студенти, в свою чергу, мають реальну можливість виявити себе та власний природний потенціал у процесі виконання запропонованих педагогом тестових завдань. Результатом цього етапу є оцінка педагогом результатів тестових завдань, визначення проблемних питань щодо диференціації студентів і підбір низки практичних завдань, виконання яких підвищить ефективність оволодіння вміннями та навичками професійного спілкування, забезпечить індивідуалізацію і диференціацію навчання. На цьому етапі завдання майбутніх економістів полягає у формуванні та закріпленні зразків комунікативних умінь у процесі виконання низки вправ, ролевих і ділових ігор. Завдання педагога полягає у створенні позитивної мотивації майбутніх економістів до самореалізації у процесі виконання того чи іншого практичного завдання.
3.	Практичний	Здійснюється формування динамічного професійно-комунікативного стереотипу засобами навчання студентів прийомом налагодження

№	Назва етапу	Характеристика етапу
		товариських стосунків, аналізу та вирішення конфліктних ситуацій, техніці подолання агресивності у стосунках та керування емоційною сферою, прийомам та способам досягнення соціального престижу. Завдання педагога на цьому етапі полягає у формуванні індивідуального стилю спілкування, розвитку й автоматизації вмінь професійно-економічної комунікації.

Вищезазначені етапи забезпечують ефективне здійснення процесу формування іншомовних професійних комунікативних умінь і досягнення триєдиної мети:

створення демонстраційної основи для формування професійних комунікативних умінь;

формування і закріплення професійних комунікативних умінь;

удосконалення, комбінування та автоматизацію набутих умінь у нових комунікативних ситуаціях, створення умов для їх переносу у професійну діяльність.

Серед основних завдань тренінгу формування умінь іншомовного професійного спілкування на особливу увагу заслуговує необхідність створення умов для поступової зміни позиції студента: в процесі послідовного виконання завдань тренінгу майбутній економіст перетворюється з імітатора комунікативних моделей в активного учасника комунікативної взаємодії.

Ідея про те, що навчання іншомовному професійному спілкуванню повинно базуватись на використанні різних за ступенем складності комунікативних ігрових ситуацій як основи взаємодії «викладач-студент», «студент-студент», «студент-студенти», стала визначальною під час розробки програми тренінгу з підготовки майбутніх економістів до ділової комунікації. Оскільки спілкування є частиною взаємодії, її засобом та способом, а взаємодія більшості фахівців економічного профілю зі своїми партнерами, замовниками чи співробітниками відбувається у комунікативній формі, то програма комплексу занять із підготовки майбутніх економістів до професійного спілкування містить вправи, рольові та ділові ігри, завданням яких є формування і вдосконалення комунікативних умінь, необхідних для підвищення ефективності ділової взаємодії [3, 13 – 14].

Ділова гра є одним із дієвих методів набуття досвіду іншомовного професійного спілкування майбутніми економістами та розвитку їх аналітичних здібностей. Вона допомагає майбутнім фахівцям уявити умови професійної діяльності та практично реалізувати набуті знання. Ділова гра проводиться у чотири етапи [2]:

1-й – ознайомлення учасників із цілями, завданнями й умовами гри;

2-й – інструктаж учасників щодо порядку проведення гри;

3-й – розподіл учасників на рольові групи;

4-й – аналіз, оцінка процесу та результатів гри.

Ділова гра поєднує в собі такі принципи навчання, як принцип моделювання майбутньої професійної діяльності та принцип проблемності. На основі результатів теоретичних джерел було визначено основні вимоги до навчальної ділової гри[]:

наявність необхідних базових знань, що сприяють розв'язанню поставленого завдання;

актуальність поставленого завдання, яке спонукає до використання вже набутих знань і сприяє пошуку нових методів його вирішення;

багаторазове проведення однотипних ігор, з метою розвитку необхідних навичок та доведення їх до автоматизму;

організацію та управління процесом гри перекласти на викладача.

Формуючи уміння і навички іншомовного професійного спілкування, ділова гра виконує професійно-орієнтаційну (орієнтувала студентів на планування власної професійної мовленнєвої поведінки та прогнозування варіанту поведінки співрозмовника, розвивала вміння оцінювати вчинки), мотиваційно-спонукальну (приводила у дію механізми мотивації), виховну (через рольову гру забезпечувався всебічний вплив на студента), навчальну (забезпечувала оволодіння навичками та вміннями ділового мовлення в умовах міжособистісного спілкування) функції і сприяє формуванню професійних якостей особистості та становленню активної позиції майбутнього фахівця.

Серед основних завдань вдало розробленої гри в контексті навчання виділимо такі:

полегшити сприйняття і запам'ятовування навчального матеріалу;

навчити майбутніх фахівців правильно застосовувати варіанти мовленнєвої поведінки у певній ситуації і допомогти створити саму ситуацію;

розвинути мовну творчу активність та мовну реакцію економістів.

Студент, беручи активну участь у запропонованих вправах, рольових і ділових іграх, має можливість формувати вміння і навички економічного та рефлексивного мислення, розвивати функціональність мовної особистості, формувати уявлення про принципи культури спілкування та професійної культури, які мають визначальний вплив на духовність і професіоналізм майбутнього економіста.

Таким чином, підготовка майбутнього економіста до професійного іншомовного спілкування відповідає

навчальній меті; завдання відображають предметний і соціальний зміст професійної діяльності, сприяють формуванню у студентів іншомовних комунікативних умінь, навичок аналізу професійних ситуацій і прийняттю самостійних рішень, розвивають здатність регулювати емоційну сферу та знаходити консенсус у спірних питаннях. Комплексність і вмотивованість поставлених завдань сприяють результативності оволодіння студентами знаннями, вміннями та навичками іншомовної професійної комунікації. Перспективи подальших досліджень полягають у розробці моделі системи формування іншомовної професійної комунікації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Перелік спеціальностей. Фахове спрямування «Фінанси і кредит» [Електронний ресурс] / Уманський державний аграрний університет. – Режим доступу до ресурсу : <http://udau.edu.ua/index.php?pid=242>.
2. Энциклопедия "Карьера" / В. Алтухов, Н. Евланова, С. Захарова [и др.]. – М. : РТВ-Медиа, 2007. – 288 с.
3. Сидоренко Е. В. Тренинг коммуникативной компетентности в деловом взаимодействии / Е. В. Сидоренко. – СПб. : Речь, 2007. – 208 с.: ил.
4. Биркенбиль В. Ф. Коммуникационный тренинг. Наука общения для всех / В. Ф. Биркенбиль ; пер. с нем. Н. Чупеева. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2002. – 352 с.
5. Васильев Н. Н. Тренинг профессиональных коммуникаций в психологической практике / Н. Н. Васильев. – СПб. : Речь, 2007. – 283 с.
6. Палюк Л. Г. Проблема обучения устному деловому общению будущих специалистов банковской сферы / Л. Г. Палюк // Иноземні мови. – 1999. – № 3. – С. 41–44.

Мар'яна КАРАНЕВИЧ

ПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТ ПЕРЕКЛАДУ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У статті розглянуто теоретичні передумови прагматичного аспекту перекладу художньої літератури; проаналізовано причини й особливості застосування прагматично зумовлених лексичних та граматичних трансформацій на прикладі класичної англійської літератури; встановлено, що викликом для перекладача у відтворенні прагматики художнього твору є труднощі, пов'язані з пошуком у мові перекладу відповідника з еквівалентним оригіналу прагматичним значенням та складність відтворення комунікативно-прагматичного змісту образу персонажу; виявлено, що найуживанішими прагматично зумовленими трансформаціями, що сприяють досягненню адекватності перекладу, виявились заміна, генералізація та додавання.

Ключові слова: прагматичний потенціал, трансформація, адекватність, еквівалентність, адаптація, комунікативний ефект.

В статье рассмотрены теоретические предпосылки прагматического аспекта перевода художественной литературы; проанализированы причины и особенности применения прагматически обусловленных лексических и грамматических трансформаций на примере классической англоязычной литературы; установлено, что вызовом для переводчика в воспроизведении прагматики художественного произведения есть трудности, связанные с поиском в языке перевода соответствия с эквивалентным оригиналу прагматическим значением и сложность воспроизведения коммуникативно-прагматического содержания образа персонажа; обнаружено, что наиболее употребляемыми прагматически обусловленными трансформациями, которые способствуют достижению адекватности перевода, оказались замена, генерализация и добавление.

Ключевые слова: прагматический потенциал, трансформация, адекватность, эквивалентность, адаптация, коммуникативный эффект.

The article deals with the theoretical preconditions of the pragmatic aspect of fiction literature translation. The most widespread reasons and peculiarities of usage of pragmatically motivated lexical and grammatical transformations illustrated by the examples of Ukrainian translation of classical English literature are identified and analyzed. The article proves that the challenge for the translator in rendering of fiction text pragmatics lies in difficulties concerning the search of the pragmatic equivalent and the complexity of communicative-pragmatic content of character's image rendering. It is revealed that the most frequently used pragmatically motivated transformations that contribute to the achievement of adequacy of translation are substitution, generalization and addition.

Key words: pragmatic potential, transformation, adequacy, equivalence, adaptation, communicative effect.

З розвитком перекладознавства все більше зростають вимоги до якості перекладу. Проте, якщо раніше в центрі уваги науковців зазвичай були відмінності систем мов оригіналу та перекладу, то сьогодні серед

критеріїв оцінки якості перекладу перекладознавці все частіше називають не лише ступінь близькості до оригіналу, якість мовного оформлення тексту, а й здатність перекладу досягнути поставлених автором цілей [13, 1224-1225], а адекватним вважається такий переклад, який зберігає прагматику оригіналу [13, 1223].

Дослідженню прагматичного аспекту перекладу присвячували свої розвідки такі науковці, як Н.Д. Арутюнова [1], М.К. Гарбовський [2], В.Н. Комісаров [11], В.Л. Лисенко [13], А. Нойберт [17] та ін. Однак, оскільки прагматика власне художнього перекладу ще недостатньо вивчена, цей напрям дослідження залишається одним з найпріоритетніших. Тому **метою** статті є виявлення труднощів передачі прагматики художнього твору в перекладі.

Як зазначає У. Еко, перекладати – це не лише розуміти внутрішню систему певної мови і структуру даного тексту, написаного цією мовою, а й побудувати таку текстуальну систему, яка може здійснити аналогічний вплив на читача у плані семантичному, синтаксичному, стилістичному, метричному і звуко-символічному [9, 16-17]. При цьому І.П. Сусов стверджує, що прагматика досліджує експресивну (знак виражає внутрішній стан відправника) та апелятивну (знак звернений до слухача з метою впливу на його поведінку чи внутрішній стан) функції мови [24, 14]. Суб'єктивне ставлення людей до мовних одиниць, а через їх посередництво і до позначуваних ними предметів і понять, закріплюється за знаком, входить у якості постійного компонента в його семантичну структуру і стає прагматичним значенням мовного знаку [29]. Власне необхідність віднайти у мові перекладу відповідник з еквівалентним оригіналу прагматичним значенням і є викликом для перекладача.

На думку О.О. Смирнова, адекватним можна вважати лише такий переклад, у якому передані усі наміри автора, з дотриманням усіх застосованих автором ресурсів образності, ритму, колориту [23, 23]. З метою досягнення адекватності перекладу слід враховувати прагматичні фактори перекладу, до яких науковці відносять жанрово-стилістичні особливості текстів у мовах оригіналу та перекладу, їх неоднакову прагматичну цінність, функціональну роль словесного знаку в певному повідомленні, прагматичне завдання автора, національно-культурну специфіку отримувачів оригіналу та перекладу, фонові знання учасників комунікації та їх соціально-психологічні характеристики, тобто, умови, які вимагають здійснення трансформацій у перекладі для досягнення рівноцінного комунікативного ефекту [25, 17].

Зауважимо, що здатність тексту викликати у реципієнта певне ставлення до повідомлення, здійснювати прагматичний вплив на отримувача інформації (викликати певні почуття, емоції, спонукати до певних дій) називається прагматичним потенціалом тексту. Залежно від свого комунікативного наміру джерело вибирає для передачі інформації мовні одиниці, які мають необхідне предметно-логічне і конотативне значення, і організовує їх у висловлювання таким чином, щоб встановити між ними необхідний смисловий зв'язок [11, 209]. Е.А. Молодих зауважує, що прагматичний потенціал висловлювання по-різному реалізується у різних мовах, тому доводиться вдаватися до прагматичної адаптації перекладу, внівши у свій текст необхідні зміни [15, 166]. Ось чому у процесі перекладу художнього тексту перекладач виконує функцію фільтра (пропускаючи з оригіналу в переклад те, що буде доступним для розуміння вторинного реципієнта), лупи (підсилюючи в тексті перекладу те, що може пройти повз нього непоміченим, але при цьому є принципово важливим для даного твору) та трансформатора (перенісши в інший культурно-мовний вимір елементи тексту оригіналу, які не можуть бути адекватно сприйнятими і зрозумілими читачам) [18, 83].

Оцінка якості перекладу художнього твору залежить від розуміння поняття прагматичної еквівалентності. Еквівалентність значення двох висловлювань забезпечується тотожністю наслідків, які ці висловлювання передбачають [9, 272]. Як стверджує Ю. Найда, саме динамічна еквівалентність орієнтована на забезпечення еквівалентності впливу на читача перекладу та оригіналу [16, 119]. П. Ньюмарк у свою чергу запропонував термін «комунікативний переклад», що використовується у ситуації, коли перекладач намагається здійснити такий вплив на отримувача перекладу, як автор – на читача оригіналу [11, 13]. Вважається, що прагматична еквівалентність існує тоді, коли переклад адекватно відтворює систему цінностей оригіналу в рамках основних прагматичних категорій тексту [14, 50]. При цьому прагматична еквівалентність може існувати без семантичної і синтаксичної еквівалентності [29]. Досягнення прагматичної еквівалентності є складним творчим процесом, в ході якого релевантними виявляються найрізноманітніші факти суспільно-мовної практики, традиції словесності. Пов'язані з цим проблеми яскраво виявляються у перекладі назв художніх творів [14, 49].

Авторська індивідуальність, унікальність світогляду, неповторність мовної форми утворюють одну з центральних прагматичних категорій тексту – інтенціональність. Інтенціональність тексту розкриває творчий характер використання мови і реалізується шляхом вибору мовних засобів, що мають певну цінність – аксіологічну, культурно-історичну, естетичну. Збереження системи цих цінностей в рамках прагматичної категорії інтенціональності є однією з умов прагматичної еквівалентності у перекладі [14, 49].

Художній образ персонажу вихідного тексту в текстах перекладу, що виконані різними перекладачами, може набувати різної інтерпретації, що призводить до різниці в характері впливу на читача [7, 5]. Причиною цього є складність відтворення комунікативно-прагматичного змісту образу персонажу, під яким розуміють «відображену в свідомості адресата сукупність суттєвих ознак художнього образу, виражених у тексті мовними засобами, які реалізують комунікативно-прагматичні установки автора на створення певного комунікативно-

прагматичного ефекту [7, 7]». Таким чином, у зв'язку з автором художнього твору перекладачеві необхідно враховувати індивідуальність авторського стилю, експліцитні та імпліцитні інтенції творця оригіналу, прагматичні пресупозиції та ставлення до того, про кого/що він повідомляє.

Зважаючи на те, що функцією художнього твору є естетичний вплив, то, як зауважує В.Л. Лисенко, його прагматичність естетично зумовлена [13, 1223]. Оскільки в тексті з естетичним спрямуванням встановлюються тонкі відношення між різними рівнями вираження і змісту, перекладачеві слід виявити ці рівні, передати їх у перекладі та змогти поставити їх у те ж відношення один до одного, в якому вони перебувають в оригіналі [9, 65]. Однією із труднощів художнього перекладу є те, що логічне пояснення та розкриття значення слова тут неприйнятні, адже при цьому втрачається і повнота змісту слова, і його безпосередній вплив на вторинного читача [6, 48]. Примітки слід використовувати лише в тому випадку, коли є абсолютні втрати у перекладі [9, 110].

Розпочинаючи роботу над перекладом перекладачеві доводиться робити вибір: орієнтуватися на автора вихідного мовленнєвого повідомлення, ототожнивши себе з ним і свого читача з отримувачем оригіналу і намагаючись викликати у свого отримувача аналогічний комунікативний ефект, або орієнтуватися лише на свого читача, намагаючись створити такий комунікативний ефект, який передбачає нова комунікативна ситуація. В останньому випадку, коли перекладач свідомо змінює комунікативний ефект, якого намагався досягнути автор вихідного повідомлення, говорять про прагматичні перетворення [2, 394-395]. У свою чергу прагматично зумовлені перетворення мають на меті досягнення у тексті перекладу комунікативного ефекту, що еквівалентний тому, який виявлений у тексті оригіналу. Внаслідок перетворень цього типу зберігається прагматичне значення вихідної одиниці, в той час як семантичне та синтаксичне значення можуть повністю або частково змінюватись. Найсуттєвіші зміни семантичних і синтаксичних значень відбуваються в результаті трансформаційних операцій, які отримали назву комплексних замінів, адаптацій чи прагматичних адаптацій [2, 395]. Найважливіша властивість прагматично зумовлених трансформацій – зміни окремих елементів смислу вихідного повідомлення використовуються з метою збереження у перекладі смислового цілого [2, 397]. Вважаємо, що у процесі перекладу художнього твору доречним є застосування саме прагматично зумовлених трансформацій, а прагматичні перетворення є неприйнятними, оскільки перекладний літературний твір є надбанням світової культури, тому перекладачеві слід залишатись прагматично нейтральним, а зміни, до яких він вдається, повинні бути спричинені виключно необхідністю досягнення прагматичної еквівалентності оригіналу та перекладу.

Антропоцентричні погляди перекладознавців дали поштовх дослідженням не стільки мов, скільки їх застосування з метою забезпечення успішної комунікації. Тому сьогодні в центрі уваги науковців все частіше стають не мовні системи, а комуніканти, їх інтенції, комунікативні ефекти висловлювань. Якщо йдеться про художню літературу, то тут комунікантами виступають автор і читач. Це, власне, і зумовило оформлення вимог не лише до перекладача, а й призвело до досліджень ролі читача. Так з'явилося поняття «зразкового читача» – читача, якого уявляє собі і до якого апелює автор (чи перекладач), гіпотетичної аудиторії, запрограмованої у структурі кожного тексту [8, 17]. Автору необхідно передбачити зразок можливого читача, здатного інтерпретаційно трактувати висловлювання так само, як генеративно трактує їх він [8, 28]. Це ж стосується і перекладача, який перш ніж створювати текст перекладу повинний чітко уявити свою читацьку аудиторію, оскільки «прагматичний процес інтерпретації не є емпіричним випадком, незалежним від тексту як тексту, а є структурним елементом його генеративного процесу [8, 31]». Таким чином читача безпосередньо визначає лексична і синтаксична організація тексту: текст є не що інше, як семантично-прагматичне продукування власного зразкового читача [8, 32]. З іншого боку, прагматичне ставлення реципієнта до тексту залежить не лише від прагматики тексту, а й від особистості, фонових знань, досвіду, характеру, психічного стану читача [11, 210]. Таким чином, прагматика перекладу пов'язана з усіма психологічними, біологічними і соціологічними явищами, які спостерігаються при функціонуванні знаків [21].

На формування і розвиток прагматики перекладу, а зокрема прагматичного аспекту перекладу художньої літератури, вплинули загальна теорія мовної комунікації, теорія комунікативного впливу, скопос-теорія та теорія мовленнєвих актів. На відміну від лінгвістичних теорій перекладу, які основною категорією перекладу вважають еквівалентність, головне правило скопос-теорії: переклад залежить від цілей [19, 60]. Скопос-теорія виходить з того, що переклад – це перш за все вид практичної діяльності, а успіх будь-якої діяльності визначається тим, якою мірою вона досягає поставлених цілей. Тому критерієм успішності діяльності перекладача виступає досягнення ним цілі комунікації, яку задає автор оригіналу [30]. Таким чином, процес перекладу залежить від ієрархічно-встановлених цілей (скопосів), які впливають на те, що повинно залишитись і чим можна знехтувати у перекладі [26, 183]. При цьому згідно зі скопос-теорією переклад повинний здійснювати рівноцінний оригіналу вплив на цільову аудиторію [9, 93]. Незважаючи на те, що вразливим місцем скопос-теорії, як зазначає Є.В. Овсяннікова, є відсутність межі між фактами перекладу і прагматичної адаптації [19, 61], цінними для художнього перекладу є міркування про ієрархію скопосів, якими керується перекладач, застосовуючи трансформації з метою досягнення рівноцінного комунікативного ефекту.

Однією з теоретичних передумов прагматичного аспекту художнього перекладу можна вважати і загальну теорію мовної комунікації. В основі цієї теорії лежить принцип релевантності, що передбачає

досягнення максимальної користі з використанням мінімуму зусиль. Переклад пов'язаний з принципом релевантності наступним чином: задумана інтерпретація перекладу повинна нагадувати оригінал у такому відношенні, що робить її адекватно релевантною аудиторії, а отже, забезпечить адекватний комунікативний ефект. Таким чином, переклад необхідно формувати так, щоб він продукував задуману інтерпретацію, не змушуючи при цьому аудиторію тривалий час обмірковувати інформацію [26, 182]. Тобто, перекладачеві художнього твору не рекомендується обтяжувати текст надмірною кількістю приміток, а щоб переклад був зрозумілим вторинному читачеві, доречним видається використання прагматично зумовлених трансформацій.

Що стосується теорії комунікативного впливу, то у процесі перекладу художнього твору слід неухильно дотримуватись принципу Кооперації Грайса, а саме постулатів якості (у перекладі неприйнятним є спотворення змісту оригіналу), кількості (переклад повинен містити не менше і не більше інформації, ніж необхідно), релевантності (перекладачеві слід забезпечити передачу тематичної когерентності оригінального твору) та способу (висловлювання мовою перекладу повинні бути чітко сформульованими, двозначність у перекладі є необхідною лише тоді, коли в оригіналі простежується відповідний задум автора).

Існує зв'язок між дослідженням прагматичного аспекту перекладу та теорією мовленнєвих актів, адже взаємодія мовленнєвого акту і контексту становить стрижень прагматичних досліджень [1, 7]. Тому зрозуміло, що перекладачі повинні бути обізнаними щодо того, що є прийнятним для культури-реципієнта у вираженні похвали, при висловленні співчуття, поздоровленні чи вибаченні. Також важливим є поняття конвенціональності, яке розглядається як «незалежні від мовця способи забезпечення розпізнавання цілі висловлювання слухачами» [10, 15]. Йдеться про необхідність врахування ситуаційного контексту у виборі відповідника, наявність якого у тексті перекладу не викликала би відчуття неприродності та передавала б усю повноту смислу оригіналу. Тому особливої уваги перекладачів вимагає переклад конвенціональних актів, яким притаманний «характер ритуалу чи церемонії [10, 35]». Для позначення конвенціональних норм мовленнєвої поведінки використовується поняття прагмеми, тобто прагматичної функції. Одна прагмема у мовах оригіналу та перекладу може втілюватись у різних формах. Буває, що прагмема, представлена в одній мові, відсутня в іншій [4, 13]. Варто також зауважити, що поява у прагматиці поняття текстового акту спричинила нове розуміння мовленнєвого акту як такого, що не лише має значення для певного висловлювання, а й робить свій вклад у розгортання цілого тексту [26, 180-181].

Результати обґрунтування теоретичних передумов дослідження показують доцільність виявлення найпоширеніших прагматично зумовлених трансформацій в англо-українському художньому перекладі. Встановлено, що зв'язок між теорією мовленнєвих актів та прагматикою перекладу виявляється через необхідність застосування трансформацій, спричинених відмінністю мовленнєвих кліше, особливостей ведення бесіди в певних комунікативних ситуаціях українською і англійською мовами з метою забезпечення адекватності перекладу. Різниця виявляється у способах вираження згоди: «How lovely and warm! – *I know* [27, 20]. – Як гарно й тепло! – *Точно* [5, 93].», «Mrs Gloop doesn't think it's at all funny! – *You can say that again* [27, 25]! – Для пані Глуп це анітрохи не смішно! – *Анітрохи не смішно* [5, 118]!», «My needs are very simple. – *I should say* [28, 9]. – Мої потреби вельми скромні. – *Воно й видно* [22, 5].» та незгоди: «Please don't be sick! – *Try and stop me* [28, 41]! – Хай не нудить. – *Не вийде* [22, 190]!»; у висловлюваннях, що допомагають підтримувати діалог: «*Sir* [28, 122]? – *Я слухаю* [22, 68].», «*Say, Oliver* [28, 126]? – *Чуєш, Олівере* [22, 71]?», «*I see* [28, 169]. – *Розумію* [22, 96].»; у вираженні прощання: «*See you later, alligator* [27, 44]! – *Бувайте здорові й не кашляйте* [5, 203]!», «*Please be in touch* [28, 10]. – *Не забувай нас* [22, 5].».

Часто перекладачам доводиться використовувати заміни, що зумовлені культурно-історичними та релігійними відмінностями реципієнтів оригіналу і перекладу: «...how much the *Prince of Peace* was needed in a World at War [28, 152]. – ...як дуже потрібен *Христос* тому світові, що воює [22, 86].», «The younger ones had *Beatrix Potter, with Mr Tod, the dirty rotter, and Squirrel Nutkin, Pigling Bland, and Mrs Tiggy-Winkle* and – *Just How the Camel Got His Hump, and How the Monkey Lost His Rump, and Mr Toad, and bless my soul, there's Mr Rat and Mr Mole* [27, 47]. – Аж перехоплювало дух від тих книжок... Ось *Вінні-Пух*, он *Білосніжка* йде до лісу... Ось *Гулівер* веде *Алісу* у Дивосвіт, і прямо тут до них підходить ліліпут. Ген *королева* виглядає, чи знайде *Герда* свого *Кая* [5, 216]...», «They're drunk as *lords* [27, 36]. – Вони там п'яні як *чопики* [5, 166]». При цьому заміни можуть бути спричинені і необхідністю більш тактовного, ввічливого висловлення думки: «...now turned priest, S.J. 'I'm here to save your soul and save your ass' [28, 9]. – ... тоді раптом заговорив, мов пастор релігійної общини: 'Олівере, я приїхав, щоб урятувати твою душу й *тіло*' [22, 5].». Способи позначення відстані та часу є яскравим свідченням відмінності картин світу англійців та українців, що необхідно враховувати при перекладі одиниць виміру для забезпечення природності звучання перекладного тексту: «*Eighteen months* [28, 8]. – *Півтора* [22, 5].», «*10 000 feet deep* [27, 40] – глибина *три кілометри* [5, 185]», «*Oompa-Loompa children no more than four inches high* [27, 41] – ...умпа-лумпенят на зріст *сантиметрів по десять* [5, 189]». Окрім вищезазначених причин застосування прагматично зумовленої трансформації заміни можна також зазначити відмінність пестливих звертань англійською та українською мовою: «Now, now, *my pet* [27, 23]! – Ну що ти, *кицю* [5, 108]!», «All right, *my pet* [27, 37]. – Добре, моя *мармулеточко* [5, 171].».

Серед поширених в англо-українському художньому перекладі прагматично зумовлених трансформацій вагоме місце займає генералізація. Використовують її у тому випадку, коли заміна власних назв оригіналу

загальними у вторинному тексті сприятиме досягненню рівноцінного комунікативного ефекту першотвору та перекладу: «I said (speaking not in *English*, of course, but in Oompa-Loompish) [27, 23]. – ...сказав я (звісно, не *нашою*, а умпа-лумпівською мовою) [5, 107].», «Once upon a time I did play *squash* [28, 19]. – Колись я ганяв м'яча [22, 10].». Говорять, що успіх автора залежить від того, чи читається художній твір “на одному диханні”. Тому, генералізація приходить на допомогу перекладачам з метою уникнення перевантаження основного тексту перекладу надмірною кількістю пояснень, доповнень, описів, приміток до тих лексичних одиниць, які є неважливими для вираження основної комунікативної інтенції автора: «He grandiosely paid it with his *Master Charge* [28, 16]. – Він помпезно розрахувався за допомогою *кредитної картки* [22, 9]», «...the guy in *Sherry-Lehmann* claimed that *Chateau Lynch-Bages* [28, 20]... – ...продавець *фірмової крамниці* запевняв, що *вино* [22, 11]...», «Thanks to the mechanical perfection of my *Targa 911 S* [28, 59]... – Завдяки технічному станові моєї *машини* [22, 33].», «We'll go upstairs and have ... a cup of *Ovaltine* [28, 84]. – Ходімо нагору й випиймо... чогось *неміцного* [22, 47].».

У зв'язку з відмінностями реалій, у яких живуть читач оригіналу та перекладу, йдеться, наприклад, про адміністративно-територіальний поділ чи назви освітніх закладів, перекладачеві доводиться використовувати трансформацію додавання: «Massachusetts [28, 36]. – *штат* Массачусетс [22, 21].», «...her Bryn Maur elocution [28, 49]. – ... її дипломом *першорядного жіночого коледжу* Бріна Мора [22, 27].», «She once had wanted to enroll in Cordon Bleu [28, 100]. – Вона мала намір записатися до *кулінарної школи* «Кардон Блю» [22, 56].», «Marcie got the latest Daphne Du Maurier from Mother [28, 151]. – Марсі одержала останню *книжку* Дафне дю Мор'є від мами [22, 85].». При перекладі імен реальних, проте невідомих широкому загалу, людей перекладач, завдяки своїм екстралінгвістичним знанням, додає інформацію про їх вид діяльності або ж ідентифікує їх зазначаючи зв'язки з більш відомими історичними постатями: «Dr Spock. James Earl Ray. Green Bay Packers. Spiro T. Jackie O. Would the world be better if Cosell and Kissinger changed jobs [28, 106]? – Про *дитячого психіатра* доктора Спока, *убивцю Мартіна Лютера Кінга* Джеймса Ерла Рея. Про *футбольну команду* «Пекерс» із міста Грін Бей, *політика* Спіро Егню та Жаклін Оназіс, *колишню дружину вбитого президента Кеннеді*. Про те, чи стане світ кращим, якщо *спортивний коментатор* Коселл та *державний секретар* Генрі Кіссінджер змінять місця роботи [22, 59].». Географічні назви, що позначають невеликі територіальні одиниці також часто у перекладі співвідносяться з більш відомими для вторинного читача місцевостями: «We departed Tuesday morning from New York and stopped just once – in Fairbanks – to refuel [28, 162]. – Ми вилетіли з Нью-Йорка вранці у вівторок і зробили лише одну зупинку на *аеродромі* Фербенкс, *на Алясці*, щоб заправитися [22, 91].» Якщо йдеться про страви та напої, то іноді для читача перекладу додають складники, проте це трапляється рідко, адже таку інформацію зазвичай подають у примітках: «Marcie drank some expurgated eggnog [28, 150]. – Марсі випила «егног» (*гаряче вино, збиті жовтки, молоко, цукор*) [22, 84].».

Описовий переклад використовується для пояснення тих лексичних одиниць, які з'явилися у результаті певних суспільних та культурних явищ чи відображають традиції носіїв мови оригіналу, а тому їх «одомашнення», тобто заміна одиницями мови перекладу зі схожим значенням, вважається неприйнятним: «to get *CO. Status* [28, 13] – *за право бути звільненим від військової служби з огляду на свої релігійні переконання* [22, 7]», «...I now possess an *H myself* (in hockey). I am thus entitled on my own to fifty-yard-line seats [28, 120]. – Я теж мав *найвищу спортивну відзнаку* (за досягнення в хокеї) і теж мав право на найкращі місця [22, 66]», «Oliver the *Cheshire Cat* shook hands with this young colleague through the taxi window [28, 135]. – *Показуючи всі зуби в усмішці*, я крізь вікно машини потис руку своєму молодому колезі [22, 75].». Також в таких випадках використовують експлікацію: «That's eight p.m. this Friday night. *We're in the goddam book* [28, 20]. – У п'ятницю на цьому тижні. О 8 вечора. *Ми беремо продукти у кредит* [22, 11].».

Серед лексико-граматичних трансформацій у перекладі художніх творів використовується вилучення інформації, що не є вагомою для передачі основної комунікативної інтенції автора: «I noticed that they also hadn't changed their posters. Andy Warhol at his Poppiest. (“I saw so damn much Campbell soup when I was young, I'd never hang it on the wall!” [28, 20]. – Я звернув увагу, що на стінах ті самі репродукції Енді Вархола, що були й кілька років тому («Я б ніколи не повісила їх на стіну») [22, 11]», «Then she meets my shuttle at *La Guardia* and drives me in [28, 106]. – Коли я повертаюся, вона зустрічає мій літак і везе мене додому [22, 59].», «We were readying for the Simpsons' party (*yeah, I'd stashed some Alka-Selzer, just in case*) [28, 159]. – Ми збиралися на вечірку до Сімпсонів [22, 89].».

Окрім національно-культурного та історичного чинників, що впливають на застосування прагматично зумовлених трансформацій (однією з причин введених автором змін в текст перекладу може бути, наприклад, табу на висвітлення певних тем у художніх творах), є відмінність у досягненні в сфері науки, техніки, архітектури, освіти і культури, що спричиняє необхідність пошуку перекладачем шляхів досягнення зрозумілості оригіналу вторинним читачам, про що свідчать наступні приклади: «He had to eat her early efforts, drawn from recipes in *supermarket* magazines [28, 12]. – ...мусив їсти те, що вона готувала за рецептами з часописів, придбаних у *крамницях самообслуговування* [22, 6]», «it's *Godzilla* from upstairs [28, 29]. – Це *Страхопуд*. Він живе на поверх вище [22, 16].», «When I was a college senior, I needed *distribution credits* [28, 35]. – На останньому курсі мені потрібні були *вищі оцінки* [22].», «His application for the purchase of the *penthouse* was denied for some odd reason [28, 58]. – Його прохання купити *фешенебельну квартиру* (на даху *хмарочоса*) було

відхилене з якоїсь дивної причини [22, 32]», «Establishing new circuits in the *satellite* transmitting your emotions [28, 111]. – Утворюються нові ланки у ланцюгу передачі ваших емоцій [22, 62]». Оскільки середньостатистичний українець уже знайомий з вищевказаними явищами та об'єктами, то сьогодні застосування трансформацій при їх перекладі виявилось б непотрібним.

На особливу увагу заслуговує переклад команд («*Full speed ahead* [27, 28]! – *Повний вперед* [5, 127].») і табличок («*Private – Keep out* [27, 29] – *Стороннім вхід заборонено* [5, 133].»), що є яскравим свідченням того, що одна інтенція в українській і англійській мовах зазвичай виражена різними традиційними формулами. Ще однією складністю в англо-українському художньому перекладі є відтворення контамінованого мовлення, наприклад картавості, що демонструє наступний приклад: «*Maahcie, what would bring a city gal like you out to these bahrbrious pahs* [28, 153]? – *Мааг-сі, що привело тебе, міську дівчину, в такі вагвагські місця* [22, 86]?».

У залежності від типу інформації в обох мовах склалися традиції, що регулюють порядок слів у реченні. Цим не слід нехтувати, якщо перекладач намагається досягнути такої ж природності звучання перекладу, яка притаманна оригіналу: «*Our oldest caroler was Lyman Nichols, Harvard, '10 (age seventy-nine), the youngest Amy Harris, merely five* [28, 149]. – *Нашим найстарішим колядником-заспівувачем був випускник Гарварду 1910 року сімдесятирічний Ліман Ніколс, наймолодшою була п'ятирічна Емі Гарріс* [22, 83]»...

Отже, викликом для перекладача у відтворенні прагматики художнього твору є труднощі, пов'язані з пошуком у мові перекладу відповідника з еквівалентним оригіналу прагматичним значенням; складність відтворення комунікативно-прагматичного змісту образу персонажу; неможливість використання усіх видів перекладацьких трансформацій у зв'язку з необхідністю забезпечення рівноцінного комунікативного ефекту. При цьому найуживанішими прагматично зумовленими трансформаціями, що сприяють досягненню адекватності перекладу, виявились заміна, генералізація та додавання. Перспективним вважаємо розгляд труднощів відтворення фонографічних особливостей англійського тексту українською мовою з метою повноцінної передачі комунікативного ефекту оригіналу в перекладі. Адже виділення тексту іншим шрифтом чи зміни його розміру можуть свідчити про необхідність інтонаційного наголосу певних лексичних одиниць, що означає їх важливість для даного повідомлення та впливає на сприйняття тексту повідомлення читачем.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н.Д. Истоки, проблемы, категории прагматики // Новое в зарубежной лингвистике: Вып. 16. Лингвистическая прагматика. – М.: Прогресс, 1985. – С. 3-43.
2. Гарбовский Н.К. Теория перевода: Учебник. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – 544 с.
3. Гарусова Е.В. Адекватность и эквивалентность в лингвокультурологических теориях перевода // Вестн. Тверского гос. ун-та. Серия: Филология. – № 25 – 2009. – С. 3-14.
4. Григорьян Е.Л. Лингвистическая прагматика. – Ростов-на-Дону: Изд-во РГУ, 2003. – 24 с.
5. Дал Р. Чарлі і шоколадна фабрика. – Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2006. – 240 с.
6. Джваршейшвили Р.Г. Психологическая проблема художественного перевода. – Тбилиси: Мецниереба, 1984. – 66 с.
7. Дробышева Т.В. Коммуникативно-прагматический аспект художественного текста (на материале русских переводов романа Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. – Воронеж, 2009. – 22 с.
8. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. – Львів: Літопис, 2004. – 384 с.
9. Еко У. Сказать почти то же самое. Опыт о переводе. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 574 с.
10. Кобозева И.М. Теория речевых актов как один из вариантов теории речевой деятельности // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII. – М.: Прогресс, 1986. – С. 7-21.
11. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. – М.: Высш. шк., 1990. – 253 с.
12. Лингвистический энциклопедический словарь. <http://lingvisticheskiy-slovar.ru/description/referentsiia/521>.
13. Лысенко В.Л. Прагматика перевода: адекватность в художественном переводе как критерий оценки его качества // Электронный научный журнал «ИССЛЕДОВАНО В РОССИИ» – <http://zhurnal.ape.relarn.ru/articles/2009/097.pdf>.
14. Михеев А.В. Семиотические уровни перевода // Перевод как процесс и как результат: язык, культура, психология. – Калинин: Калининский государственный университет, 1989. – С. 43-51.
15. Молодых Е.А. Проблема стилистической адекватности русских переводных текстов (на примере исторических романов В. Скотта) // Вестник Воронежского гос. ун-та. Серия: Лингвистика и Межкультурная Коммуникация. – 2008. – №3. – С. 165-169.
16. Найда Ю. К науке переводить // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / Под ред. В.Н. Комиссарова. – М.: Высшая школа, 1978. – С. 114-137.
17. Нойберт А. Прагматические аспекты перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / Под ред. В.Н. Комиссарова. – М.: Высшая школа, 1978. – С.185-201.
18. Нуриев В.А. Адекватность перевода как лингвистическая проблема // Вестник Воронеж. гос. ун-та. – Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2003. – № 1. – С. 80–87.
19. Овсянникова Е.В. Скопо-теория Ганса Вермеера // Матеріали V Міжвузівської конференції молодих учених (29 – 31 січня 2007р.). – Донецьк: ДонНУ, 2007. – С.60 – 61.
20. Остин Дж.Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике: Вып. 17. Теория речевых актов. – М.: Прогресс, 1986. – С. 22-129.
21. Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов Изд. 2-е, испр. и доп. / – М.: Академический Проект,

- Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – 702 с.
22. Сігел Е. Оліверова історія: Роман // Всесвіт. – 1998. – №5-6. – С. 3-102.
 23. Смирнов А.А. Тезисы к докладу А.А. Смирнова. Задачи и средства художественного перевода. – М.: Радуга, 1935. – 33 с.
 24. Сусов И.П. Лингвистическая прагматика. – М.: Восток-Запад, 2006. – 300 с.
 25. Чепель Н. П. Прагматические аспекты перевода исторических реалий с русского языка на английский язык: Дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20. – Москва, 2005. – 186 с.
 26. Baker M. Routledge Encyclopedia of Translation Studies. – London and New York: Taylor&Francis Group, 2005. – 654 p.
 27. Dahl R. Charlie and the Chocolate Factory. – Режим доступу: http://www.fictionbook.ru/author/dahl_roald/charlie_1_charlie_and_the_chocolate_factory.
 28. Segal E. Oliver's Story. – London; Toronto; Sydney; New York: Granada Publishing in Hart-Davis, MacGibbon Ltd, 1977. – 202 p.
 29. <http://karpovkaput.by.ru/>
 30. http://irinavezner.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=49&Itemid=45

Зінаїда ПІДРУЧНА

РОЗВИТОК ПРОДУКТИВНОЇ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ – МАЙБУТНІХ ПЕРЕКЛАДАЧІВ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

У статті проаналізовано розвиток продуктивної творчої діяльності студентів – майбутніх перекладачів у процесі фахової підготовки. Визначено типологію ситуацій особистісно-орієнтованої педагогічної взаємодії.

Ключові слова: продуктивна творча діяльність майбутніх перекладачів, особистісно-орієнтована педагогічна взаємодія, професійна фахова підготовка.

В статье проанализировано развитие продуктивной творческой деятельности студентов – будущих переводчиков в процессе профессиональной подготовки. Определено типологию ситуаций личностно-ориентированного педагогического взаимодействия.

Ключевые слова: продуктивная творческая деятельность будущих переводчиков, личностно-ориентированное педагогическое взаимодействие, профессиональная подготовка.

The development of the students – future interpreters, productive creative activities in the professional training process are analyzed in this article. It is determined the personal – orientated pedagogical cooperation typology.

Key words: the students – future interpreters, productive creative activities, personal – orientated pedagogical cooperation, professional training process.

Кожний історичний етап розвитку суспільства зі своїми політичними, економічними та соціальними проблемами висуває нові вимоги до особистості, актуалізує її певні соціально-психологічні властивості, необхідні для успішного розвитку. На етапі радикальних соціально-економічних перетворень, що відбуваються в Україні, зростає роль особистісної активності, відповідальності та професіоналізму. Професіоналізм характеризується наявністю у фахівця знань, умінь і навиків, які дозволяють йому здійснювати свою діяльність на рівні сучасних вимог науки і техніки. Професіоналізм виявляється у вмінні бачити і формулювати завдання, вибирати методи, найприйнятніші для їхнього вирішення.

Проблемами розвитку продуктивної творчої діяльності майбутніх фахівців займалось багато науковців, серед них: І. Бех [1], І. Зимня [3], В. Калінін [4], О. Крюкова [6], Н. Кузьміна [7] й ін. У їхніх роботах містяться оригінальні теоретичні концепції. Так, на думку Н.Кузьміної, професіоналізм діяльності – це якісна характеристика суб'єкта діяльності – представника даної професії, яка визначається ступенем володіння ним сучасним змістом і сучасними засобами вирішення професійних завдань, продуктивними способами їхнього здійснення. Ступінь цього володіння у всіх людей різний, тому тут можна говорити про високий, середній чи низький рівень професіоналізму діяльності представників тієї чи іншої професії [7, 87].

Разом з тим, дослідники відзначають, що педагоги в процесі професійної діяльності та спілкування зі студентами мають такі труднощі: невміння налагодити довірливі відносини, нерозуміння внутрішньої психологічної позиції студента, складнощі у взаємодії з групою студентів, у спілкуванні з ними, сповільнене реагування на зміну навчально-виховної ситуації, невміння знаходити нестандартні прийоми у вирішенні

проблемних завдань, труднощі у спілкуванні при передачі власного емоційного ставлення до того, що відбувається. Вища освіта часто затеоретизована, відірвана від життя. За таких умов неможливо знайти досвід поведінки в ситуаціях взаємодії. Крім того, освітній процес у вищих навчальних закладах достатньою мірою не враховує психологічні особливості студентів, орієнтуючись багато в чому на шкільну модель навчання.

Отже, незважаючи на значні теоретичні доробки з даного питання, є ще багато проблем, які слід розкрити. Тому піднята нами тема є актуальною і потребує свого розв'язання на даному етапі.

Мета статті – проаналізувати розвиток продуктивної творчої діяльності студентів – майбутніх перекладачів у процесі фахової підготовки. Визначити типологію ситуацій особистісно-орієнтованої педагогічної взаємодії.

Професіоналізм, поряд із знаннями, вміннями і навичками, що отримуються в процесі професійної підготовки, обов'язково включає певні сторони особистості, загальну культуру, загальний розвиток, певну систему життєвих цінностей і морально-психологічну готовність до праці. Закінчення вищого навчального закладу ще не дає спеціаліста, який володіє достатньою професійною придатністю. Для її досягнення потрібен етап здобування професійної майстерності, під час якого закріплюються вміння і навички, отримані в процесі професійної підготовки і виробляється здатність самостійно і достатньо швидко створювати алгоритм вирішення професійних завдань у відповідності до певних умов. Теоретичний аналіз педагогічного досвіду підтверджує, що без певного рівня активності людини, яка виражається хоча б в елементарних актах уваги, не може відбутися навіть найпростіший акт пізнання. Тому необхідно визначити рівень і зміст активності студента, що обумовлено тим або іншим методом навчання: активність на рівні сприйняття і поняття, уяви і творчого мислення, відтворення або створення нового, соціальної активності. Основними тактиками педагога стають співпраця і партнерство, що дає можливість студенту виявити активність, творчість, самостійність, винахідливість. При цьому викладач орієнтований на підвищення суб'єктивної ролі студента, на залучення кожного до вирішення загальних справ. Найпродуктивнішим є спілкування на основі захоплення спільною творчою діяльністю, що є особливим стилем педагогічного спілкування, в основі якого лежить єдність високого професіоналізму викладача і його ставлення до професійної діяльності в цілому. Ми дослідили, що педагогічна взаємодія – це процес, який виникає в умовах спільної діяльності і безпосереднього спілкування між викладачем і студентом. Результатом такого процесу є продукт, зміст якого залежить від поставленої учасниками взаємодії мети. Специфіка педагогічної взаємодії зумовлена тим, що в його процес залучені не тільки індивідуально-психологічні особливості особи викладача, але й особливості студентів, без яких діяльність педагога втрачає значення. Педагогічна взаємодія виявляється у синхронній діяльності викладача і студента, коли вони зацікавлено здійснюють навчально-пізнавальну діяльність, спільно усувають прорахунки. Студент стає суб'єктом, а викладач набуває свого активного союзника.

Необхідно зазначити, що спільна діяльність є спосіб реалізації взаємодії його учасників в умовах педагогічного процесу. Окрім спільної діяльності взаємодія реалізується у формі спілкування, яке є системоутворюючою ознакою будь-якої взаємодії, у тому числі і педагогічної. Будучи найважливішою складовою частиною людського буття, спілкування присутнє у всіх видах людської діяльності. Проте, в професії педагога воно з чинника, який супроводжує діяльність, стає категорією професійно важливою, що лежить в природі визначеного творчого процесу, який неможливий поза спілкуванням. У сучасних дослідженнях з педагогіки і психології [2; 9] спілкуванню приділяється велика увага, яка пояснюється потребами і запитамі практики навчання і виховання. Вивчення ведеться в декількох аспектах: одні з них направлені на виявлення комунікативних умінь педагога, в інших дослідженнях вивчається проблема взаємостосунків між педагогами і студентами.

Отже, педагогічне спілкування – це взаємодія двох (або більше) людей, учасників навчально-виховного процесу, направлене на узгодження і об'єднання їхніх зусиль з метою налагодження контакту і досягнення загального результату в навчально-виховній діяльності. Якісна характеристика педагогічного спілкування, орієнтованого на особистісні особливості майбутніх перекладачів – оптимальне педагогічне спілкування. Виділяються такі основні функції спілкування з боку педагога:

- 1) створення якнайкращих умов для розвитку мотивації, творчого характеру навчальної діяльності, правильного формування особистості студента;
- 2) забезпечення сприятливого емоційного клімату навчання;
- 3) забезпечення управління соціально-психологічними процесами в навчально-му колективі;
- 4) максимальне використання в навчальному процесі особистісних особливостей педагога.

У рамках забезпечення оптимального спілкування важливою умовою його організації є вибраний педагогом стиль спілкування із студентами – майбутніми перекладачами. Дослідники [5; 8] визначають стиль спілкування як стійку форму способів і засобів взаємодії обох сторін. Стиль спілкування, що забезпечує продуктивність педагогічної взаємодії, є його показником і повинен визначатися такими категоріями: пильна увага до розумового процесу студентів, наявність емпатії, доброзичливість, позиція зацікавленості в успіху студентів, рефлексія педагога. Отже, педагогічна взаємодія в тому або іншому ступені присутня в навчально-виховному процесі. Проте, необхідно визначити такі якісні характеристики, які б забезпечували ефективність процесу навчання студентів – майбутніх перекладачів, як бажання і уміння створювати нову реальність на рівні

цілей, змісту технологій, а також розуміння і цілісне бачення педагогом змісту освіти і конкретної педагогічної ситуації в ньому як гуманітарного феномена.

Комунікативні уміння розглядаються як найважливіші для викладача, оскільки в процесі діалогу, що відображає життєвий простір, відбувається становлення особи. Представники особистісного підходу вважають, щоб виконувалися всі необхідні функції ефективної педагогічної взаємодії, необхідне дотримання наступних принципів: діалогізації, проблематизації, персоналізації, та індивідуалізації педагогічної взаємодії. Згідно з теорією особистості С. Рубінштейна [9, 156], суть особистості виявляється в її здібності займати певну позицію. Особистість – це не набір заданих якостей, а здатність людини „бути особистістю”, тобто проявляти своє ставлення до світу і самого себе. Особистісно-орієнтована освіта – це така освіта, яка створює умови для виявлення особистісних функцій студентів:

11. вияв вибірковості – функція вибору;
12. мотивація – функція прийняття і обґрунтування діяльності, вчинку;
13. рефлексія – функція самооцінки, критики, самокритики, конструювання образу „Я”;
14. самореалізація – функція реалізації образу „Я”;
15. смислотворчість – функція визначення системи життєвих значень особи і ін.

Якісними характеристиками педагогічного взаємодії, на нашу думку, є його продуктивність і особистісна орієнтація. Причому, особистісно-орієнтована взаємодія завжди носитиме продуктивний характер. В сучасних дослідженнях продуктивна взаємодія визначається як такий тип взаємодії, при якому активізується власна продуктивна творча діяльність студента [1; 8]. Він характеризується тим, що ситуація співпраці студента з викладачем й іншими студентами забезпечує реалізацію всього багатства міжособистісних відносин в міру того, як студент засвоює нові знання. Відбувається зміна структури співпраці і взаємодій в процесі навчання: від спільної з педагогом дії, до підтриманої дії, далі – до наслідування і до самонавчання. Кожен студент включається у вирішення продуктивних завдань не в кінці, а на початку процесу засвоєння нового змісту, на основі спеціально організованої активної взаємодії і співпраці з викладачем та іншими студентами. Окрім того, зміни, які зазнають ситуації взаємодії і співпраці в процесі навчання, забезпечують становлення механізмів саморегуляції поведінки і особистості студентів. Як бачимо, продуктивність у сфері взаємодії учасників освітнього процесу пов'язується з творчим характером діяльності обох сторін взаємодії. Можливим продуктом такої взаємодії буде самостійне визначення студентами нових цілей навчання і цілей, пов'язаних із змістом засвоєної діяльності, а також регуляція особистісних позицій в партнерстві. Умовою і наслідком особистісно-орієнтованої продуктивної взаємодії І. Зимня називає контакт його суб'єктів. Психологічний контакт, на її думку, визначає можливість природного, неутрудненого спілкування педагога і студентів в процесі взаємодії, оскільки його наявність важлива для продуктивної співпраці його суб'єктів. Психологічний контакт виникає в результаті спільності психічного стану людей, викликаного їхнім взаєморозумінням і пов'язаного з обопільною зацікавленістю і довір'ям один до одного взаємодіючих сторін. Контакт, на думку дослідника, усвідомлюється як позитивний чинник, який підкріплює взаємодію [3, 34].

Отже, центральним чинником в системі взаємодії виступає система форм співпраці викладача із студентами – майбутніми перекладачами, що забезпечує створення спільності значень, цілей, способів досягнення результату і формування саморегуляції індивідуальної діяльності. Як форма організації особистісно-орієнтованої взаємодії, виступає особистісне спілкування, засноване на розумінні педагогом внутрішнього світу студентів, спрямованості на формування загальної оцінки досягнутих результатів, прагнення зрозуміти установки і погляди один одного, на створення якнайкращих умов для розвитку мотивації студентів, творчого характеру навчальної діяльності, на формування особистості студентів. Спільна творча діяльність визначається як спосіб реалізації особистісно-орієнтованої взаємодії, де студент реалізує свої можливості в спільно досягнутому продукті. Головним механізмом організації особистісно-орієнтованої взаємодії є посилення співпраці педагога із студентами на основному рівні організації діяльності – рівні смислоутворювальному і цілеутворювальному, де кожен студент включається у вирішення продуктивних завдань. Ми припускаємо, що педагогічна взаємодія забезпечить також ефективність процесу формування професійної компетентності студента – майбутнього перекладача, якщо буде організована у формі особистісного спілкування, для якого характерні наступні ознаки:

6. Суб'єктивно-смысловий характер спілкування учасників взаємодії.
7. Актуалізація мотиваційних ресурсів навчання і особистісних мотивів діяльності.
8. Співпраця у прийнятті рішень між всіма учасниками взаємодії, досягнення єдності смислу і цілеутворення.
4. Спрямованість спілкування на розвиток в студентів цілеутворення і самоаналізу в ході педагогічної взаємодії.
5. Наявність здібності до „емпатичного розуміння” партнера по взаємодії.

Аналіз досліджень [2; 5] дозволив нам виділити низку умов, необхідних для організації особистісно-орієнтованої педагогічної взаємодії:

6. Здібність до емпатії учасників взаємодії (вміння встати на позицію партнера, зрозуміти і сприйняти його як особу).

7. Забезпечення співпраці сторін взаємодії у процесі виконання спільної діяльності або спілкування.
3. Наявність комунікабельності у всіх учасників взаємодії (як необхідний елемент загальної комунікативності культури педагога).
4. Забезпечення кооперації взаємодіючих сторін, що припускає посильний внесок кожного у вирішення загального завдання.

5. Організація педагогічної взаємодії в стадії необхідної логічної послідовності її комунікативного здійснення (моделювання педагогом майбутнього спілкування із студентами при підготовці до взаємодії (прогностичний етап); організація безпосереднього спілкування із студентами (початковий етап); управління спілкуванням в ході педагогічної взаємодії; аналіз здійсненої системи спілкування і моделювання нової для вирішення іншого педагогічного завдання).

У процесі особистісно-орієнтованої педагогічної взаємодії виникають і актуалізуються такі психологічні новоутворення особистісного і міжособистісного характеру:

- психологічний статус особи, який характеризує реальне місце студента в системі міжособистісних стосунків;

- феномен взаєморозуміння як система відчуттів і взаємостосунків, що дозволяє погоджено досягти цілей спільної діяльності і спілкування, максимально сприяючи дотриманню довір'я та інтересів всіх і надаючи можливість для саморозкриття кожного [8; 9].

У нашому дослідженні під системою засобів ми розуміємо систему ситуацій особистісно-орієнтованої педагогічної взаємодії, які максимально орієнтуються на особу студента – майбутнього перекладача і вбирають у себе всі умови і обставини педагогічної діяльності. Тобто, ситуація особистісно-орієнтованої взаємодії, в нашому розумінні, носить не тільки навчально-професійний, але й особистісно-розвивальний характер. Особистісно-розвивальна ситуація – це особливий педагогічний механізм, який ставить студента – майбутнього перекладача в нові умови, що вимагають у нього нового стилю поведінки, осмислення, переосмислення попередньої ситуації. Цілісність дії ситуацій особистісно-орієнтованої педагогічної взаємодії (табл. 1) на кожному з етапів процесу формування професійної компетентності майбутніх перекладачів підготовлена ситуаціями попередніх етапів, компонентів, що актуалізували і закріплювали зв'язки цієї компетентності.

Таблиця 1. Типологія ситуацій педагогічної взаємодії

Критерії	Типи ситуацій	Функції ситуацій в процесі формування професійної компетентності	Форми організації ситуацій у навчально-професійній діяльності
1. Логіка організації процесу навчання	аналітичні	Сприяють з'ясуванню реаль-ного рівня професійної ком-петентності; стимулюють пра-гнення студента до самопізна-ння і самооцінки, актуалізують потребу в аналізі власної нав-чально-професійної діяльності.	Введення студентів у ситуа-цію аналізу суперечностей між ідеалом, визначеним метою і реальним рівнем професійної компетентності; організація самоаналізу і взаємоперевірки студентами результатів діяльності.
	цілеутво-рвальні	Осмислення процесу власного навчання в його цілісності; підвищення заходів відпові-дальності за організацію, реалі-зацію і результати процесу навчання; осмислення діяль-сті цілеутворення і реалізації власної позиції в ході цієї діяльності.	Введення студентів в ситуа-цію спільного з викладачем планування власної діяль-ності; організація спільної діяльності студентів щодо формулювання мети і зав-дань діяльності в конкретній педагогічній ситуації; обгру-нтування зробленого вибору, обстоювання своєї точки зору в ході дискусії.
	конструк-тивні	Формування досвіду прогно-зування педагогічного проце-су, планування різних варіан-тів його перебігу.	Створення спільних проєктів педагогічного процесу, ситу-ацій педагогічної діяльності на основі осмислення змісту дисципліни.

	операційні	Стимулюють самореалізацію особистісного потенціалу студентів; створюють передумови для ціннісного вибору шляхів вирішення педагогічних завдань, забезпечують усвідомлення власної педагогічної позиції	Імітація педагогічної діяльності в умовах ігрової або квазіпрофесійної діяльності; введення студентів у ситуацію вирішення проблеми, що виникає в реальній педагогічній практиці.
	корекційно-модельовальні	Сприяють осмисленню труднощів і протиріч в оволодінні цілісною інформацією, особистісно-необхідним комплексом педагогічних умінь та ін.	Ситуації аналізу власної діяльності з позиції цивілізованого досвіду, моделювання власної діяльності на новому рівні.
2. Логіка формування професійної компетентності	Орієнтовні ситуації	Прийняття діалогічної форми взаємодії.	Ситуації введення студентів в групові форми роботи з орієнтуванням на досягнення спільної мети при частковій участі кожного.
	Ситуації ціннісно-смиислового вибору	Усвідомлення особистісного смислу педагогічної освіти.	Уведення студента в ситуацію вибору цілей педагогічної діяльності, оптимальних методів і прийомів досягнення мети.
	Ситуації пошуку	Породжують інтерес і стимулюють до об'єктивного пізнання педагогічної реальності; розвивають гуманітарність мислення.	Організація творчого пошуку шляхів вирішення педагогічної проблеми.
	Ситуації оцінки	Формування вміння оцінити соціально-історичну перспективу конкретної стратегії освіти; оцінне ставлення до власної професійної компетентності, яка носить критичний характер.	Зіставлення реальних дій з еталонами діяльності і відношень, сконструйованих у спільній діяльності з викладачем ВНЗ і партнерами у навчальній групі на попередніх етапах взаємодії.
	Ситуації рефлексії	Актуалізація установки на самовдосконалення в сфері педагогічної діяльності; усвідомлення пріоритету особистісної орієнтації перед предметною спрямованістю.	Організація аналізу цілісності власної педагогічної діяльності, цілісності педагогічних процесів, зовнішніх і внутрішніх суперечностей та можливості реалізувати свої задуми.
	Ситуації самопрезентації	Вияв індивідуального стилю діяльності; прогнозування майбутньої позиції.	Ситуації, де найважливішим є вміння „бути зрозумілим і почутим”.
	Ситуації експертизи	Розвивають вміння студентів ставати на бік іншого, розуміючи його позицію.	Організація ситуації ролівої взаємодії „експертів” з іншими учасниками ситуації.
	Ситуації самореалізації	Стимулюють прагнення до перетворення наявної ситуації.	Групово науково-експериментальна діяльність студентів
3. Зміст взаємодії студентів	Обмін інформацією	Стимулювання взаємодії студентів з педагогічною інформацією; актуалізація потреби передавати особистісне бачення інформації.	Ситуації осмислення і дискусійного обговорення контексту педагогічної інформації.
	Обмін позиціями	Формування індивідуально-творчої форми здійснення педагогічних відносин і діяльності.	Ситуації смислотворчого діалогу, критичного діалогу, основні риси якого – критичне осмислення змісту діалогу. Організація конфліктно-го діалогу, який характеризується протиріччям ставлення особистості до предмета діалогу, до дійсності, до себе, до своєї участі в діалозі

Таким чином, студентів – майбутніх перекладачів залучено в реальну продуктивну, творчу діяльність. Теоретична модель цього процесу планування, реалізації і корекції навчання та власної самостійної

діяльності майбутніх перекладачів сприяє самоутвердженню студента як самостійної, самокерованої, самореалізованої особистості, розвитку його творчих начал, умінню поєднувати особисту відповідальність і суспільні інтереси, зростанню освітніх і духовних потреб особистості, розвитку гуманістичних ціннісних орієнтацій студента.

Проведене дослідження не вичерпує всіх питань окресленої проблеми, важливість і актуальність якої визначає необхідність її подальшого вивчення.

На наш погляд, високий ступінь сформованості у майбутніх перекладачів продуктивної, творчої діяльності відкриває можливість для подальшого перспективного зросту й досягнення успіху в кар'єрі майбутніх фахівців як повноправних суб'єктів системи міжнародного розподілу їхньої професійної праці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бех І. Д. Особистісно зорієнтоване виховання / І. Бех. – [наук.-метод. посібник]. – К. : ІЗМН. – 1998. – 204 с.
2. Володько В. Педагогічна система навчання: теорія, практика, перспективи / В. Володько. – [навч. посіб. для викладачів, аспірантів та студентів вищих навчальних закладів освіти]. – К. : Пед преса, 2000. – 148 с.
3. Зимняя И.А. Педагогическая психология / И. Зимняя. – Ростов-на-Дону. – 1997. – 45с.
4. Калінін В.О. Формування професійної компетентності майбутнього вчителя іноземної мови засобами діалогу культур: автоф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук. – Житомир. – 2005. – 21 с.
5. Каргашова Л.А. Особистісно-орієнтована система навчання основ інформаційних технологій в процесі підготовки майбутніх вчителів іноземних мов: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. – К. – 2004. – 233 с.
6. Крюкова Е.А. Теоретические основы проектирования и применения личностно-развивающихся педагогических средств: дисс. ... док. пед. наук. – Волгоград. – 2000. – 180с.
7. Кузьмина Н.В. Профессионализм личности преподавателя и мастера производственного обучения / Н. Кузьмина. – М. – 1990. – 145с.
8. Рибалка В.В. Особистісний підхід як психолого-педагогічний принцип організації профільної та професійної підготовки учнівської молоді / Психологія особистісно-орієнтованої професійної підготовки учнівської молоді: [наук.-метод. посібник] / За ред. В.В. Рибалки. – К. : Тернопіль: Підручники і посібники. – 2002. – С.80 – 89.
9. Рубинштейн С. Л. Избр.филос.-психол.труды / С. Рубинштейн. – М. : Наука. – 1997. – 461с.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Н. АНІСІМОВА

ПОЕТИЧНЕ ПОКОЛІННЯ 80-Х РОКІВ ХХ СТ. І НЬЮ-ЙОРКСЬКА ГРУПА ЯК ЯВИЩА ПІЗЬНОГО УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

У статті розглядаються спільні та відмінні риси між двома явищами пізнього модернізму в українській літературі – Нью-Йоркською групою і поетичним поколінням 80-х років ХХ ст. Наводяться погляди найавторитетніших дослідників українського модернізму; висвітлюються дискусійні питання його наукової реценції.

Ключові слова: пізній модернізм, поезія, модерністський проект, герметична лірика, екзистенціалізм, «чисте мистецтво».

В статье рассматриваются общие и отличительные черты между двумя явлениями позднего модернизма в украинской литературе – Нью-Йоркской группой и поэтическим поколением 80-х годов ХХ века. Подаются взгляды самых авторитетных исследователей украинского модернизма; освещаются дискуссионные вопросы его научной рецензии.

Ключевые слова: поздний модернизм, поэзия, модернистский проект, герметическая лирика, экзистенциализм, «чистое искусство».

The article deals with common and distinctive features between two developments of the late modernism in the Ukrainian literature – the New-York Group and the poetic generation of the 1980s. The most authoritative researchers' views of the Ukrainian modernism have been presented; controversial questions of its scientific reception have been covered.

Key words: late modernism, poetry, modernist project, hermetic lyrics, existentialism, «pure art».

Творчість представників поетичного покоління 80-х років ХХ ст. (В.Герасим'юка, І.Римарука, І.Малковича, П.Мідянки, С.Короненко, П.Гірника та ін.) належить до явищ пізнього українського модернізму. Його витоки більшість дослідників убачають у модерністських пошуках Нью-Йоркської поетичної групи, деяких шістдесятників і постшістдесятників (раннього І.Драча, І.Калинця, Л.Талалая, В.Затуливітра, Г.Чубая). З цього погляду слухними видаються міркування авторів «Літературознавчої енциклопедії», які наголосили: «Умотивованим усією логікою літературного руху в українській поезії видається віднесення до явища «пізнього» модернізму творчості Нью-Йоркської групи, почасти шістдесятників, творчі пошуки «Київської школи», дисидентів, а пізніше – І.Римарука, В.Герасим'юка, Т.Федюка та ін. [4, 66].

Нью-Йоркська група постала як естетичне явище ще наприкінці 50-х років, проте творчі настанови її представників виявилися суголосними саме світосприйняттю «вісімдесятників». Заслуга еміграційного модерного угруповання у тому, що воно просотало національну поезію тенденціями світового модернізму, наблизивши її до західних культурних моделей. Роль Нью-Йоркської поетичної групи у розвитку українського модернізму оцінювали О.Астаф'єв, Т.Гундорова, В.Моренець, С.Павличко та ін. [Див.: 3; 5; 7; 9]. Б.Бойчук вважає, що саме це еміграційне об'єднання започаткувало розвиток модернізму у вітчизняній поезії, змусивши «майбутніх літературознавців переосмислити концепцію українського модернізму та його початків. Бо молодомузівці та їхні послідовники модернізмом у західному розумінні ніколи не грішили» [10, 215].

Суголосну думку висловила й С.Павличко, яка акцентувала на тому, що «слово «модернізм» стало одним із ключових понять у теоретичному словнику Нью-Йоркської поетичної групи... У 60-ті роки всі члени групи в унісон говорили про те, що саме вони представляють перше в історії української літератури вповні довершене й послідовно модерністичне явище» [7, 382].

Таким чином, дослідники феномену еміграційного об'єднання, попри певні різноголосся в оцінці Нью-Йоркської поетичної групи, одностайні у визначенні цього естетичного руху як першої потужної ланки пізнього українського модернізму.

У вітчизняному літературознавстві проблема взаємозв'язків генерації 80-х і еміграційного об'єднання поетів тільки-но почала з'ясуватися. Питання впливу Нью-Йоркської поетичної групи на становлення пізньомодерністського дискурсу «вісімдесятників» наразі не досліджене, хоча точки перетину між цими явищами простежуються на всіх рівнях – світоглядно-концептуальному, естетично-стильовому, образно-

тематичному. Усі літературознавці визнають той факт, що поетичне покоління 80-х продовжило модерністський проект, започаткований Нью-Йоркською групою, який не завершений у часовому плані і триває донині. Недостатня дослідженість основних концептів модернізму спричинює надто гострі і, на наш погляд, несправедливі оцінки. Приміром, Б.Бойчук в одному з інтерв'ю заявив, що «вісімдесятники» у своїй творчості втримали пристойний рівень, але ніхто з них вершин не сягнув» [1]. Окрім того, у дефініціях цих естетичних явищ чимало суперечностей і не прояснених питань: чи вдалося «нью-йоркцям» і «вісімдесятникам» здійснити модерністську революцію в українській літературі? які точки перетину між цими об'єднаннями? що відмінного між ними? У межах статті спробуємо дати відповідь на основні з цих питань, а також умотивувати віднесення еміграційної групи поетів і генерації 80-х до явищ пізнього українського модернізму. Лунають і категоричні заперечення зв'язків між цими поетичними рухами, або ж акцентується їх цілковита неподібність. Приміром, В.Моренець наголошує на «радикальній відмінності Нью-Йоркської групи від панівного в Україні ... українського поетичного дискурсу» [5, 50–51].

Поети Нью-Йоркської групи (Б.Бойчук, Б.Рубчак, Ю.Тарнавський, Е.Андієвська, В.Вовк та ін.), які сформувалися як українські модерністи в еміграційних умовах творчості, ще в середині 50-х років розпочали свою грандіозну культурно-історичну місію здійснення модерністського проекту, що мав на меті кардинально змінити основні вектори естетичної свідомості у вітчизняній літературі і подолати фатальну для української поезії відірваність від яскраво виражених тенденцій світового модернізму.

Генерація 1980-х активно засвоювала творчі шукання, розпочаті Нью-Йоркською поетичною групою, які, попри ідеологічні заборони і «залізну завісу», все ж пробивались і до материкового письменства. З еміграційним модерним угрупованням, яке по праву вважають предтечею пізньої фази модернізму в українській поезії, «вісімдесятників» еднають передусім спільні світоглядні засади. У літературному колі Нью-Йоркської групи панувала «творча й інтелектуальна співзвучність» (Б.Бойчук), яка при відсутності ідеологічної заангажованості передбачає наявність консолідуючих чинників. Поетів-дебютантів 1980-х відносять до одного поетичного покоління, позаяк їх об'єднує спільне «поколінняве переживання», в основі якого – протест проти соцреалізму та прагнення в умовах повної свободи творчості писати модерну поезію, базовану на засадах «чистого» мистецтва.

Попри те, що умови творчого формування були різними (і передусім суспільно-політичні), еднають ці дві течії пізнього українського модернізму такі риси: феномен повної свободи творчості та свободи самовираження; особливе світовідчуження, в основі якого – суб'єктивізм, індивідуалізм, відмежування від ідеологічних канонів; тяжіння до складного метафоричного мислення, до багатоступеневої асоціативної образності.

«Вісімдесятникам» була співзвучна творча платформа «нью-йоркців», яку вони сприйняли за посередництвом поетів Київської школи. Лірика В.Голобородька, В.Кордуна, М.Григоріва, С.Вишенського та інших представників андеграунду «застійної» доби стала для поетів 80-х своєрідним містком, з'єднувальною ланкою між модерністськими пошуками 50-70-х років і неомодернізмом 80-х. Ю.Тарнавський зауважив: «Наскільки Нью-Йоркська група вплинула на Київську школу, не ясно. Є очевидним, однак, що Нью-Йоркська група і Київська школа – явища споріднені, які виникли далеко від себе, але є гілками, що виростають з того самого конара на дереві української літератури» [13, 175].

Концептуальні засади і творчі знахідки попередників у царині модерної лірики змусили «вісімдесятників» критично поставитися до «тотально-історичної детермінованості радянського мистецтва» (В.Моренець). Окрім того, величезний вплив на поетів 1980-х мала творчість митців-модерністів світової величини (П.Валері, Т.С.Еліота, Ф.Г.Лорки, Сен-Жон Перса, Р.М.Рільке та ін.), з текстами яких розпочався плідний і збагачувальний в естетичному аспекті діалог.

Оскільки у 1980-ті роки в українській поезії чітко означилася тенденція до деполітизації лірики й ігнорування ідеологічних настанов влади, виникла гостра потреба заповнити світоглядний вакуум, що виник після дискредитації соцреалізму. Саме творчі пошуки поетів-модерністів Нью-Йоркської групи спонукали «вісімдесятників» обрати філософською парадигмою лірики екзистенціалізм, який набув значного поширення у західній культурі. Визначальні ідеї праць М.Гайдеггера («Час і буття»), А. Камю («Міф про Сізіфа. Есе про абсурд»), Г.Марселя («Метафізичний щоденник»), Ж.-П. Сартра («Екзистенціалізм – це гуманізм»), К.Ясперса («Про витоки та мету історії», «Духовна ситуація нашого часу») та ін. знайшли яскраве художнє вираження у текстах поетів 1980-х. Творчість більшості «вісімдесятників» перейнята важливими екзистенціалами, відомими у світовій літературі: трагічне існування людини, її конфлікт зі світом, відчуження індивіда від суспільства, гостре переживання приреченості на самотність, самотність, самотність, маргіальність, проблема внутрішнього вибору та ін. Попри загальну тенденцію до художнього осмислення основних засад екзистенціалістської філософської парадигми, слід наголосити, що «вісімдесятники», слідом за представниками Київської школи поезії розбудували художні моделі українського варіанту літературного екзистенціалізму, виразно позначеного впливом постколоніальної ситуації у культурному просторі останнього помезж'я віків. Національна своєрідність екзистенціалізму виявляється передусім у тому, що поети демонстративно ігнорують суспільно-побутові проблеми із життя людини, натомість актуалізують трансцендентні мотиви, залучаючи до їх художнього вираження міфопоетику, демонологію та фольклор. Основними пріоритетами у поезії стають вічні

цінності, проголошені неокласиками у 1920-ті роки: сенс життя і творчості; природа, людина і всесвіт; кохання і мистецтво; урбанізація і природа тощо. Людина у поезії «вісімдесятників» розглядається як рівновелика складова макрокосму, що було потужним відгомном гуманістичної хвилі творчості шістдесятників. Натомість у поетів Нью-Йоркської групи екзистенціалізм позбавлений яскраво вираженого національного коріння, він – більш наближений до західних його моделей. Відтак кожен із поетів-емігрантів виступив майстром розбудови авторських міфів, метою яких є ірраціональний підхід до дійсності і відтворення різноманітних емоційних станів, що є показниками метафізичного існування самотньої людини у світі.

Об'єднують «вісімдесятників» з еміграційною поетичною групою і спільні естетичні засади, покликани докорінно модернізувати художню свідомість, вирвати її з вузького кола провінційних неонародницьких тенденцій, наблизити до світових модерністських пошуків, від яких українська література безнадійно відставала. Поети Нью-Йоркської групи здійснили естетичну революцію у царині віршової форми: очистили українську поезію від патріотичної тематики, активно використовували асоціативну метафоричну образність, відкидали канонічні форми, культивували вільний неримований вірш, що утвердився у західноєвропейських літературах. Представник еміграційного об'єднання, поет Ю.Тарнавський наголосив, що Нью-Йоркська група «ввела в українську літературу цілу низку нових елементів, таких, як модерна поетика (вільний вірш, зосереджений на метафорі), нерациональний виклад («сюрреалізм»), екзистенціалістичну філософію, іспанські, латиноамериканські, французькі, англійські та американські впливи, витворивши при тім їх своєрідні українські відповідники [13, 172].

Уперше після творчого феномену раннього («Молодої Музи») і зрілого (П.Тичини, Б.-І.Антонича, В.Свідзінського, Є.Плужника) поетичного модернізму зусиллями поетів Нью-Йоркської групи було здійснено рішучий перехід до творення «чистого» мистецтва, вільного від політики і кон'юктурних віянь. Поетичний доробок представників покоління 80-х, як і їхніх попередників – митців Київської школи, представляє достеменний модернізм в українській літературі, пропонує артистизм, естетичну вишуканість, тезу «мистецтва для мистецтва», проголошену ще на початку ХХ століття «молодомузівцями» та «хатянами».

І поети Нью-Йоркської групи, і «вісімдесятники» відмовлялися від усталених стильових течій, продовживши модернізацію художньої свідомості шляхом використання метафори, що давала колосальні можливості для утвердження краси як самодостатньої цінності, для відновлення естетичної функції поезії. Поети обстоювати принципи «чистого» мистецтва, яке у світовому модерністському дискурсі здобуло своє незаперечне визнання. Проголошена «молодомузівцем» В.Пачовським відома теза (поезія – «се є штука – я не тут пхаю ідей») стала основним консолідуючим чинником між двома модерністськими рухами другої половини ХХ ст. – вітчизняним і еміграційним. Здійснений представниками Нью-Йоркської групи естетичний поворот від патріотичної і народницької тематики до власне мистецьких тем, до визнання поезії як самоцінного духовного явища був відкрито і потужно засвоєний «вісімдесятниками».

Творчість поетів 1980-х відзначається розмаїттям художніх пошуків, експериментаторством у царині поетичної форми, тяжінням до верлібру. Проте головною особливістю стилю стає метафоризм поетичного мислення, що й спонукало деяких критиків назвати поетів 80-х «метафористами». Поети-«вісімдесятники» максимально наповнили художній світ своєї лірики складними метафоричними конструкціями та асоціаціями, контекстуально полісемією слова. Метафорична образна система поезії постала як «vita maxima», тобто надзвичайно активна, вітаїстична, просякнута національною своєрідністю, міфологічними джерелами і водночас закорінена у глибинах європейської філософської думки. «Метафора, що вивертає, як сорочку, світ...» [15, 183] у ліриці «вісімдесятників» стала виявом естетичного протесту проти «недокрівної» і строго «дозованої» системи поетичної образності, культивованої соцреалізмом у радянській поезії.

Представників Нью-Йоркської поетичної групи і покоління 80-х об'єднує рішуче відкидання канонічних форм віршування і зорієнтованість на «вільний» вірш, що утвердився у західноєвропейських літературах – англійській, іспанській. Однак у творчому колі еміграційного об'єднання ця настанова була більш кардинальною, навіть сказати б, – програмною, про що свідчить проголошена Ю.Тарнавським епатажна теза про «відразу до традиційних літературних форм». Поети-«вісімдесятники» зверталися до верлібру у плані стильових пошуків, однак вони ж широко використовували і традиційну форму вірша. У їхній поетичній творчості «вільний» вірш не набув цілісного і концептуально довершеного оформлення, притаманного еміграційним митцям. Незважаючи на певні відмінності від більш досвідчених «нью-йоркців», «вісімдесятники» з перших кроків у поезії виявляли нахил до формального новаторства, яке давало можливість вибудовувати моделі індивідуального зображення дійсності, що контрастувало з вимогами панівної у 80-ті роки соцреалістичної естетики.

Точки перетину між поетами еміграційного об'єднання і «вісімдесятниками» вбачаються і в стильовому плані. Заглиблення у світ гуцульської міфології, християнсько-язичницький синкретизм, поєднання і виразна асоціація двох світів – язичницького та біблійного – всі ці риси єднають поезію Віри Вовк («Колесо», «Дош», «Балада про дівчину, що була осінь» та ін.) з «вісімдесятниками» В.Герасим'юком («Гой», «Остання коляда – букові», «Старовинні забави», «Міф»), І.Малковичем («Я загубив свій ключ», «Воли співають на рудих машинах...»), «Буколіка з євшаном», «Вечірня (гусяча) буколіка»). Інтелектуально-елітарний світ поезії Б.Рубчака може бути предметом зіставлення із культурологічними та історіософськими мотивами лірики

І.Римарука. Поет-«вісімдесятник» і поет-емігрант схильні до неокласичних пошуків у душі М.Зерова: вони заглиблюються у різні пласти світової культури, віддають перевагу класичній формі вірша, медитативній поезії, у їхніх текстах газіо переважає над емозіо. Екзистенційні мотиви трагічного сприйняття дійсності, незахищеного існування індивіда у світі, людської самотності і відчуженості, що є наскрізними у поезії Б.Бойчука, викликають виразні перегуки з творчістю П.Гірника. Сюрреалістичні візії у поезії Е.Андієвської можуть слугувати матеріалом для плідного діалогу з лірикою О. Лишеги, П.Мідянки.

Проте слід застерегти від проведення необґрунтованих паралелей між творчістю представників Нью-Йоркської поетичної групи і «вісімдесятників», від спокуси ставити знак рівності між цими естетичними явищами. Існують суттєві відмінності у світосприйнятті обох поетичних поколінь, які полягають передусім у ставленні до «грунту рідних традицій» (С.Павличко). Варто завжди пам'ятати, що «нью-йоркці» сформували свій світогляд в умовах повної свободи волевиявлення, у той час коли «вісімдесятники» дебютували і заявили про себе ще в тенетах радянської імперії. Відтак їхній світогляд не міг відзначитися таким революційним змістом, який задекларували еміграційні митці. Поетичне покоління 1980-х висловило спротив радянській ідеологічній системі шляхом цілковитого її ігнорування, продовживши традиції Київської школи поезії. У творчості «вісімдесятників» модерні риси лірики органічно поєднуються з глибокою закоріненістю в надрах національної міфології і фольклору, а поетичне мислення ґрунтується на художньо трансформованих архетипах колективного несвідомого, з-поміж яких визначальними є архетипи землі-матері, матері-природи, першостихій води, вогню, повітря тощо. На думку Д.Наливайка, національному модернізму чужа «негація традицій, – навпаки, багатьом його митцям властивий пієтет до певних традицій і пошуки опори в них. Згадаймо в цьому плані хоча б неокласицизм Еліота, Валері, Жіда, ставлення Пруста до Бальзака і Толстого...» [6, 48].

Модернізм, постульований еміграційною групою, безперечно, був аж надто віддалений від національної традиції. Це передовсім модернізм, який культивував суб'єктивізм і руйнував авторитет традиції, що ставав предметом ігнорування, епатажу й пародії. Не випадково Ю.Тарнавський в оцінці творчих пошуків Нью-Йоркської групи вживає вислів «штучний, неукраїнський» модернізм. На його думку, «справжнім українським можна вважати модернізм ранніх шістдесятників», а ми в свою чергу відносимо до цього явища і творчість покоління 80-х. [Див.: 13, 174].

Б.Бойчук, усвідомлюючи суголосність модерністських пошуків у творчості еміграційної групи і поетичного покоління 80-х, водночас розмежовує ці два явища. Так, він пише про «високий модернізм» Нью-Йоркської групи [2, 35], трактуючи його крізь призму епатажної тези «нью-йоркців» про свій антитрадиціоналізм, відмежування не тільки від ідеології, патріотичної тематики, а й від національної традиції, вважаючи, що вона гальмує розвиток української поезії, прирікає її на статус провінційної та «хуторянської» культури. Про це свідчать відомі настанови Б.Рубчака, виголошені, зокрема, й у поезії «Лист додому». Його ліричному героєві набридло повторювати закостенілі формули, «тягнутись знову на дебелій притчі назад у вічність, мов сценічний витязь», труїти «назавжди Євшан-зіллям» «струмисту кров, кровисті будні». Відповідно до настанов Б.Рубчака, поети-емігранти відмовлялися «пересаджувати вишневі садки та струнки тополі на нью-йоркські бруки», заперечували давнє «бандурення», бо знали, що традиційні формули стали «барвінковим» атрибутом пристосованської псевдопоезії, яка вбиває справжню творчість [11, 50]. Заперечення традицій, фольклорних штампів, сентиментального ліризму та розчуленості стали основними гаслами у риторичі поетів Нью-Йоркської групи.

Звернення вітчизняних поетів-модерністів до міфології і фольклору «нью-йоркці» називали «твердою шкаралушею традиції української поезії» [13, 174], натякаючи на те, що ця «шкаралуша» заважає наближенню національної культури до світової. Щоправда, повністю вивільнити поезію від впливу традиції Нью-Йоркській групі не вдалося. Лірика цих поетів спирається на велику естетичну школу – від уснопоетичної народної творчості, давньої української поезії до найновіших пошуків літератури модернізму та постмодернізму. Тож має рацію О.Астаф'єв, який наголосив: «...при глибшому проникненні у тканину їх лірики (поетів Нью-Йоркської групи – Н.А.) стає помітно, що їх лірика глибинними мільйонними зв'язками тісно пов'язана з українською духовною традицією, у ній дивовижно матеріалізується архетипічний матеріал колективної духовності нашої нації, захований у підсвідомій психіці, який з величезною силою діє хіба що на свідомість та інтуїцію найрозвинутіших читачів, а до всіх інших приходять у снах, як марення і візії» [9, 8–9]. Особливо тісний зв'язок із колективним несвідомим українського народу простежується у поезії Віри Вовк («Меандри», «Чорні акації», «Хмара», «Балада про дівчину, що була осінь»), Б.Рубчака («Марену топити», «Уста листя», «Спомин про місяць», «Мала легенда», «Гроби унуків»).

Відмінності між двома явищами пізнього модернізму вбачаються і в ставленні до патріотичної тематики. Еміграційне поетичне об'єднання її рішуче ігнорувало і піддавало різкій критиці. Усупереч нав'язуваним МУРівським концепціям «національно-органічного стилю» та «великої літератури», наскрізь перейнятих неонародницькими постулатами, поети Нью-Йоркської групи не прийняли ідеологічних настанов своїх попередників, натомість рішуче відокремили поезію від політики, проголосивши свою зорієнтованість на здобутки західноєвропейського варіанту модернізму. Як наголосила С.Павличко, «поети Нью-Йоркської групи відразу наклали серйозне табу обмеження на можливу тематику: жодного патріотизму, жодної політики, жодних сліз за бідною Україною. Такі сентименти були не на часі. На часі були новизна, нова мова, вихід за межі старої

мови і традиції, старої філософії, старих почуттів» [7, 384].

Натомість поетичний дискурс «вісімдесятників» хоч і позначений антиідеологічністю, все ж перейнятий яскраво вираженим «прощанням з ідеологічною вічністю» (В.Моренець), із рецидивами тоталітарного мислення у свідомості людини. Гострий спротив будь-яким виявам заангажованості, неприйняття конформізму, проголошення вільнодумства у поезії представників покоління 80-х стали співзвучними настановам еміграційного об'єднання, яке змогло здійснити справді революційний поворот від місії «проклятого поета» – вічного стражденника і борця за «волю народу» – до творення «чистої» лірики.

І все ж «вісімдесятники», попри відчайдушні прагнення модернізувати українську поезію, вивільнити її від народницьких канонів, не могли цілковито відмежуватися від патріотичної тематики і соціального підтексту. Звичайно, соцреалістична настанова історичного детермінізму, ідеологічної заангажованості була для них неприйнятною. Проте в умовах нищення національної свідомості поети-модерністи зверталися передусім до історіософської проблематики, наскрізь перейнятої патріотичним пафосом (назвімо хоча б такі приклади: «Діва Обида», «На Щекавиці», «Чернігів», «Хортиця» І.Римарука; «Коса», «Ми на камінь поклали мечі», «Петрівка. 1745» В.Герасим'юка; «Конотоп», «Пракорабель», «Літопис», «Військо», «Український південь», «Таврія», «Кубанщина» І.Малковича). Відтак у текстах представників покоління 80-х спостерігаємо дивовижний синтез модернізації основних форм художньої свідомості і патріотичної тематики, що відповідало творчим настановам шістдесятників.

Різними постають і джерела виникнення двох явищ пізнього модернізму. С.Павличко вбачає витоки модернізму Нью-Йоркської групи у назрілій потребі зруйнувати народницький канон і висловити протест проти поверхово-патріотичної літератури. «Революція, що відбулася в 50-х і 60-х, полягала, зокрема, в цілковитому виокремленні суспільної, політичної тематики» [7, 412]. Модернізм «вісімдесятників» сформувався й отримав світоглядно-естетичну цілісність як наслідок протистояння з соцреалізмом, що диктував ідеологічні канони та стильові штампи, нівелював обшири творчого самовираження поетів, унеможлилював продовження модерністських проєктів, започаткованих у 20-60-ті роки ХХ ст.

«Нью-йоркці» розвинули в українській поезії засади герметичної лірики, які покоління 80-х засвоїло через посередництво Київської школи поезії. Тож цілком слушно й умотивовано М.Рябчук виокремлює у творчості «вісімдесятників» «герметистський» напрямок [12, 140]. Водночас слід вказати на різні джерела герметичного стилю, творчо сприйняті представниками двох течій пізнього модернізму. Так, поети Нью-Йоркської групи, орієнтуючись на контекст італійських (С.Квазімодо, Е.Монтале, Д.Унгаретті) та американських (С.Плат, Тед Г'юз) герметиків, заперечують існування світу поза суб'єктом, творчість для них – максимальне наближення до екзистенції людського «я», що спричинює високий і щільний ступінь герметизму. Митці-емігранти надто віддалили свою поезію від читача, оскільки не переймалися предметністю художнього світу, оперували ірраціональними прийомами, культивували абстрактні поняття, проголосивши як засадничий постулат своєї поезії втечу в естетично відокремлений творчий світ і цілковите усамітнення.

Натомість герметизм «вісімдесятників» має національне підґрунтя: на думку М.Рябчука, «герметизм» у творчості В.Герасим'юка, І.Малковича, а почасти й В.Осадчого, Ю.Буряка, Л.Таран, Н.Білоцерківець, О.Лишеги, Ю.Андруховича «пов'язується уже не так із метафоричністю, як із параболічністю змісту, інтенсивністю культурно-історичних парафраз і ремінісценцій, розірваністю асоціацій, що має компенсуватися вже не стільки нашою приналежністю до однієї мови й фольклору, до національного й загальнолюдського міфомислення як парадигми поетичних образів, скільки приналежністю до одних історичних і культурологічних архетипів» [12, 140].

Основні риси герметичної поезії (ізоляція митця від дійсності, акцентуація трагізму людського існування, самотності індивіда, його конфлікту зі світом, посиленій і декларований суб'єктивізм) у певній мірі присутні і в поезії «вісімдесятників», однак вони не набули ознак програмності чи, бодай, усталених рис поетики. Окремі вияви герметичної поетики у творчості П.Мідянки, І.Римарука, В.Герасим'юка та ін. свідчать лише про поліфонічний характер творчості поетів 80-х, їхнє прагнення відійти від стереотипів і канонів «загальнозрозумілого» і «доступного» письма. «Вісімдесятники» ніколи не ставили собі за мету «розпредмечувати» дійсність у своїх текстах, для них, вихідців, із радянської системи, спілкування з читачем мало надто велике значення, аби позбавляти вірш зв'язку з предметною реальністю. Визначальною рисою модерної поетики цього покоління є суб'єктивізм у сприйнятті дійсності, творення суверенного світу, підвладного не раціональним законам, а законам поетичного мислення. Ірраціоналізм, а подекуди й використання алогізмів не тільки створюють високий ефект герметизму, а й відкривають широкі можливості для різнопрочитання поетичних текстів. Наявність другого плану, інакомовлення, смислової багатоплановості, тяжіння до езотеричного письма, а подекуди й сюрреалістичних візій споріднюють модерністську поетику «вісімдесятників» із Нью-Йоркською поетичною групою і Київською школою. Наближення до естетичних принципів сюрреалізму давало можливість представникам названих поетичних рухів заговорити по-іншому, відкривало нові спроможності асоціативного світосприймання.

Розбіжності убачаються і в підході до метафоричного світосприйняття. У розбудові поетичної образності митці Нью-Йоркської групи вдаються до деструкції словесно-предметного змісту і проблемно-семантичного рівня текстів. Їхнє мислення ґрунтується на розчепленні життя з його реаліями на безліч дрібних

фрагментів-шматків, скласти цілісність із яких під силу не кожному. У текстах поетів-«вісімдесятників» ускладнена асоціативно-метафорична образність, попри її закодованість і езотеричний зміст, тисячею невидимих ниточок зберігає зв'язок із міфологією, фольклором, традицією.

Настанова італійських герметиків до метафоричного осягнення світу спонукала представників пізнього поетичного модернізму освоювати техніку асоціативного письма. Власне, від них значною мірою і беруть початок українські метафористи вісімдесятих. Як згадує П.Мідянка, «першими в нас такі герметичні були «Вітрила», які у 1985 році впорядкував Микола Рябчук, і там були й переклади італійських герметиків, зроблені Оксаною Пахльовською; а доти український читач про це не знав» [8].

Проте однозначно трактувати роль еміграційного об'єднання поетів у становленні пізньомодерністського поетичного дискурсу 1980-х не доводиться. Т.Гундорова висунула цікаву і дискусійну думку про те, що творчість поетів Нью-Йоркської групи швидше «можна вважати авангардистською і такою, що згідно з логікою самого модерністського руху ХХ ст. сполучає традиції європейського модернізму й американського авангардизму, тобто в суті своїй є явищем постмодерним» [3, 19]. Авангардистська лінія, чітко заявлена у творчості Ю.Тарнавського, Е.Андієвської, П.Килини мала незаперечний вплив на розгортання неоавангардистського руху у вітчизняній поезії 80-х років. Настанова на експеримент, формальні пошуки, карнавалізоване світовідчуття і театралізацію дійсності стала ключовою спочатку у творчості шістдесятника І.Драча, а згодом – у поезії неоавангардистів 1980-х, представлений літургами «Бу-Ба-Бу» (Ю.Андрухович, В.Неборак, О.Ірванець), «Пропала грамота» (Віктор Недоступ, Семен Либонь, Юрко Позаяк).

Отже, вдалим чи невдалим був модерністський проект Нью-Йоркської групи і який вплив він мав на розвиток наступних «хвиль» поетичного модернізму? Кожен літературознавець, відповідаючи на це питання, висуває свої аргументи, причому зазвичай переважають негативні оцінки. Самі ж поети-емігранти вважають, що їм цю місію здійснити вдалося [Див.: 14]. Однак дослідники більш стримані в оцінці заслуг еміграційної групи. Так, С.Павличко досить красномовно наголосила, що модерністський проект «нью-йоркців» вдалим назвати не можна, оскільки західний світ залишився байдужим до пошуків неомодерністів, віддаючи перевагу маскульту. На думку дослідниці, цей проект скоріше мав літературно-наукове значення, аніж мистецько-естетичне.

На наш погляд, найбільшим і незаперечним здобутком еміграційного об'єднання є те, що воно стало потужною відправною точкою для подальших модерністських спалахів, якими ознаменованій літературний процес другої половини ХХ ст. Без перебільшень можемо стверджувати: не було б Нью-Йоркської групи, навряд чи поетичне покоління 80-х досягло таких звершень у царині модерної лірики. Обидва естетичні явища стали важливими ланками на шляху утвердження в українській новітній літературі суттєвих проблемно-тематичних, стилістичних та поетикальних новацій. В умовах бурхливого розвитку постмодернізму саме «вісімдесятники» підняли планку і внутрішньої свободи митця, і його відповідальності за художню вартість поетичного тексту, що сприяло наближенню вітчизняної поезії до модерністських рухів і значно пришвидшило її інтегрування у світовий контекст.

Якщо творчі пошуки Нью-Йоркської групи в останні десятиліття пішли на спад, а деякі її представники взагалі відійшли від поезії, то модерністський проект покоління 80-х ще не завершений і триває до сьогодні. Його особливістю є те, що відбувається він одночасно в одному культурному просторі з постмодерністськими явищами, що спричинює віртуальний характер літературного процесу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богдан Бойчук: Історія може стати елементом гордості, творчості й натхнення // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.fact.kiev.ua/articles/article_206/.
2. Бойчук Б. Невивчений український модернізм / Богдан Бойчук // Критика. – 2010. – № 1–2. – С. 34–35.
3. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурс ранняго українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
4. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад Ю.І.Ковалів – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.
5. Моренець В. Нью-Йоркська група: інтродукція до нових полемік на дані теми / Володимир Моренець // Магістеріум. Літературознавчі студії. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2007. – С. 43–52.
6. Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу» «модернізму», «авангардизму» / Дмитро Наливайко // Слово і час. – 1997. – № 11–12. – С. 44–48.
7. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко // Теорія літератури – К.: Основи, 2002. – С. 21–423.
8. Петро Мідянка: «Українська поезія ще довго матиме не лише суто мистецьку, а й суспільну опінію» // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.fact.kiev.ua/articles/article_233/.
9. Поети «Нью-Йоркської групи». Антологія / Упоряд., передмова О.Астаф'єва. – Харків: Веста: Вид-во «Ранок», 2003. – 288 с.
10. Розмова у двох роках і двох континентах. Інтерв'ю Є.Шемчук з Богданом Бойчуком // Сучасність. – 1995. – № 7–8. – С. 214–216.
11. Рубчак Б. Кріло Ікарове: Поезії / Передм. М.Рябчука / Богдан Рубчак. – К.: Дніпро, 1991. – 205 с.
12. Рябчук М. Похвала плюралізму / Микола Рябчук // Авторитет. Література і критика в час перебудови: Статті, есе,

- інформація / Упоряд. Г.М. Сивокінь. — К.: Радянський письменник, 1989. — С. 135—158.
13. Тарнавський Ю. Акварій у морі. Про минуле і сучасне Нью-Йоркської групи / Юрій Тарнавський // Кур'єр Кривбасу. — 2006. — № 2000. — С. 160—177.
 14. Тарнавський Ю. Босоніж додому / Юрій Тарнавський // Кур'єр Кривбасу. — 1997. — Травень. — С. 152—154.
 15. Ткачук М. Ткачук М. Метафора, що вивертає світ. Поезія дев'яноститику / Микола Ткачук // Кур'єр Кривбасу. — 1999. — Червень. — С. 176—184.

Інна БАРЧИШИНА

ЛАНЦЮЖКОВІ ЕПІТЕТНІ СТРУКТУРИ В ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ М. ВОЛОШИНА ТА В. СВИДЗІНСЬКОГО

У статті здійснюється компаративний розбір двокomпонентних епітетних ланцюжків із семантично контактними та семантично контрарними відношеннями в поетичних творах М. Волошина та В. Свідзінського. Розглядаються експресивні можливості ланцюжкових епітетних структур та їхня помітна роль у посиленні емпатичності поетичного тексту.

Ключові слова: архітектоніка, емпатичність, епітетна структура, ланцюг епітетів, М. Волошин, В. Свідзінський.

В статье осуществляется компаративный разбор двухкомпонентных эпитетных цепочек из семантически контактными и семантически контрарными отношениями в поэтических произведениях М. Волошина и В. Свидзинского. Рассматриваются экспрессивные возможности цепочечных эпитетных структур, а также их заметная роль в усилении эмпатичности поэтического текста.

Ключевые слова: архитектоника, эмпатичность, эпитетная структура, цепь эпитетов, М. Волошин, В. Свидзинский.

The comparative analysis of two-component epithetic chains with contact and semantically opposite relations in poetic works of M. Voloshin and Svidzinskii is examined. The expressive possibilities of chain epithetic structures and their important role in strengthening the emphatic meaning of the poetic text.

Key words: architectonics, emphatic meaning, epithetic structure, chain of epithets, M. Voloshin, V. Svidzinsky.

У галузі епітетології проблеми вивчення семантичної варіативності архітектонічних моделей багатокomпонентних епітетних структур залишаються ще й досі не вирішеними належним чином. Серед численних модифікацій епітетних структур особливою експресією вирізняються ті, що організовані за принципом ланцюгового накопичення епітетів. Г. Сивокінь відносить "ланцюг ознак" поряд з "названим" та "ознакою" до "найелементарніших пунктів у сприйманні літературно-художнього твору" [10, с. 262]. Дослідник акцентує увагу саме на "тому що одне назване з ознакою, доповнюючи інше, переростає в пояснення його, точніше — в ознаку, але вже дещо іншу, ніж просте означення названого" [10, с. 271]. Подібна ампліфікація епітетів до одного означуваного слова сприяє творенню багатокomпонентної епітетної структури, здатної в унікально організованій цілісності втілювати всю складність смислового наповнення поняття через його основні ознаки.

Особливе функціональне призначення ланцюга епітетів відзначив А. Веселовський: "Накопичення повинно було підняти тон, підкреслити настрій" [1, с. 68—69]. Дослідник розглядає явище накопичення епітетів як наслідок розвитку та розкладання постійного епітета. За такого підходу явища накопичення зводяться до "епітетів близьких за значенням", себто — "парних". О. Веселовський не відносить до накопичення "ті випадки, коли при одному слові стоїть декілька означень, що доповнюють одне одного" [1, с. 68 — 69]. Оскільки увагу дослідника привертає процес історичного розвитку постійного епітета, розгляд випадків накопичення не "парних" епітетів у праці О. Веселовського обмежений лише прикладами з фольклорних текстів.

В. Жирмунський вказує на ритмоорганізуючу роль "парних" епітетів: "Варто особливо відзначити парні епітети-прикметники, які неодноразово повторюються і надають ритмічній побудові фрази своєрідну рівновагу руху" [4, с. 49]. З огляду на приклади, які наводить дослідник у своїй праці, до "парних" епітетів він відносить не лише синонімічні за значенням, а й семантично віддалені, орієнтуючись при цьому на однорідність побудови.

Розгорнуту класифікацію багатокomпонентних епітетних структур здійснює Л. Турсунова, виокремлюючи такі дистрибутивні моделі епітетів як "парні", "ланцюжки епітетів", "епітети, посилені прислівником" та "фразові епітети" [13, автореф., с. 10]. Епітет, виражений "атрибутивним ланцюжком" став об'єктом уваги Н. Тонкової. Дослідниця зауважує, що такі епітети "відзначаються структурним різноманіттям і незвичністю семантичної організації лексики" [12, с. 3]. Класифікації епітетів за структурно-синтаксичним і структурно-

семантичним принципами ґрунтуються на дистрибуції епітетів у реченні та їхніх морфолого-синтаксичних характеристиках і не враховують семантичної варіативності дистрибутивних моделей.

Особливості багатокомпонентних епітетних структур привертають увагу авторів збірника "Епітет в російській народній творчості" (1980). Так Я. Кравцов виділяє в побутовій ліриці "здвоєні епітети" і наводить приклади епітетних структур із синонімічними, а також семантично наближеними епітетами [14, с. 60]. А. Кулагіна відзначає в баладах "подвійні епітети" та розмежовує їх на "синонімічні" й "такі, що характеризують предмет з різних боків" [14, с. 79]. Названі вище два різновиди багатокомпонентних епітетних структур, а також додатковий "третій різновид — епітети при синонімічному поєднанні означуваних слів" виділяє у билинах Ф. Селіванов, об'єднуючи всі різновиди під назвою "складний епітет" [14, с. 17]. Такі спостереження авторів збірника безперечно роблять вагомий поступ у вивченні семантичної варіативності архітектонічних моделей багатокомпонентних епітетних структур.

Серед сучасних досліджень привертає увагу деталізована класифікація тропів і фігур В. Москвіна, який розуміє ланцюг епітетів як "декілька образних означень, що доповнюють одне одного та дають різносторонню характеристику одного об'єкта" [7, с.31]. Поза увагою В. Москвіна залишаються семантично наближені між собою епітети.

Структурна класифікація О. Грабовецької ґрунтується на кількісних особливостях "епітетних конструкцій" і включає такі моделі як "одиночні епітетні конструкції", "парні", "ланцюжкові" та "двоступеневі" [3, с. 71]. Семантичні характеристики багатокомпонентних епітетних конструкцій у класифікації О. Грабовецької не розглядаються.

Увага науковців до епітетних ланцюжків є свідченням того, що така архітектонічна модель епітетної структури є привабливим об'єктом наукового зацікавлення. Термінологічна неоднозначність та непослідовність здійснення семантичного розмежування епітетів залишає не висвітленими ще чимало аспектів. Саме тому, дослідження ланцюжкових епітетних структур й досі залишається актуальним.

Оскільки аналіз літературних явищ є особливо продуктивним у компаративному аспекті, предметом дослідження стали ланцюжкові епітетні структури в поетичних творах М. Волошина та В. Свідзінського, що зумовлено виразною подібністю "сислової, ритміко-інтонаційної та синтаксичної конструкції" [11, с. 194] творів обох поетів. Значна інтенсифікація епітетів у поезіях М. Волошина та В. Свідзінського свідчить про їхню важливу роль серед засобів створення художньої реальності.

Ланцюжковими називаємо епітетні структури з одним означуваним словом, ускладнені ланцюжком означальних частин. Під **"ланцюжком епітетів"** розуміємо сукупність двох та більше означальних, що характеризують одне й те ж означуване та перебувають між собою в смислових відношеннях різного характеру. Н-д: **"альий свет вечерний"** [2, с. 83], **"ти могучий, свіжий, дрімучий"** [9, с. 9].

До складу ланцюжкових епітетних структур зараховуємо всі структурні (прості, складні, складені епітети, а також антономазію) та морфолого-синтаксичні (з граматичними характеристиками прикметника, прислівника, дієприкметника, дієприслівника, займенника тощо) типи епітетів.

У дослідженні розглянемо найбільш поширений різновид ланцюжкових епітетних структур у поезії М. Волошина та В. Свідзінського — епітетні структури з **двокомпонентними** ланцюжками епітетів. В означальних частинах таких епітетних структур виникають семантичні відношення двох основних різновидів, які можна класифікувати як **семантична контактність** та **семантична контрарність**. Такий характер семантичних відношень у ланцюгу епітетів віддзеркалює загальну тенденцію слововживання в поезії того періоду, яку відзначає Н. Кожевнікова: "В поезії початку віку розвиваються два види прийомів слововживання — одні з них вимальовують світ як ряд відповідностей, інші — як єдність суперечливих начал. Це, з одного боку, нагнітання синонімів, з іншого — контраст і оксюморон" [6, с. 39]. Поняття семантичної контактності та семантичної контрарності видаються, проте, значеннєво ширшими за поняття синонімії та різноаспектності, які розглядалися попередніми дослідниками.

У процесі визначення семантичних відношень значно посилюється роль контексту. Семантична зближеність компонентів здебільшого ґрунтується саме на контекстуальній синонімії: **"ночь темна и беззвездна"** [2, с. 64], **"розкритими розхильчастими вітами"** [9, с. 58]. Антонімічні відношення переходять у площину контрастності. Однак й саме розуміння протилежності смислових сфер, різноаспектності в поезії початку ХХ століття стає неоднозначним. Так, в епітетній структурі **"Париж коричневато-серый, синий"** [2, с. 11] означення дають одноаспектну характеристику поняття — за кольором. Наведена епітетна структура вносить у поетичний твір мотив контрастності двох образів — Парижа та пустелі. Контраст, заснований на номінативному позначенні колірності, лейтмотивно проходить через увесь твір. Коричневато-сірі відтінки у гамі західного міста відроджують в пам'яті ліричного героя образ пустелі, вогняно-вигорілі простори якої контрастують з синіми туманами Парижа. Як бачимо, одноаспектні епітети **"коричневато-серый"** і **"синий"** залишаються семантично контрарними, оскільки виконують в поетичному творі роль маркерів контрастності.

Епітетні структури з семантично контактними епітетами мають особливий експресивний потенціал. "Повторення оцінної характеристики в двох, трьох і більше синонімічних чи близьких за змістом словах значно інтенсифікує її смислове значення та емоційну насиченість" [5, с. 15]. Стосовно ланцюжкових епітетних структур варто говорити не про повторення характеристики, а про певну її варіативність. Амплітуда семанти-

чних варіацій залежить від того, наскільки зближені чи віддалені одне від одного смислові центри епітетів. Перехрещення конотативних смислів епітетів створює новий якісний ореол для епітетної структури.

У поетичних творах М. Волошина ланцюжкові епітетні структури з семантично контактними епітетами виконують важливу роль у посиленні образності поетичного тексту: "ночь **темна** и **беззвездна**" [2, с. 64]. Нашарування внутрішніх смислів епітетів "**темна**" і "**беззвездна**" наближують до розуміння семантичного багатства символу ночі в усій його повноті, передають відчуття тривожності й загостреної настороженості, що присутнє в поетичному творі М. Волошина.

Одивнення семантичних наближень спостерігаємо в епітетній структурі "**зной глуше** и **тусклей**" [2, с. 92]. Епітети дають різноаспектну характеристику поняття — за звуковими ("**глуше**") та за зоровими ("**тусклей**") відчуттями. Проте, їхня семантична одновекторність у контексті поетичного твору не дає підстав назвати їх "епітетною вилкою". Епітети об'єднані семантикою зменшення інтенсивності, затихання. Конотативні смисли епітетів зближуються та створюють цілісну якість, що посилює пластичність художнього образу. Прикметно, що означуване поняття ("**зной**") ґрунтується на відчуттях тактильного характеру.

Ефект повноти й охопності створюють семантично контактні епітети в структурі "**мерцающей, лучистой глубине**" [2, с. 144], які увиразнюють образ, сугестивно передають відчуття духовного просвітлення, спокою та внутрішньої ясності, що наповнює переживання ліричного героя. У вірші "**СуРов наш путь** и **СтРог**" [2, с. 120] емпатизація семантично контактних епітетів здійснюється через їхню архітектонічну віддаленість та алітерованість. Розташування епітетів у пре- і постпозиції по відношенню до означуваного слова та звуковий паралелізм (**СуРов** — **СтРог**) створює ілюзію обрамлення, своєрідного кільця, актуалізує мотив вічного повернення, що є наскрізним у вінку сонетів "Corona Astralis". Епітетна структура "**желчь шафранного тумана**" увиразнюється абстрагованим епітетом "**желчь**", який посилює якість наступного епітета, наближаючись до нього за семантикою кольору.

Посиленою емпатичністю відзначається епітетна структура "**гранатовые зерна тихой вечности**" [2, с. 112]. Архітектонічна організація структури ґрунтується на поєднанні двох прийомів — ланцюжка епітетів з двох компонентів ("**гранатовые**" і "**тихой вечности**") та каскада епітетів (**зерна тихой вечности** → **тихой вечности**). Семантична контактність епітетів "**гранатовые**" і "**тихой вечности**" має міфологічну основу, та цілісність ознаки створюється шляхом актуалізації алюзивних смислів.

Численні приклади семантично контактних ланцюжкових епітетів знаходимо в поетичних творах В. Свідзінського. В окремих випадках зближення епітетів ґрунтується на лексичній синонімії: "**жаданій милій власті**" [9, с. 8], "**поле безкрає, безгранне**" [9, с. 87]. До синонімічних епітетів О. Веселовський застосовує термін "парні", вказуючи на їхню дублетність один відносно іншого і розглядаючи їх в якості "зайвого слова, вставки" [1, с. 69]. У поезії В. Свідзінського синонімічні епітети в жодному разі не виступають смисловими дублетами та їхня функція не зводиться лише до ритмічної організації вірша. В кожній означальній частині епітетного ланцюжка актуалізуються внутрішні смисли, які складають неповторний конотативний ореол кожного епітета. Наближення конотативних смислових сфер епітетів створює єдине, якісно нове смислове поле епітетної структури. Саме тому, застосування терміна "парні" (у розумінні О. Веселовського) до семантично контактних епітетів при розгляді поетичних текстів художньої літератури видається неправомірним, оскільки цей термін не фіксує смислової варіативності епітетів та звужує їхнє функціональне призначення.

Здебільшого семантична контактність ланцюжкових епітетів у поетичних творах В. Свідзінського ґрунтується на контекстуальній синонімії ("**краса вмирання зов'явання**" [9, с. 35]) та увиразнюється різновекторністю смислових відношень: семантична контактність між епітетами та смислова контрастність між означальною та означуваною частинами структури. Така внутрішня організація надає епітетній структурі високої експресивності, викриває неповторність індивідуально-авторського світовідчуття, сугестивно сприяє творенню живого, яскравого образу.

Оригінальністю архітектоніко-семантичної організації відзначається епітетна структура "**усім, хто ворог днів, кому жадана ніч**" [9, с. 7]. Складені епітети містять антонімічні частини, які, подібно до полюсів, наближаються і створюють основу для смислової контактності епітетів:

Ворог	↔	жадана,	
	}	+	{
днів	↔	ніч	

У поезіях М. Волошина, як і у В. Свідзінського, знаходимо ланцюжкові епітетні структури із семантично зближеними, але різноаспектними епітетами. Прикладом такої моделі є структура "**глухо і пусто кругом**" [9, с. 129], де епітети, що характеризують поняття з різних сторін, відтворюють спільне відчуття самотності, покинутості, що переживає ліричний герой.

Часто емпатизація ланцюжкових епітетних структур у поетичних творах В. Свідзінського відбувається через включення іменників. За словами О. Потебні, іменник "ближчий до почуттєвого образу (який може бути вказаний і частково зображений) і тому першообразніший, ніж прикметник..." [8, с. 60]. Емпатичність епітетної структури "**глухою корою мовчання**" [9, с. 199] посилює іменниковий інверсійний епітет "**мовчання**". Семантично наближені та дистрибутивно віддалені епітети створюють своєрідне обрамлення для означуваного поняття. Такий прийом сугестивно актуалізує лейтмотивне для усього твору відчуття замкнутості, неможливості перет-

нути грані вічності, яка розділяє ліричного героя з коханою.

Семантична контрарність епітетів у ланцюжкових епітетних структурах ґрунтується на їхній смисло-вій віддаленості один від одного. Причому смислові центри можуть як належати до різних смислових полів, так і вступати в антонімічні або контрастні смислові відношення. У поетичних творах М. Волошина антонімічну та контрастивну контрарність епітетів спостерігаємо досить часто: "*светлым пространствам ночей*" [2, с. 81], "*экстаз безвыходной тюрьмы*" [2, с. 123]. Як і у В. Свідзінського, в епітетних структурах М. Волошина часто фігурують іменникові епітети, які увиразнюють якість, роблять її пластичною.

Емфатичність епітетних структур посилюється фонічними засобами. Так в епітетній структурі "*робость и бесстыдство жеста*" [2, с. 54] наближення семантично контрастних епітетів "*робость*" і "*бесстыдство*" на фонічному рівні відбувається через звуковий паралелізм в епітетній структурі — "*робоСТЬ и бесСТы-дСТВО жеСТА*". Поліфонічна алітерація, що об'єднує всі компоненти структури, сприяє створенню яскравого й свіжого художнього образу.

Для поезії М. Волошина характерна багата фонічна оздобленість художніх елементів тексту. Звукова цілісність епітетних структур забезпечується прийомом алітерації ("*ХруСтальный Хаос СерыХ зданий*" [2, с. 49]), еквіфонії ("*рубИНЫ вИННЫх лоз*" [2, с. 82]). Моделі ланцюжкових епітетних структур з контрарними смисловими відношеннями в поетичних творах В. Свідзінського часто включають епітетні каскади: "*буйних крапель бистрий блиск*" [9, с. 38]. Прикметно, що такі моделі, як і загалом багато інших ланцюжкових епітетних структур, відзначаються фонічною цілісністю через звукові скріпи — звукову анафору: "*Зелений Змрок верхів рясних*" [9, с. 61]; алітерацію: "*сонний бЛуСК ЛаСКавої бЛакиті*" [9, с. 118]; штабрайм: "*СТРунко і СТРога чекають*" [9, с. 52]; еквіфонію: "*імлюю тумАННОЮ, безгрАННОЮ*" [9, с. 92]. У ланцюжкових епітетних структурах звукові скріпи фонічно урівноважують контрарність епітетів, смислові центри яких належать до різних семантичних полів.

Емфатичністю в поетичних творах М. Волошина відзначаються ланцюжкові епітетні структури, до складу яких входять епітети-образи (О. Веселовський): "*МЕД ПОЛУДНЕЙ — царственный янтарь*" [2, с. 82]. Для поезії В. Свідзінського також характерні епітети-образи: "*світлий день — УСТА МЕДЯНИ*" [9, с. 112]. Такі епітетні структури мають значний сугестивний потенціал і характеризуються високою експресивністю.

Семантична контрарність ланцюжкових епітетів у поетичних творах В. Свідзінського ґрунтується переважно на смисловій віддаленості одна від одної означальних частин ("*погляд милий, темно-синій*" [9, с. 62]) і рідше на контрастних та антонімічних відношеннях ("*рідний далекий Дунай*" [9, с. 334]). Емфатизація епітетної структури часто відбувається через залучення іменникових епітетів: "*карміну чистої зорі*" [9, с. 65].

В епітетній структурі "*щастя ... чудовне прийдучого*" [9, с. 22] епітетний ланцюжок ускладнений антономазією, коли ознака виходить на передній план. Акцентуація якості відбувається й на архітектонічному рівні — тмезис дистанціює епітети та означуване слово, а енжамбеман розділяє означальну частину таким чином, що перший епітет потрапляє в позицію клаузули, а другий — в позицію анакрузи наступного вірша:

І щастя нам ввижається чудовне

Прийдучого в неясній даліні.

Такий "епітетний підхват" цементує означальну частину і наближує семантично контрарні епітети. В свою чергу, віршова пауза та розміщення епітетів у різних віршах архітектонічно повторює мотив "неуловності" щастя в майбутньому.

Ланцюжкові епітетні структури в поетичних творах М. Волошина та В. Свідзінського займають помітне місце серед багатокомпонентних архітектоніко-семантичних епітетних моделей. Принцип полярності, покладений в основу внутрішньої організації двокомпонентних епітетних ланцюжків, дає можливість виділити два їхніх різновиди — епітетні ланцюжки із семантично контактними епітетами та епітетні ланцюжки із семантично контрарними епітетами.

Художнє світосприйняття М. Волошина та В. Свідзінського відрізняє неоднаковий характер вираження протилежностей в епітетних структурах. М. Волошин здебільшого творить цілісну якість, поєднуючи антонімічні за семантикою епітети. Семантична контрарність епітетів у структурах В. Свідзінського здебільшого ґрунтується на їхній смисловій контрастності і не передбачає зближення різко протиставлених ознак. Тим не менш, архітектонічне зближення в одному епітетному ланцюгу ознак, між якими виникають різні смислові відношення, сприяє створенню нової, свіжої та цілісної якості, здатної різносторонньо і широкоохопно відображати сутність означуваного поняття.

Емфатичність епітетних структур забезпечується різноманітними архітектонічними й фонічними прийомами їхньої організації. Ланцюжкові епітетні структури в творчості обох поетів сприяють виявленню мотивних доміант ліричних творів, увиразненню художніх образів та посиленню експресивності поетичного тексту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Веселовский А. Н. Из истории эпитета / А. Н. Веселовский // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М. : Высш. шк., 1989. — С. 59—75.
2. Волошин М. Собрание сочинений : в 10 т. — Т. 1. : стихотворения и поэмы 1899—1926 / сост. и подгот. текста В. П. Купченко, А. В. Лаврова; коммент. В. П. Купченко / Максимилиан Волошин. — М. : Эллис Лак, 2000, 2003. — 608 с.

3. Грабовецька О. С. Епітетна конструкція у художньому перекладі (на матеріалі української та англійської мов) : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.16 "Перекладознавство" / Грабовецька Ольга Сергіївна. — Львів, 2003. — 200 с.
4. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. — Л. : Наука, 1977. — 408 с.
5. Иванова М. М. Эпитет в сатирической публицистике XIX в. (на материале литературных и политических памфлетов П.-Л. Курье) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10664 "Романские языки" / М. М. Иванова. — М., 1970. — 26 с.
6. Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. / Н. А. Кожевникова — М. : Наука, 1986. — 253 с.
7. Москвин В. П. Русская метафора : Очерк семиотической теории / В. П. Москвин. — Изд. 2-е, перераб. и доп., — М. : ЛЕ-НАНД, 2006. — 184 с.
8. Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. — Т. III. : Об изменении значения и заменах существительного / А. А. Потебня. — М. : Просвещение, 1968. — 551 с.
9. Свідзінський В. Є. Твори : у 2 т. / вид. підготувала Елеонора Соловей / В. Свідзінський. — К. : Критика, 2004. — Т. 1. Поетичні твори. — 584 с.
10. Сивокінь Г. М. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій / Г. М. Сивокінь. — К. : Фенікс, 2006. — 304 с.
11. Соловей Е. Невпізнаний гість : доля і спадщина Володимира Свідзінського / Елеонора Соловей. — К. : Наукова думка, 2006. — 224 с.
12. Тонкова Н. И. Эпитет, выраженный атрибутивной цепочкой, в языке англоязычной рекламы : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 "Германские языки" / Тонкова Наталья Ивановна. — Л., 1980. — 20 с.
13. Турсунова Л. А. Структурные типы и стилистические функции эпитета в языке английской художественной литературы XX века : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 "Германские языки" / Турсунова Лариса Арамовна. — М., 1974. — 23 с.
14. Эпитет в русском народном творчестве / [Редкол. : В. П. Аникин и др.]. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. — 144 с. — (Фольклор как искусство слова. Вып. 4).

Оксана БОДНАР, Наталія КОСИЛО

СЮЖЕТ ПРО БІДНОГО ГЕНРІХА У ТВОРЧІЙ РЕЦЕПЦІЇ ІВАНА ФРАНКА ТА ГЕНРІ ЛОНГФЕЛЛО

У статті аналізуються індивідуально-авторські модифікації сюжету про Бідного Генріха у поемі «Бідний Генріх» Івана Франка та драматичній поемі «Золота легенда» Генрі Лонгфелло. Розглядаються особливості побудови реінтерпретованих творів, зображення персонажів, спосіб передачі головних моментів сюжету у порівнянні з першоджерелом. Український та американський поети зберігають традиційне семантичне ядро, а трансформація сюжету здійснюється відповідно до особистих ідейних та творчих задумів автора, коригуючись архетипними уявленнями та морально-етичними й естетичними реаліями епохи.

Ключові слова: сюжет, інтерпретація, зміст, джерело, сцена, образ, епізод.

Bodnar Oksana, Kosylo Natalia. The plot about poor Heinrich in the creative reception of Ivan Franko and Henry Longfellow.

The individual authorial modifications of the plot about poor Heinrich in the poem "Poor Heinrich" by Ivan Franko and the dramatic poem "The Golden Legend" by Henry Wadsworth Longfellow are analyzed in the article. The peculiarities of reinterpreted writings, portrayal of characters, a way of interpreting the main plot points in comparison with the original source are examined. The Ukrainian and American poets retain the traditional semantic core, and the transformation of the plot is made according to the author's personal ideological and creative conceptions, being corrected by archetypal notions and moral and aesthetic realia of the era.

Key words: plot, interpretation, content, source, scene, character, episode.

Сюжет про Бідного Генріха середньовічного старонімецького поета-міннезингера Гартмана фон Ауе привернув увагу багатьох письменників, про що свідчить поява великої кількості трансформацій цього образно-сюжетного матеріалу впродовж XIX-XX століть. Деяку вільну версію сюжету створив Альберт фон Шаміссо у 1837 році, присвятивши її братам Грімм, які здійснили адаптацію твору сучасною німецькою мовою. Данте Габріель Росетті створив свій твір, перефразувавши «Бідного Генріха» на «Генрі прокаженого» (1846). Ця ж історія була першоосновою вільної адаптації Генрі Лонгфелло «Золотої легенди» (1851). Німецький драматург

Гергарт Гауптман видав драму «Бідний Генріх» (1902), Юліус Гайс (1929) та Ліна Гільгер (1925) видали п'єси під таким самим заголовком. Іван Франко зробив внесок у розвиток світової епічної поезії поемою «Бідний Генріх» (1891).

Ми ж ставимо собі за мету проаналізувати індивідуально-авторські модифікації сюжету про Бідного Генріха (терціум компараціоніс) у поемі Івана Франка «Бідний Генріх» (компаратум) та драматичній поемі «Золота легенда» Генрі Лонгфелло (компаратум).

Питання про співвідношення між джерелом і його обробкою, виконаною І. Франком, розглядають М. Я. Гольберг і Є. М. Мандель у розвідці «З творчої історії поеми Івана Франка «Бідний Генріх» [1]. Аналіз переробки І. Франка проводить Л. Рудницький [3]. Представник діаспори Л. Луців зосереджується на сюжеті Франкової поеми, ознайомлює з думками вітчизняних критиків про українську поему та перелічує авторів, які зверталися до цього матеріалу [2]. Поема Г. Лонгфелло «Золота легенда» була предметом досліджень лише зарубіжних літературознавців, серед яких назвемо праці німецьких філологів Ф. Мюнцнера «Джерела «Золотої легенди» Генрі Лонгфелло (1897), Дж. Т. Крумпельмана «Золота легенда» Генрі Лонгфелло та тема Бідного Генріха у сучасній німецькій літературі» (1926), американця Н. Арвіна про творчість Г. Лонгфелло та його «Золоту легенду» зокрема («Лонгфелло. Його життя і творчість», 1963). Спеціальну працю, присвячену середньовічному сюжету, написав Г. Тардель («Бідний Генріх в новій поезії», 1905). К. Хамер у книзі «Золота легенда» Лонгфелло і «Фауст» Гете» розглянув співвідношення між зазначеними творами (1952). Проте порівняльний аналіз Франкової поеми «Бідний Генріх» та «Золотої легенди» Генрі Лонгфелло досі не проводився. Крім того, відсутній україномовний варіант американської поеми, російською мовою чотири фрагменти переклав І. Бунін. Повість Гартмана теж не має української версії, існує лише російський переклад Л. Гінзбурга та фрагмент Д. Мінаєва.

Безпосередньо близьке джерело походження сюжету залишається невідомим. Існувало багато історій про дивне зцілення від прокази за допомогою крові дітей і невинних дівчат, яке вважається дуже древнім звичаєм. Проте у жодному з них зцілення не відбувається так, як у повісті. У пролозі автор розповідає, що хоче розповісти історії, які він знайшов у книжках. Проте таких джерел не знайшли у німецьких, французьких чи латинських записках середньовіччя, тому можна зробити висновок, що посилання на джерело є вигаданим і служить літературним прийомом, щоб підкреслити достовірність історії. Єдине традиційне джерело, про яке йдеться у самому тексті – це згадка про Іова з Біблії, якого Бог випробовував проказою.

Епічна повість «Бідний Генріх», написана приблизно у 1191 році, – найбільш відомий твір Гартмана. Її сюжет досить простий. Розповідь починається після короткого прологу, в якому оповідач представляє самого себе і від якого ми отримуємо відомості про Гартмана фон Ауе. Молодий швабський дворянин, який проживає у великих достатках, втілює усі лицарські чесноти, користується найвищою повагою, наділений розумом і талантом. Проте він відмовляється визнати, що всіма своїми успіхами він зобов'язаний Богові. Тому Бог карає його проказою. Усі від нього відвертаються із страхом і відразою. На відміну від біблійного Іова, Генріх не може з цим змиритися і їде до лікарів у Монпельє, які не в силі йому допомогти. У відомій медичній школі Солерно він дізнається про існування ліків, хоча вони для Генріха недоступні. Його може вилікувати лише кров невинної дівчини, яка добровільно пожертвує собою. У відчаї, без надії на одужання, він повертається додому, віддає більшу частину свого багатства і їде жити у будинок наглядача одного зі своїх маєтків. Селянин піклується про лицаря, пам'ятаючи його доброту. Дочка селянина стає другим головним образом. Восьмирічна дівчина не боїться Генріха і стає йому відданою. Невдовзі він жаргівливо називає її своєю нареченою. Через три роки, коли вона дізнається від Генріха про те, що йому потрібно для одужання, то вирішує пожертвувати собою заради його спасіння. Для неї це єдиний спосіб уникнути гріховного життя і найшвидший спосіб отримати вічне життя з Богом. Після довгих суперечок їй вдається переконати батьків і Генріха прийняти цю самопожертву як волю Бога. Генрі з дівчиною їдуть в Солерно. Лікар попереджує про те, що самопожертва буде даремною, якщо вона буде здійснена без її добровільної згоди. Дівчина переконує його, що їде по своїй волі і знає про наслідки. Лікар точить ніж. Генріх, почувши цей звук, дивиться у щілину в дверях і бачить роздягнену дівчину, прив'язану до стола. Він розкаюється в тому, що погодився на її смерть і вирішує померти сам. Дівчина обурена і глузує з його боягузтва. Бог нагороджує Генріха зціленням від хвороби. Після повернення додому вони одружуються, не дивлячись на різне соціальне становище. Генріх повертає свій попередній соціальний статус, а наглядач отримує маєток у постійну власність. Після довгого і щасливого життя подружжя знаходить вічне спасіння.

Цей сюжет привернув увагу Івана Франка та Генрі Лонгфелло, які створили відповідно поему «Бідний Генріх» та драматичну поему «Золота легенда». Вони по-різному інтерпретують один і той же первинний матеріал, ставлячи перед собою певні завдання. Поема Франка вважається вільною переробкою німецького зразка. Вона була вперше надрукована разом з передмовою у «Буковинському православному календарі на рік 1892» (Чернівці, 1891). Передмова має органічний зв'язок із твором, оскільки містить дані про джерела поеми, відомості про першу літературну інтерпретацію її сюжету, знайомить з німецьким твором. Український поет хотів через переклади донести до своїх земляків літературні здобутки інших народів для того, щоб розширити їх світогляд, розвинути інтелект. Німецька поема цікавила Франка і як науковця, який вивчав середньовічну літературу і фольклор. Він інтенсивно користувався у роботі над поемою двома джерелами – повістю Гартмана та її першою літературною обробкою під тією самою назвою А. Шаміссо. У вступній замітці до свого

твору, який увійшов до збірки «Поєми» (1899), І. Франко писав: «Я не даю перекладу старого німецького твору і держуся ближче тої переробки, яку в 30-х роках нашого віку зладив Шаміссо. Розуміється, і сю переробку не перекладав дослівно» [4, с. 276].

«Золота легенда» входить у трилогію Г. Лонгфелло «Христос. Містерія», позначену релігійною тематикою. Поєма втілює одну із християнських чеснот – віру, яка асоціюється із дівочою цнотливістю, святим бажанням самопожертви, що завжди зворушувало Лонгфелло. Основою «Золотої легенди», як і «Бідного Генріха» І. Франка є той же сюжет Гартмана, але він дещо «замаскований». Змінено саму назву, її запозичено з однієї із найулюбленіших книг Середньовіччя, другою за популярністю після Біблії у XIV – XVI століттях. Це твір Іакова Ворагінського, в якому були зібрані християнські легенди і захоплюючі життя святих (1260). Сюжет і форма Гартмана дуже прості, дія є нескладною. Лонгфелло намагався майстерно зобразити середньовічне релігійне життя, з його позитивними і негативними сторонами, побіжно глянути на середньовічну схоластику і медичну науку. Він створює велику кількість додаткових сцен та епізодів, вводить образи, відсутні у німецькому творі, за рахунок чого обсяг американської поєми збільшений майже удвічі у порівнянні з джерелом. Американський поет вільно komponує свій твір, його структура є протилежною до оригіналу. Лонгфелло розглядає середньовічне життя в аспектах релігії і чернецтва, з надзвичайною достовірністю зображує образи монахів. Він передає лише домінантні особливості того періоду, володіючи енциклопедичними знаннями етики й естетики епохи Середньовіччя.

Американський поет створює історичну мелодраму, вказує на глибокі проблеми життя та обов'язку, не розглядаючи їх критично. Його розповідь має сентиментальне забарвлення, як і інші твори. «Золота легенда» – це класичне зображення вічної боротьби між добром і злом і традиційно завершується перемогою добра над злом. Ця тема наголошується вже у пролозі, який за змістом цілком відрізняється від початку Гартманової повісті. Люцифер намагається зруйнувати собор Стразбурга, знести хрест з його шпилью за допомогою бурі. Але йому не вдається цього зробити, бо починають лунати церковні дзвони. Після цього дія відбувається у замку В'юрцбурга. Принца Генрі випробовує диявол, а не Бог, як у Гартмана, який наслав на нього дивну хворобу. Коли він дізнається, що його може вилікувати лише кров молоді дівчини, яка добровільно погодиться померти заради його зцілення, то Генрі впадає у відчай і безнадію. Він розуміє, що йому не уникнути нещасної смерті. Його слабкістю користується Люцифер. Тут Лонгфелло знову вводить епізод, відсутній у Гартмана. Диявол прикинувся мандрівним лікарем і обдурив принца. Він дав йому начебто еліксир вічної молодості, а насправді це був токсичний алкоголь. У результаті принц був позбавлений права володіння замком і втратив владу. Його вигнали із власного дому, після чого Урсула, одна із колишніх підданих Генрі, пожаліла його і запропонувала пожити у своїй хатині. Там він познайомився з її дочкою Елсі.

Про спосіб опрацювання середньовічного сюжету у Франковій поємі дізнаємося вже із самої передмови до неї: «Перекладаючи повість Гартмана із старонімецької мови, ми не держалися її слово до слова, а переказували свобідно, іншим розміром, скорочуючи декуди розволік лий спосіб давнього оповідання і підносячи трохи ті місця, в котрих талант автора виявляється найяскріше» [4, с. 276]. Загалом сюжет Бідного Генріха поданий у нього в більш сконденсованій формі, ніж у Гартмана і Лонгфелло. Л. Рудницький уважає, що Франкова поєма – це передача епосу Гартмана «в коротшій і модернішій формі без спроби дотримання його стилістичних особливостей, наприклад, симетричності його структури з точки зору самого змісту чи інших характерних рис тодішнього епосу» [3, с.51]. Початок українського твору інший, ніж у Гартмана і Лонгфелло. У романтичному дусі Франко зображує запустілий замок у Швабії, розповідь про автора він виносить у передмову, Лонгфелло зовсім не згадує про нього, характеристика Генріха збережена на відміну від Лонгфелло. Про єдиний спосіб зцілення в американській поємі Елсі дізнається від батька, у Гартмана і Франка – розповідає сам Генріх. Зіставлення ключових моментів доводить, що загалом інтерпретація Франка ближча своїм змістом до Гартманового епосу, ніж інтерпретація Лонгфелло. Український поет опускає повчання, моралізаторські сентенції, характерні для твору Гартмана. Його поєма характеризується більшим драматизмом та напруженістю дії.

І. Франко ставить в центр твору події, які відбулися в Салерно. Вони відображають духовне переродження Генріха та самовідданість і активність селянської дівчини, тобто наголошують на основній думці поєми. Натомість у Лонгфелло сюжет Гартмана становить основну лінію, нитку розповіді, на яку він нанизує інші події. Частина середньовічного сюжету відтворена на початку драматичної поєми, а кульмінаційний момент і розв'язка – наприкінці. Все інше – це події, які відбуваються з Елсі і Генрі по дорозі до Салерно. Тут Лонгфелло вводить історію про Христа і дочку Халіфа, яку Елсі розповідає принцу в одній із початкових сцен. Подорожуючі зупиняються у Стразбургу, де вони слухають проповідь на площі перед собором. У самому соборі вони дивляться постановку п'єси про Різдво – один із найбільш вдалих моментів, який відображає просту і сповнену благоговіння манеру справжньої середньовічної «містерії». «Золота легенда» знайомить із життям у монастирях, які саме тоді зазнавали занепаду. Так, в одному з них, де на своєму шляху зупиняються Елсі і Генрі, відбуваються комічні сцени. Автора неодноразово критикували за зображення розпусних монахів у запої. Проте є й інший епізод, коли у спокійній і молитовній атмосфері скрипторію побожний монах прикрашає кольоровими малюнками рукопис Євангелія святого Іоанна. У поємі можна знайти безліч й інших вставлених епізодів.

По-різному відбувається трансформація в українській та американській поемах тієї частини, де дочка селянина приймає рішення віддати своє життя заради врятування Генріха і батьки дають згоду. Елсі відразу говорить про свій намір після того, як почула про єдино можливі ліки. Батьки дивуються дорослій як на свої роки 15-річній дівчині, не сприймаючи серйозно її рішення. Лонгфелло вводить епізод, коли Елсі промовляє молитву до Бога. Розмова дівчини з батьками значно скорочена, крім цього, мати Елсі перед тим, як дати згоду, йде в церкву до священника за порадою. Дівчина мотивує свій вчинок волею Бога і важкою жіночою долею. Франко меншою мірою модифікує цю частину сюжету, хоча більше скорочує її, ніж Лонгфелло. Про готовність пожити собою заради пана дівчина повідомляє наступної ночі. Її мотивація така ж, як у Гартмана – це Божа воля і так буде добре всім. Проте він вносить дещо своє, приміром, поглиблює характеристику героїні, наділяє її більшою активністю, збагачує новими рисами. Страждання батьків Франко передає за допомогою фольклорних образів, зворотів, протиставлень (дівчина радіє, батьки важко ридають), характерних порівнянь («*мов ножем, порізали по серці//Ті слова старих вітиця і неньку*»), використання римованих двовіршів на фоні білого вірша («*Молодий свій вік занастити,//Нас старих навіки всиротити!*»). Лонгфелло використовує для цього синтаксичні повтори («*My child! My child!//Thou must not die!*» або «*Ah, woe is me! Ah! Woe is me*»), окличну інтонацію.

Образ молоді селянки, один із найбільш вражаючих жіночих образів німецької літератури, викликав захоплення як у Франка, так і в Лонгфелло. Вона виступає, по суті, головною дійовою особою в обидвох творах. В українській поемі дівчина додала всім відваги і заспокоїла своєю впевненістю. Так само й у «Золотій легенді»: Елсі володіє більшою силою волі і твердістю у досягненні мети, ніж її товариш-принц. Вона із скромною рішучістю долає опір батьків і заперечення Генрі. Саме вона виражає інтелектуальне значення поеми:

*Faith alone can interpret life, and the heart
that aches and bleeds with the stigma
Of pain, alone bears the likeness of Christ,
and can comprehend its dark enigma [6, c. 493].*

У характері Генрі мало героїчності, на відміну від першоджерела; ми не бачимо великого вагання із стражданнями між вірою та віроломством і отримання віри як винагороди за відчайдушну боротьбу. Він швидше створює враження романтичного меланхоліка XIX століття, ніж гордовитого, а потім смиренного середньовічного принца. Проте цей образ має власну автентичність і якщо не містить морального ядра, то все ж викликає задуму і смуток. Це підтверджує розмова дівчини з Генрі перед поїздкою до Салерно. Її зміст відрізняється від первинного твору. Елсі хоче почути від Генрі обіцянку про те, що він не буде намагатися перешкодити їй словом чи ділом у здійсненні її наміру. Генрі без особливих заперечень дає дівчині обіцянку і вишуканими, красивими словами розцінює її рішення. Але перед тим, ніж прийняти цю самопожертву, він йде до церкви. Принц висловлює свій неспокій священнику, в ролі якого виступає цинічний Люцифер. Він цілком має рацію, коли говорить про Генрі:

*Weakness, selfishness, and the base
And pussilanimous fear of death [6, c. 520].*

Люцифер підмовляє Генрі прийняти жертву дівчини, ангел закликає бути благородним, сильним і не слухати злого духа. Принц дійсно боїться смерті, проте його найцікавіша риса – нерішучість, вагання між цим страхом і бажанням померти. Те, що після зцілення у нього повертається любов до життя, не зовсім підтверджує остання сцена. Думки Генрі про смерть є нав'язливими, і в одній із сцен він навіть знаходиться на грані самогубства.

Дещо інша поведінка Генріха напередодні від'їзду до Салерно у Франковій поемі. Він більш рішучий, жалісливий, відмовляє дівчину йти на смерть, не може стримати сліз, але все ж таки бажання жити бере гору. Український поет вибирає лише те, що стосується подальшого розвитку сюжету, повторює найбільш важливі місця, розвиває те, що потім позначиться на розвитку сюжету і розв'язці, чітко будує кожен фразу, досягаючи при цьому більшої драматичності та полемічного характеру діалогу.

У трактуванні кульмінаційної точки епосу Франко йде за Гартманом. Як уже згадувалося, в українській поемі вона посідає центральне місце. Це бесіда лікаря, дівчини і Генріха перед операцією, спроба почати операцію, відміна рішення Генріха врятувати своє життя ціною іншого. Проте для поеми Франка характерні й певні відмінності. Насамперед, спостерігається посилення драматизму, напруженості у багатьох місцях твору. Для прикладу зіставимо фрагменти:

Nu lac da bi im ein

*harte guot wetzestein.
da begunde erz ane strichen
harte unmüezeclichen,
da bi wetzen. daz erhorte
der ir vreude storte,
der arme Heinrich hin vür;
da er stuont vor der tür,
und erbarmete in vil sere,*

*daz er si niemer mere
lebende solde gesehen.
nu begunde er suochen unde spehen,
unz daz er durch die want
ein loch gande vant,
und ersach si durch die schrunden
nacket und gebunden.
ir lip der was vil minneclich.
nu sach er si an unde sich
und gewan einen niuwen tuot:
in duhte do daz niht guot,
des er e gedaht hate
und verkertevil drate
sin altez gemüete
in eine niuwe güete [5, рядки 1217-1240].*

*От узяв він камінь мармуровий
І почав, не кваплячись, помалу
Ніж острити, по робітні ходя.
Гострить, гострить, пальцем потрібує,
Буркне: «Ще не остре!» – й острить далі.*

.....
*А як вчув він, що там за стіною
Доктор ходить, гострить ніж об камінь,
То зняла його тривога дика,
Піт холодний обілляв все тіло;
І, мов дикий звір, почав він бігати
По покою, поки невеличку
Шпарку не знайшов коло одвірка
Ось туди протис він бистрий погляд
У робітню і заздрів дівчину
На столі, прив'язану ремінням,
В нагій красоті пренепорочній;
І душа у нього стрепенулась,
А з її глибин найтаємніших
Розляглось тривожнеє стогнання [4, с. 290-291].*

Франко поширює окремі частини поеми за рахунок привнесення окремих деталей: лікар сподівається, що Генріх відмовиться від свого рішення, хірург переживає, незважаючи на значний досвід. Значно ширше аналізуються причини, які спонукають Генріха відмовитися від попереднього рішення. Український поет увиразнює картину за допомогою однокорених слів (*хотіла – хотінням, боліле – зболіле*), повторів, анафор тощо.

Значно відрізняється зображення кульмінаційного моменту в «Золотій легенді», він переданий не повністю. Люцифер виступає в ролі монаха-лікаря і намагається прискорити жертву Елсі. Тому, на відміну від Франкового твору, він не відлякує дівчину від задуманого вчинку, не розповідає про те, які болі її чекають, а лише запитує, чи вона добре про все подумала. Генрі відмовляє дівчину від свого наміру, пояснюючи, що він хотів переконатися у її відвазі і тепер сам навчився від Елсі не боятися смерті. Серед внесених деталей – молитва Елсі за батьків. Після того, як Люцифер забирає Елсі, Лонгфелло, як і Гартман, подає монолог Генрі, в якому він усвідомлює мерзотність свого вчинку. Проте мотивація відмови від попереднього рішення у нього інша: не тільки дівчина помре, але й він втратить людяність, самоповагу, любов, віру, надію, благородство. Ця сцена увиразнена за допомогою анафор, окличної інтонації. Генрі кинувся до дверей, щоб зупинити операцію, а що відбулося далі – для читача залишається невідомим.

Франко у своїй поемі зберігає ті ж самі персонажі, що й у Гартмана, а Лонгфелло вводить ще один головний образ – Люцифера. Він з'являється впродовж твору декілька разів у різній подобі і зображений не таким зловісним, як є насправді. Образ диявола запозичений з «Фауста». Його функція виражена в епілозі:

*... since God suffers him to be,
He, too, is God's minister;
And labors for some good
By us not understood [6, с. 527].*

Сама легенда не дозволила Лонгфелло перетворити його на фаустівський образ. Американський поет вводить й інші, другорядні персонажі, серед яких Вальтер фон дер Фогельвайд, товариш хворого Генрі, який втілює віру і найвищу поезію віку. У поемі з'являється велика кількість духовних осіб, проте всі вони зображені

епізодично і у двовимірному плані, але водночас із захоплюючою жвавістю й іноді сатиричним гумором. Створення різноманітних образів надає поемі глибини і колориту.

По-різному розповідається про зіцнення Генріха в аналізованих творах. У Гартмана він відчуває себе здоровим раптово, коли повертається додому, у Франка одужання починається зразу ж після останнього монологу дівчини, але відбувається поступово, у Лонгфелло – принц зіцлюється після дотику до кісток святого Матея.

Лонгфелло додає епілог, в якому вводить Ангела Хороших Вчинків і Ангела Поганих Вчинків. Ангел Хороших Вчинків записав героїчний вчинок юної селянки золотими літерами, а Ангел Поганих Вчинків не закриває свою книгу до заходу сонця, даючи можливість розкаятися, тоді жакливі слова зникають із книги, і це місце стає чистим. Останні рядки виражають певною мірою філософський оптимізм: Люцифер – слуга Бога, він творить добро, чого нам не зрозуміти. Лонгфелло тут повторює думку про добро, породжене злом, яку висловлював Гете, а також Емерсон. Франко змінив заключні епізоди, опустивши релігійно-дидактичну кінцівку твору Гартмана.

Трактування середньовічного сюжету українським та американським поетами різняться й іншими засобами. Так, Франко вживає типово українські слова і вислови, використовує прийоми народнопісенної стилістики (повторення однокореневих слів, окремих рядків чи цілих частин строфи), повторює ключові слова немов лейтмотив, підкреслює соціальний момент. Лонгфелло урізноманітнює поему ліричними місцями – Вечірньою піснею, яку Елсі співає із сім'єю, латинськими застільними піснями, які співають монахи, сімома невеликими сценами різдвяної п'єси у Стразбурзі.

Франко і Лонгфелло застосовують різні версифікаційні форми. Українська поема написана білим віршем, проте зустрічаються і римовані двовірші, які підкреслюють найважливіші місця. Для того, щоб збагатити свій твір, позбавити його монотонності, Лонгфелло використовує різноманітні строфічні форми. Білий вірш поет використовує лише в деяких місцях, коли потрібно створити враження спокою, ніжності, чутливості. Проте більшість поеми написана іншими метрами, серед яких найчастіше зустрічається октосилабічний вірш для вираження поважності і серйозності. Цей же метр із додаванням ненаголошених складів у комічних епізодах створює веселий, гумористичний ритм. Поет вдало підбирає октаметр, коли описує полудневу спеку і повільну їзду верхи. Час від часу він намагається порушити правила англійської версифікації. В окремих епізодах довжина рядків і римування є нерегулярними або цілком відсутня метрична регулярність.

Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що інтерпретація сюжету про Бідного Генріха отримала своєрідне трактування в Івана Франка та Генрі Лонгфелло. Обидва автори послуговуються окрім середньовічної поеми й іншими джерелами. Авторські модифікації характеризуються суттєвими відмінностями. У Лонгфелло сюжет зазнає значно більших змін, ніж у Франка. Якщо Франко скорочує обсяг епосу, то Лонгфелло, навпаки, розширює. Щоб урізноманітнити поему і надати їй динаміки, американський поет часто змінює навколишнє оточення, створює безліч образів, відсутніх у Гартмана, а також використовує різноманітні версифікаційні форми. Франко розвиває найважливіші епізоди, його інтерпретація відрізняється більшою драматичністю, напруженістю у порівнянні із джерелом.

Обидва поети створили нові мистецькі структури, де переробка сюжету не має інформативно-репрезентативного характеру і не дає адекватного уявлення про першотвір. У реінтерпретованих творах зберігається традиційне семантичне ядро, а трансформація сюжету здійснюється відповідно до особистих ідейних та творчих задумів автора, коригуючись архетипними уявленнями та морально-етичними й естетичними реаліями епохи. Особистість митця відіграє найважливішу роль, адже він творить власну, суб'єктивно-неповторну художню реальність. Звернення до традиційного сюжетно-образного матеріалу дає змогу глибше пізнати його творчу індивідуальність. Вивчення сюжету про Бідного Генріха у творчому осмисленні інших авторів, їх компаративний аналіз складає перспективу студій у цьому напрямку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гольберг М. Я., Мандель С. М. З творчої історії поеми Івана Франка «Бідний Генріх» / М. Я. Гольберг, С. М. Мандель // *Слов'янське літературознавство і фольклористика*. – Вип. 12. – К.: Наукова думка, 1977. – С. 27-40.
2. Луців Л. Франкова поема про Бідного Генріха / Л. Луців // *Література і життя*. – Джерзі Сіті; Нью Йорк, Б.р. – С. 141-145.
3. Рудницький Л. Перерібка епосу Гартмана фон Ауге Бідний Генріх // Л. Рудницький. *Іван Франко і німецька література*. – Мюнхен: Укр. техн.-господ. інститут, 1974. – 226 с.
4. Франко Іван. Бідний Генріх // І. Франко. *Зібрання творів: у 50 т.* / Іван Франко. – К.: Наук. думка, 1976. – Т. 4. *Поезія*. – 1976. – С. 275-294.
5. Hartmann von Aue. *Der arme Heinrich* / http://www.docwarkentin.ca/MHG/der_arme_heinrich.htm
6. Longfellow Henry. *The Golden Legend* // *The Poetical Works of Henry Wadsworth Longfellow*. – Humphey Milford, Oxford University Press. New York, Toronto, Melbourne, London, Edinburgh, Glasgow. – 1914. – PP. 459-527.

НАРАТИВНІ ДОМІНАНТИ РОМАНУ ДЖИН РИС “ШИРОКЕ САРГАСОВЕ МОРЕ”

У статті йдеться про становлення та розвиток вест-індійської літератури, намагання з боку поневолених народів реконструювати лімітовані репрезентації вест-індійців у панівній західноєвропейській традиції. Розглядаються нарративні домінанти роману Джин Рис “Широке Саргасове море”, що властиві жіночій прозі Карибського регіону.

Ключові слова: вест-індійська література, постколоніальна література, ідентичність, наратив, етнічність, колоніальний дискурс.

В статті йде про становлення і розвитку вест-індійської літератури, спробах з боку порабощених народів деконструювати лімітовані репрезентації вест-індійців в панівній західноєвропейській традиції. Розглядаються нарративні домінанти роману Джин Рис “Широке Саргасове море”, властиві жіночій прозі Карибського регіону.

Ключевые слова: вест-индийская литература, постколониальная литература, идентичность, нарратив, этничность, колониальный дискурс.

The article deals with the formation and development of the West Indian literature, the attempt of the oppressed peoples to reconstruct the limited West Indian representations in the prevalent West European traditions. The narrative dominants of the Jean Rhys's novel “Wide Sargasso Sea” peculiar to the Caribbean region women's prose are described.

Key words: West Indian literature, postcolonial literature, identity, narrative, ethnics, colonial discourse.

Вест-індійська писемна літературна традиція є відносно новим явищем в історії світової літератури. До її відомих представників належать В. Гарріс, Дж. Леммінг, Дж. Рис, С. Селвон, Е. Бродбер. Твори, написані письменниками Карибського регіону, функціонують як контрнарлативи до імперської ідеології та епістемології. Вони забезпечують дискурсивний простір для голосів знедолених, “мовчазних підпорядкованих” [2].

Утвердження та поширення літератури Вест-Індійського регіону у світовому просторі відбувалося повільно, що значним чином обумовлювалося політичними та соціально-економічними факторами. Окрім того, часто видання творів письменників залежало від фінансової підтримки з боку британських чи американських видавництв. З цього приводу О. Даторн зазначає: «Вест-індійський митець залежить від економічної допомоги з боку Англії чи США. Отже, не дивно те, що цей фактор суттєво впливає на зміст його творів» [3, 3]. Однією з провідних тематичних домінант літератури Карибського регіону є прагнення відродити зв'язок з втраченою прабатьківщиною-Африкою. Звідси й звернення до елементів африканських вірувань, музики, пісні та мовленнєвих структур. Проте Африка та її культура оприявнюються у вест-індійському художньому дискурсі у рамках певного стереотипу, що сформований імперською владою та її історичним нарративом. Слушна з цього приводу думка О. Даторна: “Коли вест-індійський письменник описує Африку, то це передусім локальний вест-індійський концепт, який він має у своїй уяві” [3, 10].

Значний внесок у літературу зробила Джин Рис і в карибській культурі була визнана після опублікування свого останнього й найбільш відомого роману “Широке Саргасове море” (“Wide Sargasso Sea”) [7]. Сама Джин Рис, як і її творчість, мають подвійну ідентичність – європейську (більшу частину свого життя прожила в Європі, там же відбуваються події чотирьох романів) та вест-індійську (народилася в Карибії, шедевр “Широке Саргасове море” описує карибську культуру).

Особистість Джин Рис – багатогранна та незвичайна. Біла креолка, що свідому частину свого життя прожила в Англії та Європі, вона ніколи не прийняла повністю північної культури, ніколи не належала до жодних мистецьких угруповань і ніколи не прагнула однозначно визначити власну складну ідентичність. Постійна міграція, невизначеність, бездомність та маргінальність були рисами не тільки життя письменниці, але й визначниками та натхненниками її творчості. Наприкінці життя письменниця звернулася до свого початку, до дитинства, до першої реальності, яку вона пізнала, – Вест-Індії. Усі непережиті, витіснені почуття любові до рідної землі вилились у її останньому романі.

Роман “Широке Саргасове море” знаковий не лише для творчості Джин Рис, а й для всього постколоніального дискурсу. Значеність його обумовлюється пере-глядом та пере-писом канонічного тексту, а звідси трансформація, через реконтекстуалізацію, стереотипів, уявлень про топос Карибії. Такий процес веде до деконструкції канону та відродження культурної, історичної пам'яті колонізованого суб'єкта. Твір Джин Рис поєднує в собі дух XIX – XX століть, реалії Нового та Старого світу, екзистенційні питання волі та рабства, перемоги та поразки, феміністичні ідеї та патріархальні упредження.

Первинні інтенції представити світ, ментальність, культуру та традиції Вест-Індії зародилися у письменниці ще в юності, під час читання твору Шарлоти Бронте “Джейн Ейер”. Вона глибоко не погоджувалася з англійкою, представницею імперії, яка зобразила креолку Бертю як дику, німу та психічно хвору. Дж. Рис згадувала про враження від роману Ш. Бронте: “Дитиною, читаючи Джейн Ейер, я роздумувала, чому вона (Бронте – В. Б.) вважала креолок божевільними. Який стид зробити дружину Рочестера, Бертю, жахливою жінкою. Я відразу ж вирішила написати її історію. Вона виглядає таким бідним привидом. Я подумала, що створю для неї власне життя. Шарлота Бронте, напевно, мала сильне упередження щодо Вест-Індії, оскільки зобразила її в багатьох своїх книгах. Звичайно колись, під час розквіту, про Вест-Індію говорили набагато більше, аніж тепер” [6, 76]. У романі “Широке Саргасове море” Джин Рис не просто розвинула маргінальний образ Берти з “Джейн Ейер”, але передусім дала голос вест-індійській культурі, яка традиційно зображалася крізь призму імперського бачення. Е. Іпполіто виділив наступні наративні домінанти, що властиві жіночій прозі карибського регіону: відмова від лінійної структури й зосередженість на фрагментарній, еkleктичній; багатоманітність нарацій та перспектив; пріоритетність усної традиції, фольклору; сповідальний (конфесійний), інтимний характер розповіді [4, 168-181]. Важливо зазначити, що письменниця представила образи карибських жінок, що належать до різних класів, рас та національностей.

Роман розпочинається з представлення Аннет. Ми дізнаємося, що вона, гарна “як сама краса”, походить з острова Мартинік та є другою дружиною рабовласника Косвея, який помер перед самим скасуванням рабства. Пані Ямайки не бажали спілкуватися з нею та не запрошували її до свого середовища. Свідома свого становища Аннет живе життям чужинки. Вона обирає маску байдужості, за якою насправді прихована глибока меланхолія. Як слушно зазначає Ю. Крістева у своїй праці “Токата і fuga для чужинця”: “Стійка байдужість – це, можливо лише пристойний лик ностальгії. Нам знаний чужинець, який виживає, обернувшись до втраченої країни своїх сліз. Меланхолійно закоханий у втрачений простір, він, по суті, невтішний через те, що колись покинув його. Втрачений рай – це міраж минулого, що його він ніколи не зможе віднайти” [1, 17]. Глибокою меланхолією можна пояснити і позірну байдужість матері до Антуанетт, і відсутність інтересу до будь-яких домашніх справ. Маленька донька помічає: “Моя мати звичайно прогулювалася уздовж вимощеної накритої веранди, що тягнулася вздовж будинку і піднімалася до бамбукової пуші. Стоячи біля бамбуків, вона чітко бачила море...” [7, 19]. У даному випадку море є контекстуальним символом втраченої Батьківщини, десь там у ньому загубився острів Мартинік.

Панцир байдужості – своєрідний захист для Аннет. Саме байдужість, на думку Ю. Крістевої, робить “чужинця нечутливим, відстороненим, він видається недосяжним для нападів і вторгнення, що їх він, однак, відчуває із вразливістю медузи” [1, 14]. Чутливість натури Аннет спостерігаємо у реакціях на поведінку колишніх рабів: “Вони (негри – В. Б.) уважно спостерігали за нею, іноді сміялися. Після того, як їх голосів вже не було чути, вона (Аннет – В. Б.) закривала очі і міцно стискала руки” [7, 20].

Окрім відстороненості, що маскує глибоку меланхолію, важливо зазначити і ненависть Аннет до місцевого населення. До певного часу власне ненависть допомагає їй вижити, встояти, зберегти свою територію. Наперекір злидням, відвертим насмішкам місцевих жителів, вона продовжує майже кожного дня їздити верхи. Це один з моментів, що сигналізує про її заперечення нових реалій, про намагання жити по-старому, так як це було до акту про звільнення рабів. Чорні прекрасно розуміють значення таких ранкових прогулянок і тому не дивно, що одного дня Аннет знаходить отруєного коня під деревом. Мотиви вбивства чітко називає слуга Годфрей: “Я не можу пильнувати коня день і ніч. Я вже дуже старий. Коли старі часи відходять, відпустіть їх. Не треба триматися за них. Бог не робить різниці між чорними та білими, чорні та білі рівні для нього” [7, 18]. Аналогічні причини бунту місцевого населення, яке спалює відреставрований, після шлюбу Аннет з багатим англійцем Мейсоном, маєток Косвеїв. Як зазначає дослідниця Родрігез: “Спалення будинку на плантації, повстання чорних слуг та місцевого населення, ліквідація будівлі як символу сили та влади це – стирання з лиця землі стилю життя, що підходить до свого кінця” [8, 114]. Для місцевого населення маєток “Коулібри” – локус відмінної від ямайської культури, він уособлює для них залишки імперії.

Одна з особливостей роману полягає у зміні оповідачів. У першій частині твору оповідь ведеться від Антуанетт, у другій – від Рочестера, і нарешті третя частина побудована у формі внутрішнього монологу Антуанетт. Зміна оповідачів дає можливість читачеві прочитувати локуси колонії та імперії з перспективи “тубільного мешканця” та прибульця. Крім того, авторка роману через чоловічий та жіночий наративи оприявнює відмінності чоловічого й жіночого світорозуміння.

Різниця між культурними ідентичностями персонажів передана серед іншого через змалювання їхніх рідних локусів: Карибів та Англії. Важливо зазначити, що художнє зображення вест-індійської території використовується не як екзотичний дискурс, а як спосіб оприявлення досвіду, пам’яті та історіографії поневоленої землі. Важливе значення у романі має локус саду. У першій частині твору сад, що ріс поруч з маєтком Косвеїв, спочатку романтизується Згодом після прийняття закону про скасування рабства він уособлює розвал старої системи та суспільний безпорядок. Між колишніми плантаторами та рабами немає порозуміння. На зміну дискурсу сили повинен прийти діалог, однак етап переходу супроводжується переважно виявом агресії з обох сторін. Спалення колишніми рабами маєтку, що є архітектурним уособленням рабства, позначає кінець рабовласницького періоду. Змінюється й поведінка чорношкірих щодо колишніх плантаторів. Вони не лише

висловлюють свою непокору, але й відкрито називають їх “білими неграми”, “чорношкірими англійськими джентльменами”, “the sans culottes”.

У другій частині твору тропічний локус зображено крізь призму погляду англійця, чоловіка Антуанетт. Причому якщо у першому розділі характер пейзажу корелює з душевними переживаннями героїні, то у другому очевидним є протистояння представника імперської культури та тропічного дискурсу. Відчуття чужинця проймає Рочестера з перших днів перебування у маєтку дружини. Як слушно зазначає І. Родрігез: “Відкриті простори острова протиставляються звичному для нього (Рочестера – В. Б.) закритому середовищу міста ” [8, 117]. Англієць насторожено ставиться до дикої карибської природи та й самих мешканців. Його радше дратує, аніж захоплює місцевість тропіків: “Усе тут занадто, – думав я, коли втомлено ішов за нею. Занадто синє, занадто багряне, занадто зелене. Квіти занадто червоні, гори занадто високі, схили занадто близько” [7, 70]. Очевидно, що відчуття кольорової гами у Рочестера, вихідця з Англії, відмінне від уродженки Карибів – Антуанетт. Змалювання географічної, а згодом й культурної дезорієнтації англійця увиразнює таку ж дезорієнтацію Антуанетт у Великій Британії. Імперський суб’єкт почувається цілком загубленим у тропічних лісах. Використання елементів магічного реалізму дало можливість авторці передати страх колонізатора на території колонії. Саме у другій частині роману текстуальний простір острова стає ув’язненням для Рочестера. Він оточений чорношкірими мешканцями та залежить від них. Відсутність навичок життя у тропіках, дивна та загадкова поведінка місцевих жителів серед іншого спричинюють спочатку розпач, а згодом і втечу Рочестера. Чорношкірі живуть в гармонії з природою, вони віднаходять віщі знаки у кольорі квітів, поривах вітру, шумі моря. Синестезія, загострена чутливість, ворожіння, ритуали, поєднання правди і вигадки, реального та уявного – усе це викликає страх у поміркованого англійця. Його культурна некомпетентність щодо реалій вест-індійського життя прописана з перших моментів перебування на острові. Почувши від Антуанетт, що поселення називається “Погром”, Рочестер запитує, кого тут знищили. Для корінного вест-індійця зрозуміло, що розправа була вчинена над білими, адже якщо вбивали чорношкірих, то це робилося заради закону й справедливості.

В останньому розділі твору локус Англії передано через сприйняття “божевільної” Антуанетт. У ньому домінують відчуття регламентованої, чітко структурованої дійсності, що протиставляється вільному й дикому просторові Ямайки. Локуси імперії й колонії протиставляються у бінарній парадигмі цивілізаційний/дикий. “Буйна, родюча, гаряча Вест-Індія уособлює первинний, дикий світ. З іншого боку, Англія з холодним кліматом, обжитим простором та доглянутими садами асоціюється з контрольованим, надто цивілізованим, одомашненим світом” [5, 111]. Подібно, як Рочестер не зрозумів й не вжився в чужому для нього середовищі Карибів, так само і Антуанетт не може локалізувати себе у “холодній” Англії. Джин Рис заперечує думку про будь-яке гармонійне поєднання між Вест-Індією та Англією, між примітивним та цивілізаційним.

Пейзаж виконує багато функцій у романі. Окрім увиразнення опозиції між колонією та імперією, змалювання нищівної сили поневолення, він також використаний для передачі відмінностей емоційного світу персонажів, що належать до різних культурних формацій. З цього приводу Джоан Гівнер слушно відзначає: “Використання Джин Рис вест-індійського контексту слугує не простим способом відтворення минулого Антуанетт, він (контекст – В. Б.) функціонує як “об’єктивний корелят”, через який передано незартикульовані емоції та сексуальні імпульси персонажів” [5, 110]. Текстуалізована географія Карибів є одним зі способів творення образів колишніх територій, зон, колоній та протонацій, що відмінні від стереотипів імперської влади. Джин Рис переписала не лише канонічний англійський текст, але й сформовані колоніальним дискурсом концепти (епістем) вест-індійського простору та етнічності.

Одним із значущих моментів твору є його завершальна частина, де передано ув’язнення дружини Рочестера у маленькій кімнаті на горищі. Очевидно, що вона відмовляється визнати її (кімнату) Англією. Антуанетта географічно дезорієнтована. Конфлікт образів іконографічної Англії, які сформувались в її уяві під впливом картин Каролсфельда та Міллера, й реалій замкнутого горища спричинюють просторову розгубленість та втрату відчуття локусу *per se*. Відтак у цій площині божевілья Антуанетти прочитується як відповідь на історичну ситуацію колонізації. Жінка, замкнута в чотирьох стінах та з клеймом психічно хворої, почувається безправною рабинею. Фінальна сцена спалення нею маєтку чоловіка корелює з початком роману, де колишні раби знищують садибу Косвеїв. Таким чином мотив пожежі функціонує своєрідним обрамленням та уособлює протест поневоленого суб’єкта чи цілої громади проти влади завойовника.

ЛІТЕРАТУРА

1. Крістева Ю. Самі собі чужі / Юлія Крістева. – К.: Основи, 2004. – 262 с.
2. Співак Г.Ч. Чи може підпорядковане промовляти / Гаятрі Чакраворті Співак // Пер. Марії Зубрицької // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 2001. – С.714–719.
3. Darthone O. Caribbean Narrative / O. Darthone. – L.: Heinemann Educational Books, 1973. – 247 p.
4. Ippolito E. Introduction into Caribbean Women’s Writings: the Displaced Island of Postcolonialism / E. Ippolito // In Search of New Definitions and Designs: American Literature in the 1980-90’s // Ed. by Yuri Stulov. – Minsk, 2001. – P. 168–181.
5. Givner J. Katherine Anne Porter: a life / J. Givner. – N. Y.: University of Georgia Press, 1991. – 576 p.
6. Rhys J. Smile Please: An Unfinished Autobiography / Jean Rhys. – N. Y.: Harper and Row, Publishers, 1979. –

151 p.

7. Rhys J. Wide Sargasso Sea / Jean Rhys. – L. and N. Y: W. W. Norton and Company Inc., 1982. – 190 p.
8. Rodriges I. Space, Gender and Ethnicity in Post-Colonial Latin American Literatures by Women / I. Rodrigues. – Durham: Duke UP, 1994. – 250 p.

Ірина ВОЛКОВИНСЬКА

ЧАС У КОМЕДІЯХ М. ГОГОЛЯ "РЕВІЗОР" ТА Ю. СЛОВАЦЬКОГО "ФАНТАЗІЙ": ТЕКТОНІЧНІ Й АТЕКТОНІЧНІ РИСИ

П'єси М. Гоголя та Ю. Словацького за своєю природою є синкретичними. Ця якість посвідчується різноманітними проявами завдяки взаємодії тектонічних і атектонічних елементів, що є задіяними в організації художнього часу.

Ключові слова: атектоніка, тектоніка, художній час, М. Гоголь, Ю. Словацький.

Пьесы Н. Гоголя и Ю. Словацкого по своей природе являются синкретичными. Это качество подтверждается разнообразными проявлениями благодаря взаимодействию тектонических и атектонических элементов, которые задействованы в организации художественного времени.

Ключевые слова: атектоника, тектоника, художественное время, Н. Гоголь, Ю. Словацкий.

The plays of M. Gogol and J. Slowacki are of syncretic character. This quality is confirmed with different means due to interaction of tectonic and atectonic components presented in the organization of literary time.

Key words: atectonics, tectonics, literary time, M. Gogol, J. Slowacki.

Сучасне порівняльне літературознавство все частіше звертається до розгляду міжлітературних явищ в синхронному аспекті. Саме за такого підходу актуалізується думка про те, що будь-який окремих факт літературного розвитку отримує максимально повне змістовне тлумачення лише завдяки системним відношенням з іншими фактами. За синхронного підходу порівняльне літературознавство також спроможне з'ясувати динаміку розвитку через зіставлення між собою декількох індивідуально-творчих систем, що забезпечує можливість визначення загальних тенденцій та закономірностей літературної еволюції. Результати синхронного аналізу торують шлях до типологічних висновків і слугують ефективному проведенню діахронних компаративних досліджень.

Сучасне порівняльно-типологічне літературознавство з особливою увагою ставиться до різноманітних потенційних об'єктів синхронного аналізу. До таких можемо віднести синхронний деталізований розгляд творчості М. Гоголя (1809–1852) та Ю. Словацького (1809–1849). Визначена об'єктна пара порівняльно-типологічного дослідження ще й сьогодні не отримала ні у вітчизняній, ні у зарубіжній компаративістиці належної уваги.

У творчості М. Гоголя та Ю. Словацького помітне місце займають драматичні твори, оскільки обидва письменники покладали значні надії на те, що літературно-драматургічними засобами можна ефективно та конструктивно впливати на соціум, на виправлення людської природи. Цілком прийнятними є тези, в яких проголошується вирішально-етапна роль М. Гоголя та Ю. Словацького в розвитку національної та світової драматургії. У творчій еволюції самих майстрів художнього слова етапними стали комедії "Ревізор" (1836) і "Фантазій" (1841). Саме у цих творах втілювалися прагнення М. Гоголя і Ю. Словацького щодо суттєвого реформування національної драми, ефективного використання досвіду попередників — від театральної спадщини античності до досягнень класицизму та романтизму.

Більшість дослідників продукували й продукують схожі оцінки, що не потребують спростувань. Показовою можна вважати думку С. Левінської, за якою Ю. Словацький "увійшов в історію польської літератури та театру як творець національної класичної драматургії нового часу" [5, с. 24]. Проте, конкретизація творчого новаторства М. Гоголя та Ю. Словацького (варто пригадати історію визнання «Фантазія» «великою комедією» Словацького), призводить до втрати однаковості серед науковців, оскільки деталізований аналіз іноді замінюється абстрагованими та недостатньо аргументованими міркуваннями. Певно що варто дослухатись до авторитетної думки Ю. Манна: "Гоголівська творчість — це ряд найгостріших парадоксів, інакше кажучи, поєднання традиційно несумісного і взаємовиключного. І зрозуміти "секрети" Гоголя — це передусім пояснити парадокси з боку поезики, з боку внутрішньої організації його художнього світу" [6, с. 378]. Прагнення зрозуміти секрети драматургії Ю. Словацького також спонукає до розгадки творчих парадоксів з боку поезики, з боку особливостей внутрішньої організації художнього світу письменника.

Виконанню завдань щодо доказового розгляду драматургії М. Гоголя та Ю. Словацького сприятиме

звернення до вивчення взаємодії тектоніки й атектоніки в їхніх п'єсах на різних структурних рівнях прояву, а саме до особливостей функціонування часу в художній реальності визначених комедій. "На сьогодні вже визначено, що в структурі твору художній час і простір є первинними інформаційними кодами зі значним художнім потенціалом, а тому дослідження цих явищ становить актуальне завдання сучасної науки" [4]. Авторське відчуття часу та особливості його художнього втілення є надто важливими для творення літературного образу світу. Синхронно-типологічний аналіз драматичних творів М. Гоголя і Ю. Словацького здатний виявити міжнародні закономірності в літературно-образному розвитку художньої свідомості другої чверті XIX століття.

Уявлення про тектонічні й атектонічні особливості творів мистецтва (або ж про закриті та відкриті форми) активно впроваджувались у практиці німецького формалізму. Питання про необхідність розмежування полярних типів організації художнього твору було особливо загострено Г. Вольфліном [2]. Головні положення його праць були підхоплені та отримали подальший розвиток у наукових розвідках Ф. Гундольфа [8], О. Вальцеля [1], а пізніше — в другій половині XX ст. — Ф. Клотца [9] і М. Полякова [7].

Зasadничою для вивіреної диференціації понять "тектоніка" й "атектоніка" є теза Г. Вольфліна про непросту діалектичну природу та характер створюваного митцем зображення в художньому творі: "Замкненим ми називаємо зображення, яке за допомогою більшої чи меншої кількості тектонічних засобів перетворює картину в явище, що є обмеженим в собі самому у всіх своїх частинах... тоді як стиль відкритої форми, навпаки, усюди виводить око за межі картини... хоча в ньому завжди міститься сховане обмеження, що одне тільки й обумовлює можливість замкнутості (закінченості) у естетичному сенсі" [2, с. 145–146.]. Підкреслимо, що опорним поняттям для Г. Вольфліна є зображення з потенціалом образності. Це також стосується конкретизованих особливостей *художнього часу*, втіленого в драматичному творі.

Час у тектонічній формі драми за якісними параметрами характеризується максимально можливою наближеністю до уявлень про об'єктивовані властивості цієї категорії. Завдяки цьому зображувані явища максимально наближаються до її сутності, тоді як в атектонічному часі за втрати хронікальної лінійності та активізації часових зміщень явище стає майже тотожним видимості. О. Вальцель уточнює загальноестетичні висновки Г. Вольфліна і пристосовує їх до аналізу літературної творчості: "Тектонічний стиль є стиль міцної впорядкованості та ясної закономірності; атектонічний стиль — стиль більш чи менш прихованої закономірності й ослабленої впорядкованості частин. Там — суворі необхідність у розвитку і повна незмішуваність. Тут — гра з видимістю безладу, але тільки гра, а не справжній безлад" [1, с. 57].

Як методологічне продовження диференціації тектонічної та атектонічної форм драми можна сприймати ще одне істотне уточнення: "в основі з'єднання частин" закритої форми "лежить координація, тоді як в основі відкритої форми — субординація" [7, с. 103]. Взаємна впорядкованість частин тектонічної форми виявляється в підкресленій симетрії та співмірності. Гармонія атектонічної форми ґрунтується на високому рівні розвитку художньої свідомості та сприйняття, на усвідомленні впорядкованості за позірною хаотичністю чи, навіть, свідомо навіяним уяві читача враженням довільності.

Однією з важливих категорій прояву рис тектоніки та атектоніки в драматичному творі, на думку Ф. Клотца, є *художній час*, особливості втілення якого поряд з організацією дії, простору, персонажної системи, загальної композиції та мови стануть у нагоді при типологізації двох основних форм драми [9, с. 14]. Ф. Клотц також зауважує, що дотримування вимоги єдності часу, тобто вміщення протікання дії в одну добу, є характерною рисою тектонічної форми; за зразки наводяться твори П. Корнеля та Ж. Расіна [9, с. 38]. Тому на сучасному етапі розвитку філології, мистецтвознавства, культурології є цілком прийнятною думка про те, що скрупульозний аналіз елементів тектоніки й атектоніки доцільно проводити не стільки в протиставленні, скільки у зіставленні, в порівняльно-типологічному розгляді.

Наведені положення дозволяють створити міцний методологічний ґрунт для розбору особливостей тектоніки й атектоніки в драматичних творах М. Гоголя і Ю. Словацького, які ввійшли в драматургію на зламі не надто вдячної та позірної-успішної боротьби романтизму з канонами класицизму. У той же час серед актуальних художніх задач постало питання про необхідність створення реалістичної драми. Ця складна, багатопроblemна ситуація та надзвичайна чутливість обох письменників до настроїв суспільства та художніх вимог епохи стали складовими системи каузальних та іманентних факторів, що обумовили специфіку структурно-світоглядного прояву в тектоніці й атектоніці драматичних творів М. Гоголя і Ю. Словацького.

В історичній перспективі розвитку тектонічна й атектонічна форми драми виробили специфічні системи засобів, спрямованих на особливу організацію архітектоніки та композиції твору, дії та часу, персонажів і мови. Це — ключові компоненти, що дозволяють відзначити прояв якостей тектоніки й атектоніки в драматичних творах взагалі й у творах М. Гоголя і Ю. Словацького зокрема.

Деталізуємо розгляд особливостей організації художнього часу в комедіях М. Гоголя "Ревізор" і Ю. Словацького "Фантазії".

В обох творах найхарактернішою рисою тектонічної природи художнього часу є його лінійність. Основні події в комедіях "Ревізор" і "Фантазії" розташовуються за принципом "вчора — сьогодні — завтра", що є цілком адекватним для зовнішньо-подієвої форми сюжету. Лінійність художнього часу також створює ілюзію його наближеності до об'єктивної категорії часу та посилює співвіднесеність реальності твору з об'єктивною

реальністю. Такий аспект був надто важливим як для М. Гоголя, так і для Ю. Словацького, оскільки кожен з драматургів намагався саме в зазначених творах наблизити театр до життя, мінімізувати умовність художньої реальності, переконати реципієнта в достовірності того, що відбувається на сцені.

Однак магістральна лінійність часу і М. Гоголем і Ю. Словацьким досить часто порушується ретроспекціями, ремінісценціями, алюзіями, які функціонують і в ремарках і в мовленні персонажів. При цьому також посилюються смислові зв'язки між художнім часом твору та об'єктивно-історичними проявами часу.

Так, один з персонажів гоголівської комедії, суддя Ляпкін-Тяпкін зазначає: "*А м м о с Ф е д о р о в и ч . С 816-го был избран на трехлетие по воле дворянства и продолжал должность до сего времени*" [3, с. 59]. Еліпсис, що є звичним у повсякденному оперуванні датами, в цьому випадку посилює ігрове начало: прочитання дати можна буквалізувати, що призведе до виникнення **фантасмагорії**. Згодом реципієнт ніби повертається до історичної реальності: "*А м м о с Ф е д о р о в и ч . За три трехлетия представлен к Владимиру 4-й степени с одобрения со стороны начальства*" [3, с. 59]. Та це можна розглядати також як посилення фантасмагорії, коли значні часові відтинки дисонують з мінімізованими. До того ж, містифіковане прочитання дати 816 може привести до припущення, за яким М. Гоголь вважав, що сучасна його ситуація має віковічні джерела. А якщо це так, то викорінення цієї ситуації і в перспективі є неможливим.

У початкових ремарках "Фантазія" Ю. Словацький надає художньому часові конкретно-історичних властивостей: "*Rzecz dzieje się około r 1841*" [10, s. 356]. Сюжетно-художній час комедії постійно відтінюється фабульним, оскільки основні події у витоках своїх сягають історичних фактів польського повстання 1830—1831 років:

[JAN]

W tym twoim zapale

Czuć, że na twojej, mój staruszkę, roli

Nie rośnie zdrada... Więc się tobie zwierzę

Pod tajemnicą jakoby spowiedzi,

Żem szlachcic — w proste posłany żołnierz

Za rewolucją... że tu we mnie siedzi

Polska... że tutaj przybyłem sekretnie,

Abym się pozbył jednego ciężaru,

Który przez czasy mię dziesięcioletnie

Dręczył... i na kształt strasliwego czaru

Myśl moją ciągle wypierał — z płomienia,

Serce mi z ognia innego wyniszczał... [10, s. 405—406].

Разом з тим, завдяки реплікам персонажів художній час у "Фантазії" не лише розширюється та набуває рис відчутної умовності, він ще й забарвлюється певною містичністю:

[HRABINA]

Pana opisanom

[Rzym] *u winniśmy bardzo miłe chwile!*

Znamy go dobrze... taki ogień w piórze

[I tyle] *serca, entuzjazmu tyle!*

[Ac] *h! listy Pana... to są na marmurze*

Pisane lawą... Czy prawda, Dyjanno?

Te dwie fontanny, co przed Watykanem

Jak duchy — tęczą opasane ranną,

Ten krzyż drewniany w Cyrku — ach! my z Panem

Dawno się znamy... dawno...

[FANTAZY]

To być może,

Żeśmy się znali przed śmiercią... [10, s. 360].

Розширення часових меж художньої реальності комедій М. Гоголя та Ю. Словацького за рахунок ретроспекцій та алюзій має не стільки екстенсивний характер, скільки інтенсивний. Минуле наближується до сучасного не лише з метою розширення інформативного поля, але й задля того, щоб посилити переконання у невідповідності теперішнього. У тектонічній формі драми такі розширення художнього часу все одно залишаються в загальних межах лінійності.

Та поряд з цим, М. Гоголь сміливо моделює художній час на межі тектоніки й атектоніки. Здається, що автор порушує одну з нормативних вимог тектонічної драми — єдність часу. Події "Ревізора" розтягуються на "**два денька**". Більше того, існує очевидна "загроза" продовження часового ланцюга п'єси ще й далі: "*Х л е с т а к о в (пишет). Нет. Мне еще хочется пожить здесь. Пусть завтра*" [3, с. 68]; "*О с и п (кричит в окно). Пошли, пошли! не время, завтра приходит!*" [3, с. 73]; "*Х л е с т а к о в . На одну минуту только... на один день к дяде — богатый старик, а завтра же и назад*" [3, с. 78]; "*Г о л о с г о р о д н и ч е г о . Когда же прикажете ожидать вас? Г о л о с Х л е с т а к о в а . Завтра или послезавтра*" [3, с. 80]; "*Г о р о д н и ч и й .*

Испросить благословения; но **завтра же**... (Чихает; поздравления сливаются в один гул.) Много благодарен! но **завтра же** и назад...» [3, с. 88]. Час не є замкненим в конкретизованих лещатах, час у "Ревізорі" отримує якість потенційного продовження та відкритості. М. Гоголь ніби дражниться з персонажами та реципієнтами — може продовжити часовий відтинок (відповідно й подієвий ряд), а може й зупинити. Така атектонічна властивість часу в "Ревізорі" віддаляє художні явища від об'єктивної реальності, переводить хронотоп та сюжет комедії в примарний («міражний» Ю. Манн) план та якісно наближує їх до химерних видінь.

Схожою є ситуація з моделюванням художнього часу і в комедії Ю. Словацького. Респектабельне сімейство Респектів живе у постійному побоюванні перед завтрашнім днем:

Mój ojciec ma ojcowskie długi,

A sam jest winien pół miliona w kasnie,

A jutro — wszystkim chłopom biorą plugi

I w każdej chacie stawiają żołnierza.

Więc jeśli chaty te... [10, s. 386].

Саме намаганням уникнути примусового розпродажу маєтку зумовлюється й крок Діани вийти заміж за Фантазія. Церемонія взяття шлюбу призначена на наступний день: "*Więc ty nie przyjdiesz jutro do kościoła?*" [s. 394]. Та навіть така подія не робить очікування прийдешнього радісним чи мажорним, більше того, воно відлякує чи насторожує багатьох персонажів "Фантазія", те саме відчувається і в "Ревізорі".

Художній час в комедіях "Ревізор" і "Фантазій" у своїй лінійності стає членованим на три частини: вчора — сьогодні — завтра. Найбільш насиченим подіями, що розгортаються, стає сьогодні. Дозоване авторами минуле мотивує певні події та пояснює риси характерів персонажів. Очікуване майбутнє позначається більш чи менш відкритими фіналами. У "Фантазії" побоювання персонажів перед майбутнім має характер меркантильно-побутовий, а вичерпаність конфлікту та завершеність основних подій дозволяють майже впевнено це майбутнє прогнозувати. Можна констатувати наявність у п'єси Ю. Словацького тектонічну розв'язку.

Нагомість у "Ревізорі" побоювання перед майбутнім переводиться в абстрактно-містичний план. Заключна німа сцена, на яку відводиться незначна кількість сценічно-фабульного часу ("*Почти полторы минуты окаменевшая группа сохраняет такое положение*" [3, с. 95]), потенційно проектується у нескінченність. Передбачити варіативне продовження подій неможливо, фінал є загострено атектонічним.

З іншого боку, події, що втілені в "Ревізорі" цілком могли вміститися в один день чи принаймні — в одну добу. Власне так воно і є: події "Ревізора" розпочинаються в перший день між сніданком та обідом та закінчуються наступного дня також між сніданком та обідом. Формально єдність часу збережена, оскільки протікання основних подій п'єси не виходить за межі двадцяти чотирьох годин. Тому за формальними ознаками організації часу в "Ревізорі" маємо один з головних тектонічних атрибутів. Однак не можна уникнути запитання, навіщо ж М. Гоголю потрібно було звернути увагу реципієнта на такі випадкові та такі кричущі факти (пригадаймо хоча б «загублене» тисячоліття).

Відповідно до законів утворення системної єдності, яка ґрунтується на принципах закритості (тектонічна форма драми), міра порядку в ній з часом зменшується. Це призводить до парадоксального відчуття хаотичності того, що відбувається. Впорядковування ж порядку зумовлює посилення протилежного ефекту — непохитної невпорядкованості порядку. Звідси часові координати художньої реальності стають відносними, втрачають безсумнівні зв'язки з історично-об'єктивними часовими позначеннями та знову ж замикають часове коло.

Сценічна сучасність в комедіях М. Гоголя та Ю. Словацького розширюється завдяки ретроспективним реплікам і наповнюється більш детермінованим змістом. Минуле є присутнім у надзвичайній концентрації, яка «розводиться» залученням певних моментів до сучасності. Коли часові пласти нашаровуються один на один, картина стає багатомірною не лише у хронікальних вимірах, але й у телеологічному наповненні подій. Все це призводить до відчуття доцільної несвідомості у розгортанні подій чи несвідомої доцільності у вчинках і діях персонажів.

Часові промені також прокладаються з сучасності у майбутнє через висловлювані мрії персонажів. Це дозволяє підкреслити закономірну природу розвитку подій та характерів. Теперішні події, свідком яких стає реципієнт, є наслідком того, що відбувалося в минулому, та зумовлюють події майбутнього. При цьому така часова наскрізність не витинається за межі реальності драматичного твору, а увіразнює внутрішній хронікальний відтинок, що є досить жорстко замкненим часовими рамками художньої реальності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вальцель О. Архитектоника драм Шекспира / О. Вальцель // Вальцель О., Дибелиус В., Фосслер К., Шпитцер Л. Проблемы литературной формы : пер. с нем. / Общ. ред. и предисл. В. М. Жирмунского. — Изд. 2-е, стереотипное. — М. : КомКнига, 2007. — С. 36—69.
2. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств / Вельфлин. — М. ; Л. : Academia, 1930. — 289 с.
3. Гоголь Н. В. Ревизор / Гоголь Н. В. // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. : в 14 т. — Т. 4. — М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1951. — С. 5—95.

4. Козлов Р. А. Художній час і художній простір у драматургії (на матеріалі української літератури XVII — XVIII ст.) : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.06 теорія літератури / Р. А. Козлов; Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. — Кіровоград, 2005. — 20 с. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.nbu.gov.ua/ard/2005/05krauls.zip>
5. Левінська С. Й. Юліуш Словацький : життя і творчий шлях / С. Й. Левінська. — К. : вид-во Київ. ун-ту, 1973. — 148 с.
6. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. Манн. — 2-е изд., доп. — М. : Худож. лит., 1988. — 413 с.
7. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики / М. Поляков. — М. : Сов. писатель, 1978. — 446 с.
8. Gundolf Fr. Shakespeare und der deutsche Geist / Friedrich Gundolf. — Berlin : George Bondi, 1911. — VIII + 360 pp.
9. Klotz V. Geschlossene und offene Form im Drama / Volker Klotz. — München : Carl Hanser Verlag, 1976. — 264 s.
10. Słowacki J. Fantazy / Juliusz Słowacki // Słowacki J. Dzieła wybrane : dramaty. — T. 5. — W. : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987. — S. 355—477.

Т. ИВАСИШЕНА

ОСОБЕННОСТИ СИНТЕЗА ОТКРЫТОЙ И ЗАКРЫТОЙ ФОРМ В СЕМИКАРТИННЫХ ПЬЕСАХ Л. АНДРЕЕВА

В статье исследуются особенности архитектоники и композиции семикартинных пьес Л. Андреева. Проведенный анализ позволил сделать выводы о синтезе элементов открытой и закрытой форм в пьесах Л. Андреева. Аргументированность результатов исследования основывается на методологии точного литературоведения и подтверждается статистическими данными.

Ключевые слова: архитектоника, открытая и закрытая формы драмы, Л. Андреев.

В статті досліджуються особливості архітектоники та композиції семикартинних п'єс Андреева. Проведений аналіз дозволив зробити висновки про синтез елементів відкритої та закритої форм в п'єсах Л. Андреева. Аргументованість результатів дослідження базується на методології точного літературознавства та підтверджується статистичними даними.

Ключові слова: архітектоніка, відкрита і закрита форми драми, Л. Андреев.

The author of the article investigates peculiarities of the architectonics of the 7-act playwrights by L. Andreyev. The analysis As a result of investigation author made the conclusion about synthesis of elements of open and closed drama. The validity of investigation results are based on methodology of exact literary criticism and it is confirmed with the statistic methods.

Keywords: architectonics, open and closed forms of the drama, L. Andreyev.

Создававшаяся практика исследования драматических произведений, созданных в начале XX века, демонстрирует многогранные и разнообразные подходы к анализу драматических произведений. С одной стороны, формирование специфической научной традиции обуславливалось идейно-художественной неоднозначностью литературно-драматического развития рубежа XIX-XX вв., названного «драматургическим веком» в истории театра. С другой стороны, велись и ведутся непрекращающиеся поиски более совершенных и универсальных способов изучения драматических произведений с максимально возможным учетом архитектурных, внутренне формальных и содержательных особенностей.

Еще в начале XX века С. Балухатый в книге «Проблемы драматургического анализа» обозначил путь, «при котором превалирующее значение сохраняется за предварительным и методическим описанием материала драм с ориентацией, однако, на постоянно действующие формообразующие драматические принципы. Описание драмы предполагает отчетливое членение материала, вытекающее из исходного теоретического представления об органическом единстве входящих в драму слагаемых» [2, 7]. В связи с этим, одним из важных формообразующих принципов, определяющих эффективные возможности раскрытия эстетически-смысловых функций в драме, является принцип членения драмы на сценические эпизоды.

История драматургии знает различные периоды, когда предпочтения отдавались тому или иному принципу организации драматического произведения. Большинство ученых подчеркнуто выделяют два архитектурно-композиционных типа драматических произведений: закрытая (тектоническая) и открытая (атектоническая) формы.

Под закрытым типом понимаем такие особенности архитектоники пьес, которым свойственны строгая упорядоченность основных элементов и подчинение строгой логике развития драматического действия. Зачастую закрытый тип архитектоники соотносится с единством времени, места и действия. Очевидно, это объясня-

ется тем фактом, что образец закрытого типа архитектоники представляют, в первую очередь, трагедии классицизма.

Для открытого типа архитектоники пьес характерны дискретность драматического действия, асимметрия и диспропорция основных элементов.

Наиболее детальное рассмотрение особенностей взаимодействия открытой и закрытой форм драмы было предложено Ф. Клотцем. Исследователь рассматривает закрытую и открытую драму как идеальные архитектурные конструкции: «разные формы закрытой и открытой драмы понимают как идеальные типы, т.е. конструкции, первичное значение которых подходит для анализа драмы» [9, 133]. При этом Ф. Клотц отмечает, что каждый из рассматриваемых типов драмы невозможен в чистом виде.

К подобному выводу приходит также Е. Холодов: «Классические образцы замкнутой композиции драмы можно найти у Корнеля, открытой у Шекспира. Но каждый из них испытывал непреодолимое тяготение к противоположной и, казалось бы, противоположенной ему композиционной системе. Корнелю было тесно в рамках признаваемых им единств, Шекспир же, не признававший никаких рамок, неизменно руководствовался принципом максимальной — в каждом данном случае — конденсации драматического действия» [6, 57-58]. Важным показателем той или иной формы пьес Е. Холодов вполне обоснованно считает характер драматического действия и специфику его соответствия / несоответствия общему архитектурному членению произведения.

По мысли Н. Ищук-Фадеевой пьесы с нечетным количеством актов (действий, картин и т. д.) относятся к закрытому типу (как такие, в которых существует возможность выделения кульминации в срединном акте пьесы). "Сюжет классической трагедии закрытой формы сводится к трагедийному событию, которое, действительно, может быть выстроено последовательно, четко и линейно необратимо, и для него, действительно, нужна либо трехчастная, либо пятичастная композиция, т.е. нечетное количество действий, которое даст возможность в центр построения выдвинуть кульминацию, после которой естественно следует разрешение конфликта. Отказ от нечетного количества действий означал — сознательный или бессознательный — отказ от аристотелевской трагедии" [3, 47-48]. Наличие же нечетного количества актов признается показателем открытой формы драмы. Исследовательница приводит достаточно аргументов в пользу того, чтобы принять количественные параметры изучения драматического произведения в качестве основных атрибутов с целью определения открытого / закрытого типа пьес.

В связи с вышеизложенным, при анализе взаимодействия элементов открытой и закрытой форм драмы целесообразно учитывать количество актов (действий, картин и т. п.), которое заключает в себе значительную семантическую информацию. Количество членимых частей пьесы непосредственно связано с особенностями хронотопа, композиции персонажей и системой изобразительно-выразительных средств.

Особенной наглядностью в плане соотношения элементов закрытой и открытой форм пьес обладают произведения, авторы которых принадлежали периодам значительных качественных изменений в общей эволюции драмы. Одним из таких драматургов является Леонид Андреев (1871—1919), в творческом наследии которого насчитывается около 30 пьес.

По количеству основных архитектурных элементов членения пьесы Л. Андреева могут группироваться так: драмы закрытого типа (с нечетным количеством актов) — трехчленные, пятичленные, семичленные; драмы открытого типа (с четным количеством актов) — четырехчленные, шестичленные. Несколько особняком располагаются монодрамы.

К зрелому периоду драматургического творчества Л. Андреева относятся пьесы «Анатэма» (1909) и «Океан» (1911). Близость этих пьес между собой отмечал Ю. Чирва, назвав «Океан» «поправкой к «Анатэме» [7, 26]. Именно эти пьесы обладают семичленной архитектурной конструкцией. В начале XX века большинство западноевропейских и русских авторов "новой драмы" не использовали такую модель. Однако напомним, что семичленной архитектурной конструкцией обладала античная драма и некоторые драматические произведения классического восточного средневековья.

Цель настоящего исследования сводится к тому, чтобы выявить архитектурные и композиционные особенности семичленных пьес Л. Андреева «Анатэма» и «Океан». Именно в этих символически-философских пьесах Л. Андреев преодолевает классическую пятикратную архитектуру, которая была им успешно апробирована в «Жизни Человека» (1907) и «Царе Голоде» (1908).

Пьесы «Анатэма» и «Океан» обладают логически детерминированной организацией драматического действия и развертыванием сюжетной линии. Событийно-психологическая кульминация приходится на четвертый акт, «срединный» по архитектурному членению. Эту особенность можно соотносить с пирамидой Г. Фрейтага [8], которая иллюстрирует развитие действия по нарастающей до кульминации с последующим ослаблением конфликта. Спад напряжения между участниками конфликта становится симметричным усилением конфликта.

В «Анатэме» кульминационный акт не так ярко выражен, как в «Океане». В «Океане» четвертый акт обособлен архитектурно. Эта картина — самая короткая и обладает наименьшим количеством действующих лиц. Характерно, что именно здесь отсутствуют номинативные обозначения действующих лиц, обычно предваряющие реплики персонажей. Именно в четвертой картине Л. Андреев вводит «неизвестного господина»,

который функционирует только в этой картине. Этот персонаж олицетворяет океан и вселенский разум одновременно, переключаясь с такими андреевскими персонажами, как "Некто в сером", "Некто, ограждающий входы" и др. Изображаемые события происходят на «границе пучины» и отмежеваны от окружающего мира скалой. Это пространство соответствует топосу начальной картины «Анатэмы».

Каждая из картин обеих пьес начинается с пространной обстановочной ремарки, однако действие не концентрируется в рамках единого замкнутого пространства. В «Анатэме» действие последовательно развивается в четырех основных местах: на горе у Врат (первая картина, седьмая картина), на границе города у дороги (вторая, четвертая), в доме Давида Лейзера (третья, пятая), у каменоломни (шестая). Описанные пространственные параметры усиливают символику пустынности. Обнаруживается определенная закономерность смены пространственных характеристик на протяжении пьесы: картина замкнутого, ограниченного пространства стремительно сменяется картиной открытого пространства.

В «Океане» вариативность пространственных характеристик несколько уже. Действие большинства картин происходит на открытой местности: на берегу океана (все картины, кроме второй) и в башне (вторая картина). Однако в «Океане» пространство организовано более сложно, нежели в «Анатэме». Основным показателем течения времени выступает изменчивость и непостоянство океана. Одно и то же пространство видоизменяется в пределах пьесы.

Дискретность действия, во многом достигнутая за счет усложненного пространства, усиливает литературный потенциал пьесы: «рассредоточение» действия дает драматургу возможность широкого охвата жизни, как бы эпическую свободу воспроизведения действительности. Вместе с тем, частые переносы действия в пространстве и времени разрушают иллюзию достоверности изображаемого» [5, 163]. Подчеркнутая условность происходящего на сцене соотносится с временными показателями «Анатэмы» и «Океана». В пьесах доминирует абстрактное время без каких-либо исторически конкретных обозначений.

Нарушение единства времени и действия при общей архитектурной упорядоченности свидетельствует о проникновении элементов, свойственных открытому типу драмы [9]. Подобным элементом становится и наличие массовых сцен в пьесе. Число персонажей постоянно меняется — от двух до неопределяемого количества. И лишь один основной персонаж присутствует в каждой картине.

В зависимости от количества персонажей в пьесе изменяется и средняя длина реплики. Единица измерения средней длины реплики — слово. Средняя длина реплики вычисляется по формуле: $R = S / r$, где R — средняя длина реплики, S — общее количество слов в репликах, r — количество реплик. В таблице отражена средняя длина реплики по каждому из актов и во всей пьесе.

Название пьесы	1 акт	2 акт	3 акт	4 акт	5 акт	6 акт	7 акт	Во всей пьесе
Анатэма	4 8,3	1 6,3	1 9,5	1 8,9	2 1,5	1 8,8	6 4	29,6
Океан	1 4	1 7,6	1 7,8	2 3,8	1 5,2	1 8,4	2 0,2	18,1

Эти данные подтверждают общую закономерность: в картинах с немногочисленным количеством персонажей увеличивается средняя длина реплики. В "Анатэме" в срединном четвертом акте средняя длина реплики становится достаточно короткой, что служит обострению динамики действия. В "Океане" в подобном кульминационном акте средняя длина реплики максимально увеличена. Это свидетельствует о перенесении напряжения с внешне событийного плана во внутренне психологический.

На диаграмме, приведенной ниже (Рис. 1), показана динамика изменения средней длины реплики по каждому из актов в «Анатэме».

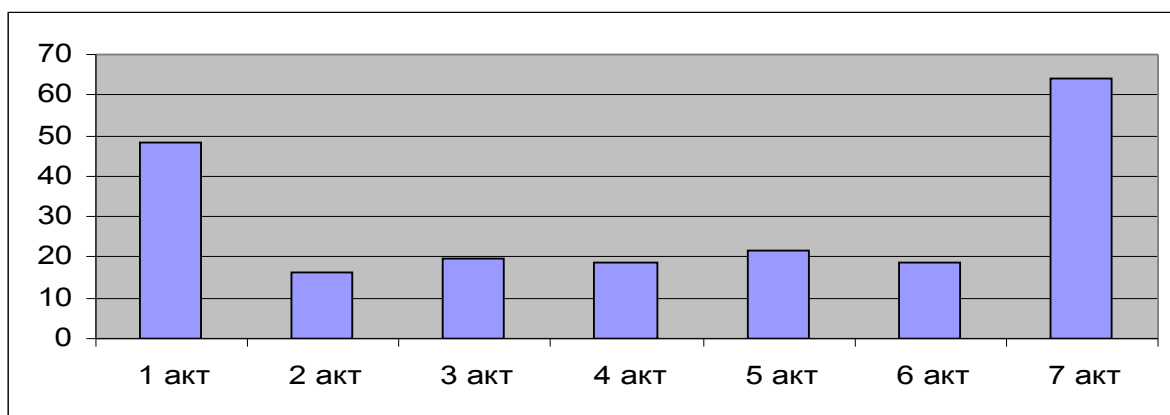


Рис. 1. Средняя длина реплики в «Анатэме».

В «Океане» же акцентированы не начальный и финальный акты, а именно кульминационный четвертый акт (Рис. 2).

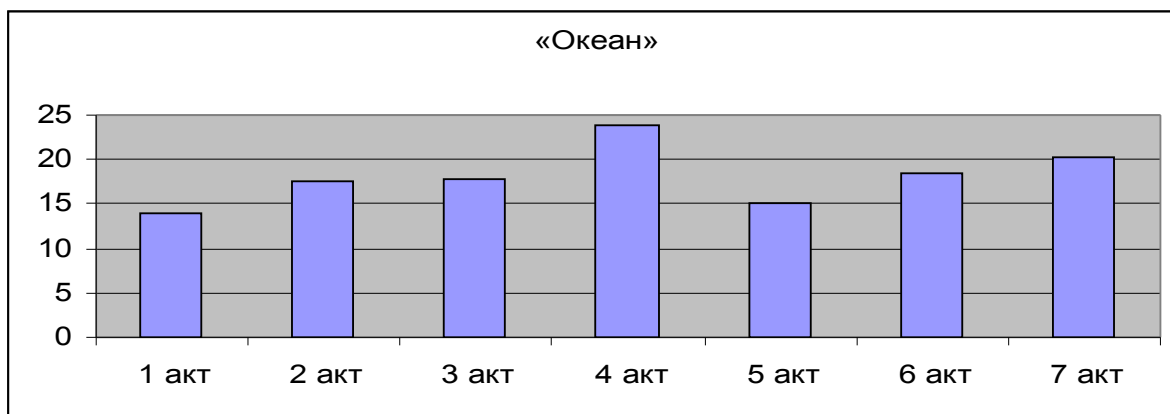


Рис. 2. Средняя длина реплики в «Океане».

Подсчет средней длины реплики в пьесах с семичленной архитектурой обнаруживает возрастание этого показателя в сравнении с соответствующим показателем в пьесах с трехчленной и пятичленной архитектурой.

Средняя длина реплики в трехчленных пьесах	Средняя длина реплики в пятичленных пьесах	Средняя длина реплики в семичленных пьесах
16,6	17,9	24

Данные таблицы убедительно иллюстрируют закономерный характер взаимосвязей между увеличением числа актов и увеличением средней длины реплики. Увеличение средней длины реплики усиливает риторическое начало пьес. Обретая большую архитектурную пространственность, реплики утрачивают диалогическую содержательную сцепленность, что более свойственно открытому типу драматических произведений.

Реплики персонажей в пьесах «Анатэма» и «Океан» находятся в активном взаимодействии с ремарками. Так, в «Анатэме» частотны случаи вкрапления реплики в текст ремарки: «*Топот движущихся полчищ, призывный вопль бесчисленных голосов: «Да-а-ви-и-д, Да-а-ви-и-д» переходит в аккорды, становится песней. И снова трубы. И снова настойчивый, грозный и властный призыв: «Да-а-ви-и-д, Да-а-ви-и-д»»*» [1, 366]. В «Океане» ремарка архитектурно присоединяется к реплике. При этом Л. Андреев не отделяет ремарку скобками, а применяет пунктуационное оформление, свойственное эпосу: «*Да, море идет, идет, – бормочет Дан. – Несет свой шум, свои тайны, свой, обман, – ой как обманывает море человека. О погибших в море – да, да, да – о погибших в море...*» [1, 431]. Взаимопроникновение таких разнородных элементов как реплика и ремарка становится результатом синтезирования монологической и диалогической речи в пьесах начала XX века.

Ремарка в пьесах «Анатэма» и «Океан» — важнейший элемент, иллюстрирующий взаимодействие открытого и закрытого типов построения драмы. Ремарка анализируется по некоторым признакам, отражающим ее основные особенности употребления. Для подсчета учитывались ремарки внешнего действия, как такие, которые исполняют первичную функцию, служат авторским комментарием к происходящему.

В таблице отражен показатель частотности ремарок внешнего действия, выраженный в соотношении ремарок внешнего действия и реплик. Показатель вычисляется по формуле $P = V / r$, где P – показатель соотношения ремарок внешнего действия и реплик, V – количество ремарок внешнего действия, r – количество реплик.

	1 акт	2 акт	3 акт	4 акт	5 акт	6 акт	7 акт	Средний показатель
Анатэма	5 (0,79)	19 (0,67)	08 (0,56)	8 (0,59)	8 (0,67)	24 (1,1)	5 (1,15)	0,79
Океан	9 (0,41)	8 (0,42)	19 (0,5)	5 (0,4)	5 (0,43)	29 (0,67)	9 (0,63)	0,5

Семикартинные пьесы Л. Андреева обладают наивысшим показателем частотности ремарок внешнего действия в сравнении с пьесами закрытого типа (пятичленными и трехчленными пьесами). Так, например, такой показатель в пятичленных пьесах не превышает 0,3. В пьесах атектонического типа этот показатель возрастает до 0,43.

Следующим признаком, характеризующим употребление ремарок, является доля сепаративных (обособленных ремарок, не взятых в скобки), выражающаяся в процентном соотношении от общего числа ремарок внешнего действия:

	1 акт	2 акт	3 акт	4 акт	5 акт	6 акт	7 акт	Средний показатель
Анатэма	2 (13,3%)	2 (8 23,5%)	2 (4 22,2%)	2 (3 23,4%)	2 (1 23,8%)	2 (5 20,1%)	3 (20%)	20,9%
Океан	5 (8 98,3%)	7 (5 85,2%)	1 (10 92,4%)	1 (5 100%)	1 (8 72%)	1 (08 83,7%)	8 (6 86,9%)	88,4%

В «Анатэме» и «Океане» этот признак выражен по-разному. В «Океане» фиксируется наивысшая доля сепаративных ремарок среди остальных драматических произведений Л. Андреева закрытого типа, что во многом объясняется «литературной» [7] природой пьесы. «Анатэма» же, напротив, обладает наименьшей долей. Однако и в первом и во втором случае этот признак акцентирован за счет увеличения / уменьшения количественного выражения.

Для большинства пьес закрытого типа свойственно повышение показателя эмоциональности ремарок внешнего действия. Для вычисления учитывались ремарки внешнего действия, содержащие в себе указание на определенное внутреннее состояние персонажа. Показатель эмоциональности выражен в процентном соотношении «эмоциональных» ремарок и общего числа ремарок внешнего действия.

	1 акт	2 акт	3 акт	4 акт	5 акт	6 акт	7 акт	Средний показатель
Анатэма	1 (2 80%)	2 (5 21%)	20 (18,5%)	13 (13,3%)	1 (8 20,4%)	20 (16,1%)	8 (53,3%)	31,8%
Океан	2 (5 42,3%)	2 (9 33%)	45 (37,8%)	10 (66,6%)	1 (3 52%)	37 (28,6%)	3 (2 32,3%)	41,8%

Средний показатель эмоциональности для семикартинных пьес Л. Андреева составляет 37%, что выше, чем в трехчленных и пятичленных его пьесах.

Детализированные признаки закрытого построения семикартинных пьес Л. Андреева предоставляют возможность сделать следующие выводы.

Обладая наибольшим числом основных архитектурных элементов (актов) среди пьес закрытого типа, семикартинные произведения Л. Андреева сближаются с пьесами открытого типа по ряду признаков: дискретность времени и пространства, наличие массовых сцен и групповых персонажей, рассредоточенность действия. Анализ основных архитектурных элементов реплик и ремарок при помощи статистического метода позволяет говорить о синтетическом смешении приемов и взаимопроникновении элементов, свойственных пьесам открытого и закрытого типов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Н. Драматические произведения. В 2-х томах. Т.1 / Л. Н. Андреев. – Л. : Искусство, 1989. – 526 с.
2. Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Чехов / Гос. ин-т истории искусств. — Л.: Academia, 1927. — 184 с.
3. Ищук-Фадеева Н.И. «Три сестры» роман или драма? / Н.И. Ищук-Фадеева // Чеховиана. М., 2002. — Вып.9. — С.44-54.
4. Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь / В.А. Сахновский-Панкеев — Л.: Искусство, 1969. — 232с.
5. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование)/ В.Е. Хализев – М.: Изд.-во Моск. Ун-та, 1986. – 256с.
6. Холодов Е. Композиция драмы / Е. Холодов. – М.: Искусство, 1957. – 224с.
7. Чирва Ю.Н. О пьесах Леонида Андреева // Андреев Л.Н. Драматические произведения. В 2-х томах. Т.1 / Ю.Н. Чирва. – Л.: Искусство, 1989. – С.3-43
8. Freitag G. Technique of the Drama. An exposition of dramatic composition and art / Gustav Freitag. – Chicago: Scott, Foresman and company, 1900. –395p.
9. Klotz V. Geschlossene und offene Form im Drama/ Volker Klotz. – Munchen: Carl Hanser Verlag, 1976. – 262 s.

СТРОФІЧНІ МОДИФІКАЦІЇ СОНЕТНОЇ ФОРМИ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛОМОВНИХ Й УКРАЇНОМОВНИХ СОНЕТІВ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТ.)

У статті розглядаються особливості строфічних модифікацій сонетної форми. Шляхом порівняльно-типологічного аналізу зіставляються нетрадиційні способи строфічної організації в англійських та українських сонетах кінця ХІХ — початку ХХ ст. Особлива увага зосереджена на дослідженні варіацій сонетної форми, які ґрунтуються на розширенні версифікаційних, тематичних, жанрових і лексичних параметрів.

Ключові слова: ритм, римування, сонет, строфа, строфічна модель.

В статье рассматриваются особенности строфических модификаций сонетной формы. Путем сравнительно-типологического анализа сопоставляются нетрадиционные способы строфической организации в английских и украинских сонетах конца XIX — начала XX в. Особенное внимание обращается на исследование вариаций сонетной формы, которые основываются на расширении версификационных, тематических, жанровых и лексических параметров.

Ключевые слова: ритм, рифмовка, сонет, строфа, строфическая модель.

The peculiarities of strophic modifications of a sonnet are examined in the article. By means of the comparative typological analysis nontraditional ways of strophic organization in the English-spoken and the Ukrainian-spoken sonnets at the end of XIX — the beginning of XX century are compared. Special attention is paid to the investigation of sonnet variations, based on the extension of versific, thematic, genre and lexical parameters.

Key words: rhyming, rhythm, sonnet, strophe, strophic model.

Сонет є формою, що активно розвивалася в результаті експериментування. Здатність до варіативного вираження принципів форми, орієнтованість на традицію робить сонет дійсно найекспресивнішим з усіх поетичних жанрів, універсальним втіленням принципів і форм поетичного мислення.

Відхилення від традиційної строфічної організації часто пов'язані з намаганням поетів внести різноманітність у тверду строфічну форму сонета. Часто цього потребували складність замислу та змісту твору, а також нерідко палке прагнення поетів до оригінальності. На думку О. Федотова, «сонет являє собою досконалу модель гармонійного злиття традицій і новаторства, ідеалу і його реального втілення. Лише на тлі недосяжного ідеалу набувають естетичної вартості обережні відхилення від нього, продиктовані найчастіше напором живої поетичної думки» [8, 8]. Відхилення від норм класичного сонета варто вважати закономірним явищем. «Новаторство найперше починається з нового змісту, нових тем та ідей. А новий зміст так чи інакше впливає на виникнення нових форм» [5, 107]. Історія сонетної форми є глибоко діалектичною: внутрішня стабільність і стійкість канону поєднувалися з постійним його розвитком і вдосконаленням.

Детальну класифікацію модифікованих форм сонета здійснено Л. Хантом та С. Адамсом Лі [9]. Зокрема, описано такі сонетні форми: сонет з кодою, повторюваний сонет, сонетвідповідь на інший сонет, ретроградний сонет, сонетланцюжок, вінок сонетів, цикл сонетів тощо.

С. Кормілов [4] пропонує ступінчасту класифікацію сонетів і подібних до них форм. Дослідник поділяє сонети на традиційно-канонічні (італійський, французький, англійський), «вільні» (за Л. Гросманом) як різновид нетрадиційних сонетів, 14-віршові тверді форми, що орієнтовані на сонет більш суб'єктивно, ніж об'єктивно (сонети без рими, жартівливі сонети тощо), тверді форми, що об'єктивно орієнтовані на сонет: «хвостаті», «безголові» сонети, усілякого роду синтетичні утворення. [4, 37].

Принадні міркування про неканонічні сонетні форми висловлював І. Качуровський [3]. Дослідник переконаний, що становлення побічних форм почалося від створення сонета і триває понад сімсот років паралельно з його розвитком. І. Качуровський розрізняє сонет з кодою, сонетесу (хвостатий сонет сатиричного або бурлескного змісту), безголовий сонет (складається з одного катрена і двох терцетів), половинний сонет (строфа з семи віршів: одного катрена і одного терцета), перевернутий сонет (строфа, що складається з двох терцетів і двох катренів), білий сонет (сонет в якому відсутня рима), сонетбуріме (сонет написаний на задані рими), брахісонет (сонет, в якому кожен вірш складається лише з одного односкладового слова), сонет питань і відповідей, фігурний сонет (де важливу роль відіграє графічне оформлення), сонет-акростих, подвійний сонет (де після непарного вірша катрена і парного вірша терцета вставляється неповний вірш), вінок сонетів, сонет-луна тощо.

Варто відмітити дисертаційне дослідження М. Сіробаби «Жанровострофічні модифікації українського сонета» [7], де зафіксовані варіації українського сонета за версифікаційними, тематичними, жанровими і лексичними параметрами. Дослідник робить узагальнюючий висновок, що модифікування сонета являє собою синтез фольклорноетнографічної поезики з європейською літературною традицією.

Особливим розмаїттям жанровострофічних модифікацій сонета позначений кінець XIX — початок XX ст. У цей період помітна тенденція до кардинальних новаторських перетворень, загострюється увага до експериментів з формою. До найхарактерніших особливостей англійської та української сонетотворчості належать значні кроки в напрямку модифікування сонетної форми за різними параметрами (введення своєрідних схем римування, розширення метричного та строфічного репертуару), розробка «аномальних» форм сонета, підвищення якості сонета завдяки використанню оригінальних рим.

Численні експерименти виявилися в скороченні або видовженні конвенційної форми сонета. Зокрема, сонети Дж.М. Хопкінса представлені двома експериментальними різновидами: «caudate sonnet» (сонет з кодою) та «curtal sonnet» (усічений, скорочений сонет). Винайдення форми «curtal sonnet» належить самому поету. Так, «curtal sonnet» містить 10 віршів, що поділяються на сестет (два терцета) і катрен, і завершальну «напівкоду». Найяскравішими прикладами усіченого сонета Дж.М. Хопкінса є «Pied Beauty», «Peace» та «Ash Boughs».

Pied Beauty

Glory be to God for dappled things— **a**
For skies of couple-colour as a brindled cōw; **b**
For rose-moles all in stipple upon trout that swīm; **c**
Freshfirecoal chestnutfalls; finches' wīngs; **a**
Landscape plotted and pieced — fold, fallow, and plough; **b**
And àll trādes, their gear and tackle and trim. **c**

All things counter, original, spare, strange; **d**
Whatever is fickle, freckled (who knows how?) **b**
With swift, slow; sweet, sour; adazzle, dīm; **c**
He fathers-forth whose beauty is past chānge: **d**
Praise hīm [10]. **c**

Темою сонета є природа в своїй різноманітності (різнокольорове небо, поля, птахи, тварини), що є подарунком Бога, за який потрібно завжди бути вдячним. Сонет починається і закінчується християнськими гаслами: «Ad majorem Dei gloriam» («To the greater glory of God») та «Laus Deo semper» («Praise be to God always»). Паралелізм початку та кінця сонета співвідноситься з симетричною організацією сонета і типовим для сонетів Дж.М. Хопкінса принципом віддзеркалення. Перша частина (сестет) починається з прославлення Бога: «*Glory be to God for dappled things*», і продовжується переліком речей природного світу, творинь Бога — «*skies of couple-colour*», «*brindled cow*», «*resh-firecoal chestnut-falls*», «*finches' wings*». Друга частина (катрен+«напівкода») повторюється в тематичному аспекті у зворотному порядку: починається з характеристики речей — «*all things counter, original, spare, strange*» і закінчується хвалою Богу: «*Praise him*».

Сонет виражає подібності між речами, які не є ідентичними. Багато речей співвідносяться одні з одними за ознакою контрастності (день — ніч, небо — земля, світло — темрява, біле — чорне тощо). Всі предмети, зазначені в сонеті, відповідають чотирьом універсальним стихіям: вода, земля, вогонь і повітря, і свідчать про творчу силу Бога. Через різнобарвність, контрастність природних явищ можна краще досягнути природу Бога. Останній напіввірш сонета виконує роль сонетного замка — сконденсовує основну думку сонета «*Praise him*» («Хвалить його»).

В українській поезії усічений сонет кінця XIX — початку XX ст. набув форми «безголового» сонета (сонет з одним катреном і двома терцетами). «Безголовий» сонет зустрічаємо у М. Вороного, який сам у сонеті дає визначення цьому різновиду:

Ось вам сонет, що зветься «безголовий». **A**
Так охрестив його поет Мейнар. **b**
Sans tete... (comme votre poete). Чи вільно в дар **b**
Вам принести такий зразок віршовий? **A**

В нім тільки першої строфи нема́, **c**
А врешті — форма вірша та ж сама́, **c**
Обмежена лиш десятима рядка́ми. **D**

Що не звіршовано — це мій секрет, **e**
І... друже мій, хай буде це між на́ми, **D**
Коли скажу вам його tete a tete [1, 9697]. **e**

Експерименти з формою сонета проявилися у М. Вороного і в об'єднанні двох тематично споріднених творів в один під назвою «Подвійний сонет», що розрізняються за схемами римування (aBbA aBbA CCd EdE, Я5 AbbA AbbA ccD eDe Я5).

Іншою експериментальною формою сонета, що активно розвивалася на зламі століть був «caudate sonnet» (сонет з кодою, «хвостатий сонет»). Винайдення сонета з кодою пов'язано з ім'ям італійського поета

Ф. Берні в XVI ст. За формою цей різновид відповідає італійському типу сонета, проте містить коду. Кодою найчастіше є один додатковий піввірш, рідше — від одного до шести віршів. Сонет з кодою часто вживався для вираження сатири. Дж. Мільтон розширив межі сонетної форми для вираження особливих політичних коментарів в сонеті «On the new forcers of conscience under the Long Parliament». В англійській поезії сонети з «кодою» репрезентовані Дж.М. Хопкінсом., вони містять шість, або дев'ять додаткових віршів. Дж.М. Хопкінс зазначав, що він хотів написати сонет в бурлескному, сатиричному стилі, на зразок Ф. Берні, відомого своїми політичними сатирами, що втілювалися в «сонетах з кодою».

Сонет «Tom's garland» показує політичне суспільство, в якому всі класи займають певне положення та виконують відповідні функції. Символічними у сонеті постають образи двох вінків, які є видимими знаками приналежності людей до того чи іншого прошарку у суспільстві: золотий вінок на голові у правлячого класу, і металевий — на ногах робітничого класу. Обидва вінки означають пошану, честь двом класам. Безробіття ж в сонеті постає найгіршим видом безчестя. В сонеті звучить критика суспільства, яке дозволяє своїм членам бути безробітними.

За формою «Tom's garland» є сонетом італійського типу з двома кодами (двома терцетами). Додаткові вірші дали можливість поету продовжити тезу та відкласти «вольту» (поворот теми) до 12го вірша замість 9-го. У 112 віршах подано характеристику Тома: «Tom — garlanded with squat and surly steel», «Tom seldom sick, seldomer heartsore», «Tom Navvy» та порядок речей у суспільстві. У 12му вірші «вольта» вводиться запереченням: «But no way sped», і розвивається в 13-му, 14-му віршах і двох кодах:

<i>Nor mind nor mainstrenght; gold go garlandéd</i>		<i>c</i>
<i>With, perilous, O nó; nor yet plod safe shod sound;</i>	<i>d</i>	
<i>Udenizeded, beyond bound</i>		<i>d</i>
<i>Of earth's glory, earth's ease, all; no one, nowhere,</i>	<i>e</i>	
<i>In wide the world's weal; rare gold, bold steel, bare</i>	<i>e</i>	
<i>In both; care, but share care ... [10]</i>		<i>e</i>

Якщо в сонеті «Tom's garland» головним героєм є міський робітник, то в сонеті «Harry ploughman» Дж.М. Хопкінс змальовує сільського робітника-землекопа. Відтворюючи ряд фізичних характеристик Гарі, поет наголошує на контрастності ознак: поєднання звичайного з незвичайним, статичного з динамічним, чоловічої сили з фемінізованими властивостями («hurdle arms» - «windlilylocksaced»)

Сонет подовжено завдяки додатковим п'яти віршам, в яких повторюється останнє слово попереднього вірша. Варто відмітити, що ці додаткові вірші з'являються не в кінці сонета, як у випадку з «Tom's garland», а в кінці кожного третього вірша. Виняток становить лише кінець октави, де додатковий вірш з'являється після другого вірша. Це означає, що кожна рима повторюється ще раз, а врима ще двічі. Такі повтори наближують сонет Дж.М. Хопкінса до пісні, в якій кода виконує функцію приспіву

<i>Hard as hurdle arms, with a broth of goldish flue</i>		<i>a</i>
<i>Breathed round; the rack of ribs; the scooped flank; lánk</i>		<i>b</i>
<i>Rope-over thigh; knee-nave; and barrelled shank —</i>		<i>b</i>
<i>Head and foot, shoulder and shánk —</i>		<i>b</i>
<i>By a grey eye's heed steered well, one crew, fall tó;</i>	<i>a</i>	
<i>Stand at stress. Each limb's barrowy brawn, his théw</i>	<i>a</i>	
<i>That onewhere curded, onewhere sucked or sánk —</i>	<i>b</i>	
<i>Soared or sánk —,</i>		<i>b</i>
<i>Though as a beechbole firm, finds his, as at a roll-call, ránk</i>	<i>b</i>	
<i>And features, in flesh, what deed he each must dó —</i>	<i>a</i>	
<i>His sinew-service where dó... [10]</i>		<i>a</i>

Крім того, пісенний характер сонета досягається завдяки численним алітераціям у кожному вірші («breathed round; the rack of ribs», «each limb's barrowy brawn»), внутрішній рими («flank — lank»), складному синтаксису, нерегулярній цезурі, додатковим стопам. Така концепція була активно введена в практику Дж.М. Хопкінсом. Відштовхуючись від поширеного серед вікторіанців уявлення про поезію як про словесний живопис, Дж.М. Хопкінс протиставив йому власне бачення поезії як словесної музики. Поет стверджував, що вірші розраховані не на читання мовчки, а на декламацію вголос.

Схожою сатиричною, а іноді бурлескною тональністю характеризуються сонетоїди М. Зерова. Сонетоїд — це різновид сонета, що містить 14 віршів, проте, проте має вільнішу систему римування (в катренах часто вживаються різні рими), а віршований розмір змінюється протягом сонета.

У сонетоїдах М. Зерова відтворено картину тогочасного літературного та суспільного життя. Незважаючи на строгість форми, сонетоїди поета мають іронічно-гумористичне забарвлення і адресуються конкретним людям — найчастіше у вигляді послань. Присвячуючи свої вірші П. Тичині (I сонетоїд), П.С. Горянському (III), П. Филиповичу (V) та ін., автор висловлює особисте ставлення до певних явищ. Найчастіше він обігрує достоїнства адресата і протиставляє їм свою власну нікчемність:

*Король невінчаний, і маг, і maître,
В новім ріпсenez і яснім ореолі,*

*Тобі кориться непокірний м'єтр,
Спондеї, дактилі, хорей і тріолі.
І ми, старі в мистецтві голосі,
Співаємо псалом твоїм. Калинам. [2, 71].*

Дотепи, жарти стають матеріалом для літературної гри, віршового гротеску, іноді пародії або стилізації. Показовим у цьому аспекті є цикл жаргівливих сонетоїдів на тему «Зламався зуб». Так, у сонетоїді «В студентській їдальні» поет сам підкреслює гумористично-сатиричне спрямування твору: «Тут знайдеш все: і радісне, й повчальне, / Примирря стяг і звуки боротьби».

Особливим експериментальним різновидом сонета є сонетакровірш, що знайшов втілення в англійській та україномовній поезії кінця XIX — початку XX ст. Акрівірш є однією з найдавніших форм писемної культури, яка вносить момент певної заданості в орнаментально-графічну і в акустичну організацію естетично осмисленого тексту. Акрівірш з'явився в давньогрецькій і римській поезії, активно культивувався поетами еллінізму, Відродження і бароко. Слова, або фрази, які склалися з перших букв кожного вірша, містили найчастіше імена тих, кому було присвячено вірші. З його допомогою здійснювався розподіл на відносно рівномірні логічні абзаци, фрази, та поєднання їх в спільний тематичний вузол. Відмічаючи початок кожного вірша, акривірші тим самим підкреслюють словоподіли, поділ тексту на віршовані відрізки, що є головною відмінністю поезії від прози.

На початку XX ст. акривірші користувалися широкою популярністю. Поети ускладнювали написання акростихів сонетом. Таким чином, відбувалося своєрідне накладання двох строгих форм: акривірша і сонета. В англійській поезії сонетакровірш представлений у творчості Дж.Е. О'Коннора. Серед п'яти сонетівакривіршів поета можна виділити дві тематичні групи: сонети-присвяти («Patriot, Martyr, slain for Liberty» — «Patrick H. Pearse», «Choice of Convention and Columbia» — «Charles E. Hughes») та сонети-пейзажі («Ye Tow'ring Cliffs and Ye FarFalling streams» — «Yosemite Valley», «Gem of earth's gems, Western Paradise» — «Golden Gate Park», «Majestic Watcher o'er the Golden Gate» — «Mount Tamalpais»).

В україномовній поезії сонетакровірш репрезентований у сонетотворчості А. Казки. У сонеті «Буря» з перших букв кожного вірша складається вислів «Хай живе Україна». Ключовими в ідейнотематичному плані є два останні вірші сонета:

*Надії промінь я — не труп, не тїнь, е
А край краси і правди — Україна! [3, 136] D*

Ще одним цікавим експериментом з сонетною формою є сонет-анаграма. Яскравим прикладом цього різновиду нетрадиційного сонета є «Коли б твоєї вроди не хвалила...» В. Самійленка. В середині сонета в 5-му, 8-му, 10-му та 13-му віршах закодовано ім'я «Людмила»:

...
*Нехай би навіть людськість онімїла A
І слова не могла сказать свого, b
Твого ім'я доволі одного, b
Щоб зараз же тебе пізнав люд! Мїла A*

*І гарна ти, що й кращої нема, c
І між людьми ласкавіша всіма. c
Нехай же буду я твоїм поетом: D
Я з Музою — зберем ми сили всі e
І впеvним люд ми лагїдним сонетом, D
Що вмїєм віддавати честь красї! [6] e*

Оригінальним різновидом є фігурний сонет, в якому одне з кінцевих слів катрена або терцета записується фігурою (вертикально). До графічного експерименту вдався Юрій Клен, записавши одне слово вертикально в сонетідиптиху «Лот». «Лот» характеризується глибокою символічною наповненістю. Поет переосмислює біблійні мотиви і сюжети, подає нові інтерпретації біблійних символів, поєднуючи таким чином традицію і сучасність. У «Лоті» поет звертається до алегоричної біблійної образності, яка наповнює твір органічним поєднанням старозавітних і новозавітних символів.

Ліричний герой є мандрівником, віруючою і праведною людиною. У першому сонеті диптиха «Коли тобі являтимуться в снах» подано інтерпретацію біблійної історії про відхід Лота із Содоми. Цей мотив біблійної оповіді, що сконцентровано на ангельському заповіді: не озиратися назад, а ховатися на гору щоб не загинути, переспівується в наступних віршах сонета:

—Тікай, покинь скарби свої в містах.
Позаду хай шумить вогняне море:
Страшний Содом і проклята Гоморра.
Тебе ж нехай веде у далеч шлях
Не озираєсь, а то кільцями гада
Жахне тобі у вічі чумний дим,
І скам'янієш миттю соляним

С

Т

О

В

П

О

М [3, 136].

Графічно виділене слово в кінці першого терцета підкреслює ідейний стрижень сонета, навколо якого формується проблематика і символіка. Образ соляного стовпа служить для вираження семантичного зв'язку між сонетами диптиха. Тематична єдність доповнюється за рахунок прийому антитези статичність, пасивність («стовп»), протиставляється еволюції, активності («зерна із садка душі твоєї / Ти пронеси крізь бурю і вогонь»).

Отже, розгляд нетрадиційних способів строфічної організації англійських та українських сонетів кінця ХІХ — початку ХХ ст. забезпечує можливість виділити такі типологічні ознаки: модифікування сонетної форми відбувалося за різними параметрами — введення своєрідних схем римування, скорочення та подовження форми сонета (усічений сонет і сонет з кодою), поєднання сонета з акровіршем.

Здійснений аналіз дозволяє стверджувати наявність диференційних ознак, що проявляються у введенні в сонетну практику різних експериментальних різновидів. В українській поезії окресленого періоду виокремлено більшу різноманітність строфічних модифікацій сонетної форми, зокрема написання фігурного сонета, сонета-анаграми, сонетоїда та «безголового» сонета. Цей факт є результатом новаторських спроб модернізації сонетного канону. В англійській поезії поряд з розширенням версифікаційних можливостей сонета спостерігається посилена орієнтація поетів на традиційні канонічні форми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / М. Зеров. — К. : Наукова думка, 1996. — 704 с.
2. Зеров М. Твори: У 2 т. — Т. 1 : Поезії. Переклади / Упоряд. Г. П. Кочур, Д. В. Павличко. — К. : Дніпро, 1990. — 843 с.
3. Качуровський І. Строфіка : підручник / Ігор Качуровський. — К. : Либідь, 1994. — 272 с.
4. Кормилов С. И. Некоторые проблемы современной теории сонета / С. И. Кормилов // Филологические науки. — 1993. — № 3. — С. 32—41.
5. Мороз О. Н. Етюди про сонет (До питання про традиції і новаторство в розвитку сонета) / О. Н. Мороз. — К. : Дніпро, 1973. — 111 с.
6. Самійленко В. Сонети [Електронний ресурс] / Володимир Самійленко. — Режим доступу : <http://www.ukrlit.vn.ua/lib/samiylenko/pka1z.html>
7. Сіробаба М. В. Жанровострофічні модифікації українського сонета : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Сіробаба Микола Васильович. — Харків, 2000. — 186 с.
8. Сонет серебряного века : Русский сонет конца XIX — начала XX века : историческая лирика / сост., вступ. ст. и комм. О. И. Федотова. — М. : Правда, 1990. — 768 с.
9. Hunt L. The book of the sonnet. Vol I. / Leigh Hunt, S. Adams Lee. — Boston : Roberts Brothers, 1867. — 343 p.
10. Hopkins. G. M. Poems [Електронний ресурс] / G. M. Hopkins. — London : Humphrey Milford, 1918. — Режим доступу : <http://www.bartleby.com/122/index2.html>

Марія КОТИК-ЧУБІНСЬКА

TRACTATUS LOGICO-POETICUS: СТРУКТУРА ТА ОБРАЗНІСТЬ «АНКЕТ» ЮРІЯ ТАРНАВСЬКОГО

«Можна легко уявити собі мову, що складається з самих наказів та рапортів на полі бою. Чи мову, що складається з самих запитань і якогось ствердного чи заперечного слова. І безліч інших. А уявити собі якусь мову означає уявити собі якийсь спосіб життя» [3, с. 98]. Ці слова одного із чільників філософії мови у ХХ ст. можуть слугувати за гасло до розшифрування мови циклу «Анкети» і того, який спосіб життя стоїть за цією незвичною для поезії канцелярською формою запитань-відповідей «найбільш герметичної збірки Тарнавського»

[2, с. 50]. Л. Вітгенштайн, із його фрагментарним способом викладу міркувань про психо-граматичні закономірності функціонування мови (мови як «диктатора», що розставляє певні обмеження для нашого сприйняття світу і себе у світі), буде супровідником під час тлумачення певних логіко-поетичних елементів циклу «Анкети».

У сучасного читача форма анкет викликає низку асоціацій: заповнюючи на вимогу різноманітних установ стандартні бланки, де мають бути викладені основні життєві події, людина відсторонюється сама від себе, механічно вписуючи дату народження, місце проживання, сімейний стан тощо, не застановляючись, що за цими сухими цифрами, фактами заховано цілі пласти її життя. Апелювання в поезії до ділової мови, що, здавалось би, не має з поетичним мовленням жодних точок дотику, створює враження ускладненості форми, що своєю чергою «мобілізує енергію читача, створює додаткову смислову напругу» [14, с. 283].

Б. Бойчук в огляді поетичної книжки Тарнавського «Поезії про ніщо та інші поезії на цю саму тему», поділивши умовно поезії на два розгалуження («дорога “пісень”» та «дорога в напрямі прози та власного нутра» [2, с. 45]), більшу увагу зосереджує на другій «дорозі», тобто на прозових поетичних збірках «Спомини», «Без Еспанії» та «Анкети». В інтерпретації «Анкет», що упродовж довгого часу залишалися єдиним путівником у лабіринті запитань – відповідей цієї збірки Тарнавського, Б. Бойчук акцентує увагу на філософічності роздумів про людину [2, с. 51], пунктирно накреслює зв'язаність і взаємодію поетичних елементів збірки.

Чи дають відповіді на «запитальність» людського існування на світі метафізика та релігія? – під таким поглядом інтерпретує «Анкети» І. Котик. У підрозділі «Людина як об'єкт діловодства (цикл “Анкети”)» монографії «Екзистенційний вимір людини у поезії Юрія Тарнавського» дослідник виокремлює вузлові поетико-філософські елементи збірки: зв'язаність – відсутність зв'язку, причина, плата за існування [5, с. 40–49].

Простежмо, як у збірці Ю. Тарнавського «Анкети» сухі канцелярські стандарти наповнюються поетичним змістом, як взаємодіє структура запитань – відповідей у тексті і які логіко-семантичні чинники покладено в основу творення образності збірки. На позначення поезій циклу вживатимемо слова «анкета», «поезія-анкета», зважаючи на заголовкову акцентацію у текстах.

Як можемо виснувати з назв поезій-анкет, у поетичному циклі Тарнавський розглядає певні елементи, частини, поняття людини і світу: обличчя, руки, душа, діри, пучки пальців, краєвиди, дзеркало, прізвище, дата народження, кров, уста, черевики, долівка, повітря, світло, день, дата, місце та ін. На підставі самих лише назв анкет важко простежити якусь закономірність такого вибору. Однак зв'язок, що лежить в основі «анкетування», відкривається вже у першій поезії, що має назву «Обличчя».

1. Обличчя

Функціональність і репрезентативність обличчя у людському існуванні поза сумнівами. Як стверджує польський дослідник С. Сікора, «у європейській культурі обличчю приписується визначальний зв'язок із самототожністю і це вказує на нарцисичний вимір культури» [16, s. 91]. Назва анкети викликає в уяві читача певний узагальнений образ, що не промальовується у конкретних рисах, але містить параметри опису (очі, ніс, уста). Однак дальший текст не справджує читацьких очікувань, а навпаки – докорінно змінює ракурс означення цієї частини тіла. Так, у відповіді на першу рубрику «Колір» в анкеті «Обличчя» читаємо:

Повний білого, як теж і слідів чорного, слідів рук, що простягнені до води, слідів рук, що простягнені до дзеркала, навіть, коли вони (в дану мить, чи взагалі) до нього не простягнені, слідів самих дзеркал (минулих, майбутніх, чи теперішніх – це важко встановити і, зрештою, це неважне), слідів метафізики, слідів підручників метафізики, і слідів інших речей, понять, та приладів, без яких важко (чи неможливо) існувати [7, с. 231].

Колір обличчя поетично осмислюється як потоптана початкова *tabula rasa*, на якій залишаються сліди від усього, з чим людина стикається у житті. Сліди баченого (пережитого) спричиняють зміни в обличчі людини, які у конвенційному мовленні ми означаємо як «вікові зміни», «старіння».

Наступні рубрики анкети – «Форма» та «Речовина». Розглядаючи обмеження, які диктує логіка й мова в осмисленні світу, Вітгенштайн підкреслював важливість операції уявного відокремлення певної ознаки від предмета, тобто своєрідного розшарування його цілості. Зосереджуючи увагу на такій характеристиці обличчя, як «форма» (а у випадку рубрики «речовина», накидаючи її зовні, зі світу неживих предметів), автор не лише абстрагується від цілості, а й знову, у відповідях, виходить за рамки стереотипних уявлень про обличчя та його ознаки.

Форма: Не посідає форми. Форму мають дзеркала, метафізика, підручники метафізики, краєвиди, вода, долівка, вікна (закриті, відкриті, чи тільки напіввідкриті – тут, ясно, це неважне), дати, повітря, світло, дні, як теж і деякі частини, дати, та поняття тіла, з якими воно безпосередньо чи посередньо сполучене, і тому, що воно завжди знаходиться або за або перед ними, може робити враження, що посідає форму.

Речовина: Різна – така, що не є речовиною вікон (закритих, відкритих, чи напіввідкритих – це неважне), речовиною дзеркал (перед якими воно знаходиться, чи ні – це неважне), речовиною долівок (такої, над якою воно знаходиться, як і таких, над якими воно не знаходилося, не знаходиться, і ніколи не буде знаходитися <...> [7, с. 231].

Горизонт читацьких сподівань передбачає трактування форми обличчя як узагальнених обрисів лица – кругле, видовжене, симетричне і т. ін. Причину негативної відповіді на рубрику «Форма» можна вбачати у тому,

що в описі, здійсненому в «анкеті», суміщено позиції суб'єкта й об'єкта. І. Котик стверджує, що авторові «Анкет» йдеться про загальний образ людини [5, с. 40]. На підставі відповіді на рубрику «Форма» (як, зрештою, і «Колір») першої анкети можемо погодитися, що йдеться про узагальнений образ обличчя, однак додамо: образ описано з позиції «узагальненого» власника обличчя, тобто того, хто не може бачити себе, тоді як бачить предмети, явища, події зовнішнього світу. Це стає ключем до тлумачення неочікуваної відповіді, у якій стверджується, що обличчя не має форми. Відносність категорії форми підкреслює той факт, що в дальшому переліку її носіїв фігурують і просторові предмети (такі, що вкладаються у геометричні рамки – дзеркала, підручники, долівка, вікна), і такі, що з категорією форми не співвідносяться, – метафізика, вода, дати, повітря, світло, дні. Перебуваючи за або перед цими предметами (явищами), обличчя «робить враження, що посідає форму» [7, с. 231]. У такій властивості обличчя закодовано образний підтекст зорового зосередження свідомості («обличчя») на зовнішній дійсності: під впливом переживань, вражень, у звичних ситуаціях фіксування погляду. Пригадаймо, що в описі відплиття від берега у збірці «Без Еспанії» автор використовує таку ж метафоричну модель «формотворення» обличчя: «Загока, з якої я від'їхав, набирає розмірів океану і моє обличчя з нею, і я перебираю швидкість корабля» [8, с. 131].

Якщо відповідь на рубрику «Форма» сформульовано як заперечення через ствердження, то відповідь рубрики «Речовина», навпаки, є ствердженням через заперечення. Цікавий висновок подає Вітгенштайн, відстежуючи семантичну наповненість заперечення і відображення негатиї у свідомості: «заперечне речення, щоб заперечити якість речення, має зробити його в певному розумінні правдивим <...> коли я кажу: “В мене рука не болить”, то чи не означає це, що в мені є якась відлуння почуття болю, що неначе позначає місце, в яке міг би дістатися біль?» [4, с. 218]. Тобто, будучи антонімічними з погляду логіки, категорії ствердження / заперечення виявляються спорідненими не лише у мовному вираженні, а й у сприйнятті.

То який зв'язок між об'єктами, що піддаються анкетуванню? Складається все до купи у відповіді на останнє запитання «до» обличчя.

В дану мить [обличчя. – М. К.-Ч.] знаходиться нагнуте над руками, що нагнуті над водою, ніби справді турбуються про її долю. Бачить дзеркало, перед яким (в дану мить і взагалі) воно вічно знаходиться, хоч у нього не дивиться. Знаходиться теж над ногами і долівкою, і ліворуч напіввідкритого вікна, що пропускає шум авта, що проїжджає мимо, як теж і краєвиди, що ще безконечно далекі (від авта і від обличчя), і над метафізикою, яка (що йому невідомо) пишеться в ту мить над ним. Вірить, що і воно, і все (дійсне, чи уявне), що безпосередньо чи посередньо сполучене з ним (а може й те, що не є ні дійсне, ні уявне), існує, хоч багато з тих речей, дат, чи понять (а може й усі – це дуже важко встановити), в дану мить (а може й взагалі) можуть не існувати [7, с. 233].

Дискурсивною мовою в автобіографічному есеї «Босоніж додому» Тарнавський резюмує зміст незвичного поетичного циклу так: «Анкети є рядом роздумувань, разом двадцять п'ять, над такою фізичною ситуацією: Людина стоїть перед мушлею в лазничці, з руками під струменем води, що тече з крана. На стіні над мушлею відбивається людини обличчя. Вікно в стіні праворуч мушлі дещо прочинене, й знадвору доноситься шум авта, що проїжджає мимо» [9, с. 305]. Отже, структурований, лабіринтний текст є описом миті (!), коли час завмер, коли тіло зігнулося і мозок пройняв біль існування²: тіло, зігнене над водою, є як знак запитання, тіло постійно згинається перед чимось у світі, тіло постійно запитує.

2. Дзеркало

Дзеркало у поетичному означенні простору в «Анкетах», а також долівка, вікно, краєвиди, вода є своєрідними площинами, що маркують присутність людини у світі – «над», «під», «перед», «ліворуч». Важливість цих площин підтверджується окремим «анкетуванням» кожної з них у окремих поезіях.

Розгляньмо докладніше місце і роль дзеркала в «Анкетах». У рубриці «Короткий опис форм(-и)» анкети, що описує дзеркало, зазначено:

Така, що обгинає руки і краєвиди, що не хочуть міститися в ній. Теж, така, що обгинає душу, навіть, коли вона згідна вміститися в ній. Обгинає прізвище, якщо воно задовге або закоротке. Обгинає час скоро після його початку [7, с. 244].

Властивість дзеркала «обгинати» можна інтерпретувати як образне осмислення обмеженості дзеркального відображення, що визначається й обмеженістю розмірів дзеркальної поверхні, трактуванням тривимірного світу двовимірно, і неспроможністю оприявнювати нематеріальне. У прикінцевій рубриці «Зауваги (чи можна щось додати?)» фізична властивість обмеженості дзеркального відображення метонімізується у «ножиці»:

В дзеркалі відбиті ножиці, хоч вони перед ним не знаходяться і, в дану мить, навіть не існують (ні в данім місці, ні на краєвидах). Вони тнуть всі частини, дати, та поняття тіла – навіть такі, які в дану мить не

² Відчуття, зафіксовані в «Анкетах», суголосні із філософським обґрунтуванням відкриття ніщо у М. Гайдеггера. Філософ стверджує, що усвідомлення основи всього сушого (ніщо) найчастіше приходить до людини в момент страшного потрясіння. Але може бути так, що воно пронизує людину зовсім незалежно від ситуації: «Споконвічний жах може прокинутися в нашому бутті в будь-який момент. Для цього зовсім не обов'язково, щоб його розбудила якась екстравагантна подія. Глибині його дії відповідає дріб'язковість можливих приводів для нього. Він постійно готовий увірватися в нас» [див.: 15, с. 96].

відбиті в дзеркалі, чи навіть, такі, що в дану мить ще не існують. Крізь напіввідкрите вікно, що праворуч, чути шум авта, що проїжджає мимо. Він теж відбитий у дзеркалі, і ножиці тнуть теж і його [7, с. 246].

Ножиці як знаряддя, що виконує операцію відокремлення, «обривання», акумулюють у собі ознаки трансцендентного механізму, через який здійснюється перехід від існування до неіснування. За посередництва тих невидимих ножиць, що все «тнуть», дзеркало має містичний зв'язок із потойбіччям. Можемо співвіднести це з повір'ям, яке забороняє дивитися у дзеркало в домі, де є покійник: усі дзеркала в таких випадках завішують чорною тканиною. Згадаймо також, що у фільмі Жана Кокто «Орфей» (одному з улюблених фільмів Тарнавського) для Смерті – елегантної й дієвої жінки у чорному – дзеркало слугує «дверима» між потойбіччям і світом живих: вона з'являється із дзеркала й у дзеркалі зникає.

Тему «дзеркальності» можна означити як лейтмотивну не лише у циклі «Анкети», а й загалом у творчості Ю. Тарнавського. Це продиктовано потребою бачити себе збоку, стежити за собою – «заглиблюватись у власну свідомість» [6, с. 130]. Така нарцисичність (не замилювання собою, як прямолінійно можна трактувати поведінку героя давньогрецького міфу, а пізнання себе, як трактував образ Наркіса Григорій Сковорода [6, с. 130]) відкрито постає у першому романі Тарнавського «Шляхи»³

Дзеркало в «Анкетах» – це не лише той вимір, у якому людина («обличчя») опиняється віч-на-віч із собою. Окрім предметно-образного переосмислення властивостей і ознак дзеркала, автор також послуговується «дзеркальними» логіко-граматичними формулюваннями, що створюють враження симетричності у побудові поезій. Ось, наприклад, деякі назви рубрик:

«Вплив [обличчя. – М. К.-Ч.] на метафізику» – «Вплив метафізики на нього» («Анкета I (Назва: Обличчя)» [7, с. 232]);

«Відношення [душі. – М. К.-Ч.] до красвидів» («Анкета III (Назва: Душа)» [1, с. 236]) – «Відношення [красвидів. – М. К.-Ч.] до душі» («Анкета VI (Назва: Красвиди)» [7, с. 244]).

Такі «дзеркальні» формулювання ускладнюють рецепцію тексту, змушують до запаморочливих поворотів уяви. «Дзеркальність» присутня в «Анкетах» і на рівні образного означування взаємовідображальності речей: «дзеркала, що мовчать як уста і уста, чотирикутні як дзеркала» [7, с. 252], або ж як логічна тавтологія:

«Назва: Пучки пальців.

Скільки віддалей від уст посідають? Посідає дві – одна від уст до них, а друга від них до уст» [7, с. 241],

Парадоксальність означень є однією із визначальних характеристик поезії «Анкет», що ґрунтується на оксиморонних зіставленнях, на руйнуванні стереотипних логіко-семантичних зв'язків.

3. Метафізика

У поетичній інтерпретації Тарнавського метафізика починається на границях рук – тобто на межі доступного людині для сенсорного, чи, ширше, розумового пізнання. Отже, метафізика лежить поза колом людської осяжності.

Вплив метафізики на нього [на обличчя. – М. К.-Ч.]: Руки, на границях яких вона починається, лишають у нім діри, які не можна заткати ні самою метафізикою, ні її підручниками, ні ніякими іншими частинами, датами, та поняттями тіла чи світу, незалежно від того, чи воно безпосередньо, чи посередньо сполучене з ними, чи ні [7, с. 232].

Гуманітарна думка ХХ ст. пронизана критикою філософських метафізичних догм, за Вітгенштайном, філософія, частиною якої є метафізика, постала зі зловживання логікою: «Більшість питань і суджень філософів зумовлені тим, що ми не розуміємо логіки своєї мови» [3, с. 36]. У першій поетичній збірці «Життя в місті» Ю. Тарнавський задекларував своє неприйняття філософських систем як таких, що не здатні вгамувати жар людського незнання і нерозуміння: «Я <...> не філософ, / бо не можу читати / ні Канта, / ні Декарта» [10, с. 11]. Попри те, що в «Анкетах» метафізика (разом із підручниками метафізики) невідступно супроводжує існування людини, загальний її зміст виявляється «відірваним від життя» [5, с. 48]. Метафізика не спроможна ні заповнити, ні витлумачити усвідомлення конечності, ніщоти, – «дір» у житті: «руки, на границях яких вона [метафізика. – М. К.-Ч.] починається, лишають у нім [в обличчі. – М. К.-Ч.] діри...». Руки мають з обличчям тілесно-емоційний зв'язок – людина затуляє обличчя руками у розпачі, перед загрозою, щоб приховати свій сором, біль, страх. «Діри», що залишаються на обличчі від рук, є свідомством втрати, відсутності чогось чи когось, людського безсилля, і недосяжна для рук метафізика абсолютно нічим не може зарадити людині.

4. Діри

³ У «Пролозі» роману змальовано момент, коли головний герой Детлеф дивиться з моста у воду. Риби, що пропливають на глибині водойми, є своєрідним відображенням думок, що виникають у глибині свідомості (підсвідомості) Детлефа. Що це могли бути за думки, можна здогадуватися із перебігу дальших подій: візит до приятеля тоді, коли майже напевно (Детлеф це знає) його немає вдома; роздягання у чужій спальні – фіксування рухів приятелевої дружини, як відображення власних рухів. У головній частині роману дзеркальність присутня на рівні дій і свідомості: думки, рухи, інколи навіть мова одного з персонажів (Герберта) сприймаються як віддзеркалення свідомості іншого (центрального персонажа Детлефа), врешті, одна з останніх сцен – гоління перед дзеркалом, втрата відчуття «себе й часу» [див.: 12, с. 12, 119).

У поезії Тарнавського образ «дір» з'являється вперше у «Споминах», де смерть матері усвідомлюється як «матеріалізована» відсутність:

Думки, наче волога погода, виповнюють простір.

Про того, хто від'їхав, який не певний, чи він не тільки поняття його відсутності у твоїм мозку.

Про хворобу, що, наче ясна сліпоту, робить невидимими речі та істоти.

Про діри, залишені по устах і по теплу шепоту. («Сльози») [11, с. 104].

Перефразовуючи Вітгенштайнове твердження про «зарезервований простір» [3, с. 174], що його посідають речі у світі («дивлюся на річ і уявляю собі, що вона мала зарезервований простір і тепер якраз пасує до нього» [3, с. 174]), можна сказати, що в «Анкетах» речі, що існують, посідають зарезервоване місце для «дір». Однак попри те, що все прямує до свого неіснування, діри не можуть поглинути «хрестів»: «Хрести можуть посідати діри, та діри не можуть вмщати хрестів і рівночасно зоставлятися дірами, навіть цілком інакшими» [7, с. 239]. Варто зазначити, що трактуючи в «Анкетах» окремі християнські сутності в умовному способі [Святий Дух, «Анкета XXII (Назва: День)»], Тарнавський не чинить так із образом Христа. Христос – єдиний, Хто здатен протистояти дірам (смерті): «Христос скинув їх [діри. – М. К.-Ч.] із себе, коли підносився до неба» [7, с. 239].

5. Знак запитання

Людина, як бачимо з «Анкет» перебуває в обмеженому кількома площинами просторі (дзеркало, долівка, вікно, краєвиди), а відносини між складовими цього простору і людиною окреслюються значеннєвою сіткою дієслів «тексти», «додавати», «триматися», «простягати», «впливати», «обтинати», «згинатися», «падати». Усе далі «анкетування» обертається довкола цих визначальних елементів, змінюючи ракурси й об'єкти прискіпливішої уваги: «руки», «пучки пальців», «прізвище», «кров», «уста», тощо, вибудовуючи метафізичну павутину взаємопов'язаності. Тут можна було б провести паралелі із логіко-раціональною філософською концепцією Гегеля (неодноразово згадуваного в «Анкетах» у негативному світлі): у світі не існує нічого окремого, кожна частина повинна розглядатися лише у взаємозв'язках з іншими частинами й у відношенні до цілого. Однак в «Анкетах» поет показує, що у видимій цілості світу постійно присутня загроза розриву.

Звернімо увагу на метафоричність значення дієслова «згинатися», яке акумулює визначальне відношення, що існує між людиною і світом. За «Анкетами», саме це відношення лежить в основі причини всього, що існує. «Анкета XXV (Назва: Причина)»: «Бо коліна, і кров, і кості, і дата народження, і метафізика, і обличчя, і інші частини, дати, та поняття тіла, як і вода, згинаються вічно перед чимсь <...> що має місце, щоб перед ним згинатися <...> [бо вони. – М. К.-Ч.] мусять перед чимсь <...> згинатися» [7, с. 284]. І. Котик зазначає: «Тарнавський фіксує зв'язок людини зі світом через дієслово “згинатися”, негативна конотація якого безумовна. За твердженнями лінгвістів, саме від праслов'янського кореня із первісним значенням *гнути(ся)* розвинулись дієслова “гинути”, “гибнути”, “гибіти” й похідні від них лексеми “гибель”, “згиблій” тощо» [5, с. 44]. Разом із тим треба відзначити, що зігненість людської постаті нагадує графічний знак запитання, і ця зовнішня зорова подібність метафорично переосмислюється в «Анкетах» як сутність людського життя у світі. Метафора «людське життя – знак запитання перед світом» поступово розгортається й увиразнюється у багатьох текстах циклу: «обличчя вказує частиною знаку запитання, частиною якого воно є, на місце, де вони [пучки пальців. – М. К.-Ч.] повинні знаходитися» [1, с. 240]; «обличчя, як запитання, вимагає відповіді над нею [долівкою. – М. К.-Ч.]» [1, с. 256]; «місце [ніг. – М. К.-Ч.] часто мусить служити за відповідь на обличчя, що, як частина знаку запитання, висить над ним» [1, с. 259].

Носіями метафоричного значення минушості є в «Анкетах» дієслова «падати», «тексти».

Назва: Черевики.

<...> *Скількість*: Не мають кількості. Треба їх міряти об'ємом, як кров, і, до речі, вони постійно течуть з ніг, одягів, дитинства, і не зупиняються навіть в лікарнях і в снах, і всі життєписи, історія, і навіть, до певної міри, краєвиди (які безконечно далекі від усього) позначені їхньою присутністю над ними [7, с. 255]⁴.

У цьому фрагменті анкети «Черевики» добре видно взаємодію та співвідношення поезики і логіки, бо у відповіді на запитання «Скількість», що за конвенційними мірками передбачає кількісний числівник, автор не виправдовує читацьких очікувань. З атрибутів одягу – взуття чи не найбільше «відчуває» вагу людського життя, його просторово-часове переміщення. Тому у поетичному контексті саме взуття перебирає на себе ознаки «плинності». Тут наше читацьке очікування знову має наготові усталене порівняння – «тексти, як вода», бо саме із плинністю води асоціюється проминання часу, однак поет вживає доволі незатишне – «як кров». У метафорі, що має, сказати б, непоетичну форму парадоксального судження – «черевики треба міряти об'ємом» [7, с. 255] – випадає багато ланок. Їхня відсутність компенсується поширенням метафори у дальшому тексті, залишаючи, однак, багато простору для читацької співтворчості.

7. Кров

Іноді відповіді на запитання «Анкет» видаються формальними, такими, що переводять частини людського життя, тіла зі світу невимовленого у світ словесної залежності. Здається, що відбувається допит,

⁴ Взуття – неодмінний «супутник» життя людини у просторі й часі, своєрідна проекція пройденого і прожитого, слідів і відстаней. Згадаймо «Черевики» Ван Гога – картину, у якій викривлене, зашкарубле, стоптане взуття сприймається як людський портрет, життєва біографія.

процес, де ні запитання, ні відповіді ні про що не говорять, де визначальні характеристики крові (червона, рідка, тепла) вміщені у контекст абсурдних із погляду логіки запитань і відповідей. І несподівано одна з відповідей розкриває сутність об'єкта:

Назва: Кров.

Чи посідає (-ють) дату? Так посідає.

Якщо так, то скільки дат посідає (-ють)? Посідає одну.

Короткий опис дат (-и): Червона й рідка. Тепла. Можна додавати її кінчиками пер <...>

Чи посідає (-ють) місце? Так посідає.

Якщо так, то скільки місць посідає (-ють)? Посідає одне.

Короткий опис місця (-ць): Червоне. Тепле. Якщо впаде, то приблизно кругле, а якщо завішене в просторі, то має форму краплі <...>

Чи посідає (-ють) форму? Так, посідає.

Якщо так, то скільки форм посідає (-ють)? Посідає одну.

Короткий опис форм (-и): Якщо втратити її, то все летить або вгору, або вниз [7, с. 251; підкреслення моє. – М. К.-Ч.].

Уява, втомлена власною неспроможністю пов'язати все в один смисловий ланцюг, несподівано наштовхується на відповідь, яка відкриває сутність об'єкта, і попередній текст усвідомлюється як передумова, повільне наближення до цього відкриття: кров є життям в організмі, бо наповнює кожну клітину тіла, постійно перебуває в русі; її не можна вкласти в одновимірний простір опису, бо фіксування руху – це його уявне припинення, а коли кров втрачає рух (форму), людина перестає жити: все летить або вгору, або вниз.

8. Дата

Насамкінець звернім увагу на значення категорії «дата» в «Анкетах». Судячи з частотності уживання, «дата» відіграє у циклі важливу роль (окрім фігурування цього поняття у рубриках багатьох анкет, його значенню присвячено окремі поезії – «Анкета IX (*Назва:* Дата народження)», та «Анкета XXIII (*Назва:* Дата)». Узагальнивши сукупність контекстів, у яких вживається це поняття, можемо зробити висновок, що його значення узгоджується з конвенційним. Автор загострює увагу не лише на значенні «дати» як категорії часу, а й вживає його для окреслення часо-просторових меж – початку й кінця життя людини: «[Діри. – М. К.-Ч.] починаються і кінчаються там, де кінчаються і починаються дати» [7, с. 238]. Описуючи поняття «дати народження» за посередництва канцелярських приладів та атрибутів («чорнило», «ручка», «цифри», «метрика»), «матеріалізуючи» у такий спосіб категорію часу, автор водночас наголошує на сутнісній запрограмованості, яку несе людині дата народження: ця дата (час) нерозривно пов'язана із місцем (простором) – і це є причиною приреченості на батьківщину:

Назва: Дата народження.

Місце: В чорнилі, що колись буде знаходитися в автоматичній ручці, і в цифрах, якими вона мусить бути описана, і в метриках <...> I, врешті, там, де є місце для синіх животів вагітних матерей і для прапорів з двома поверхами, з яких нижній призначений для ропи (в розумінні матерії), а верхній для жил» [7, с. 249].

Атрибутом самоідентифікації для людини, як можемо висунути з відповіді, є прапор держави, землі, на якій вона народилася. Експресивне означування кольорів, що протиставляються як синій колір життя («жил») і жовтий колір смерті («ропи»), містить алюзію на український синьо-жовтий прапор. Загалом Ю. Тарнавський не підкреслює у творчості своєї українськості (вийняток становить поема «У ра на»), уникає патріотичної риторики. Але прихований натяк на український прапор в «Анкетах» вказує на важливість, нерозривність внутрішнього зв'язку з батьківщиною⁵.

Особливість образності «Анкет» полягає в тому, що тут диктатором, на відміну від попередніх збірок, є не уява, а мова – її логіко-граматичні парадигми. Це ніби й створює словесний баласт у циклі, демонструє властивість правильних логічних мовних побудов у змістовому відношенні дорівнювати нулю, але й, водночас, тримає уяву в напрузі, бо «сказати – значить уявити» [3, с. 219], пропонує різні мовні алгоритми, кінцевим результатом яких виявляється «відсутність», «негація». Постійно демонструючи ці граматичні мовні кола, останньою точкою яких є заперечення онтологічної вартості попереднього твердження («зрештою, це неважне»), автор проектує таку логіко-граматичну формулу на зміст людського існування як такого.

Цикл «Анкети» побудовано як складну логіко-поетичну взаємодію запитань і відповідей; запитань, відповідей і назви; запитань – відповідей та інших запитань – відповідей. Засобами мови, через логіко-граматичні алгоритми й парадокси, автор показав, наскільки умовними є межі миті, якими численними каналами відбувається взаємодія і взаємозв'язок людини і світу, наскільки цей зв'язок міцний і хиткий водночас.

ЛІТЕРАТУРА

⁵ Через образотворчу візію прапора у п'єсі «Чотири проекти на український національний прапор» (1973) Тарнавський метафорично «змалював» буття українського народу: синя фарба – небо, жовта – лан пшениці, з-поміж цих метафоричних просторових площин спершу просякає пляма червоної фарби – кров, а в остаточному варіанті, «четвертому проекті», синьо-жовте тло забризкане червоними плямами. Як зазначив автор у примітках, «твір написано <...> зимою 1972–1973 р. <...> як реакцію на репресії на Україні, що тоді розгорялися» [див.: 11, с. 356].

1. Без Еспанії чи без значення? (Інтерв'ю В. Бурггардта з Ю. Тарнавським про «Без Еспанії») // Сучасність. – 1969. – № 12. – С. 13–30.
2. Бойчук Б. Поезії про ніщо та інші поезії на цю саму тему // Сучасність. – 1971. – № 7/8. – С. 45–53.
3. Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus; Філософські дослідження; пер. з нім. Є. Попович. – К.: Основи, 1995. – 311 с.
4. Дерида Ж. Письмо та відмінність / Пер. з фр. В. Шовкун; [наук. ред. пер. О. Шевченко]. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 602 с.
5. Котик І. Екзистенційний вимір людини в поезії Юрія Тарнавського : [монографія] / НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка ; наук. ред. та автор післямови Є. К. Нахлік. – Львів, 2009. – 176 с.
6. Роменець А. Джерело вогняне (Учення про самопізнання в діалозі Г. С. Сковороди «Наркісс») / Андрій Роменець // Філософська і соціологічна думка. – 1992. – № 8. – С. 129–159.
7. Тарнавський Ю. Анкети // Тарнавський Ю. Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему: [поезії]. – Нью-Йорк: Видавництво Нью-Йоркської Групи, 1970. – С. 229–286.
8. Тарнавський Ю. Без Еспанії // Тарнавський Ю. Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему: [поезії]. – Нью-Йорк: Видавництво Нью-Йоркської Групи, 1970. – С. 127–178.
9. Тарнавський Ю. Босоніж додому і назад // Тарнавський Ю. Не знаю: [вибрана проза]. – К.: Родовід, 2000. – С. 243–413
10. Тарнавський Ю. Життя в місті // Тарнавський Ю. Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему: [поезії]. – Нью-Йорк: Видавництво Нью-Йоркської Групи, 1970. – С. 7–42.
11. Тарнавський Ю. Спомини // Тарнавський Ю. Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему: [поезії]. – Нью-Йорк: Видавництво Нью-Йоркської Групи, 1970. – С. 100–126.
12. Тарнавський Ю. Шляхи // Тарнавський Ю. Не знаю: [вибрана проза]. – К.: Родовід, 2000. – С. 9–121.
13. Тарнавський Ю. 6x0: [драматичні твори]. – К.: Родовід, 1998. – 360 с.
14. Успенский Б. Поэтика композиции / Борис Успенский. – СПб: Азбука, 2000. – 352 с.
15. Хайдеггер М. Що таке метафізика / Мартін Хайдеггер // Читанка з історії філософії : у 6 кн. / під ред. Г. І. Волинки. – К.: Фірма «Довіра», 1993. – Кн. 6 : Зарубіжна філософія ХХ ст. – С. 83–100.
16. Sikora S. Fotografia: między dokumentem a symbolem / Sławomir Sikora. – Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 2004. – 230 s.

Таміла КОТОВСЬКА

ФЕНОМЕН ПІДЛІТКА У ПОВОЄННІЙ АМЕРИКАНСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У статті йдеться про концепт підлітковості у становленні будь якої людини а також увиразнено компаративний зріз зближення віддалених культур.

Ключові слова: підліткова проблематика, ідентичність, бітники, трансформація.

В статтє идет речь о концепте подростка в становлении каждого человека а также подчеркнут компаративный срез сближения отдаленных культур.

Ключевые слова: подростковая проблематика, идентичность, битники, трансформация.

The article deals with concept of teenager in forming of every personality and the comparative cut of rapprochement of remote cultures is underlined.

Key words: phenomenon of teenager; identity, beatniks, transformation.

Мета статті – переосмислюючи підліткову проблематику в повоєнній українській та американській прозі, увиразнити компаративний зріз зближення віддалених культур, подати модель такої дискурсивної практики.

Предмет дослідження – трансформація ідентичності підлітків за різних умов соціально-культурної дійсності в США і в Україні періоду Радянського Союзу; вибір стереотипів доцільної їх поведінки в ситуаціях підліткового дозрівання, на протигагу стійкій ідентичності дорослих.

Об'єктом дослідження є роман Джерома Селінджера: «Над прірвою у житті» (1951), перекладений українською мовою 1984 року; твори відповідної тематики українських письменників повоєнної доби.

Концепт підлітковості відіграє важливу роль у становленні будь-якої людини, бо цей концепт, також має загальнолюдський вимір.

У стереотипному російсько-англійському словнику від першого (1948) до чотирнадцятого видання, що вийшло у світ 1987 року, зафіксована лексема *подросток*, яка по-англійськи перекладена як *juvenile*; *teenager*. Російською мовою ця лексема перекладена як *юноша* з позначкою *тж*, а також наведено семантичний відтінок

youth; підліток жіночого роду (дівчина) передається словосполученням young girl.

Новий двомовний англо-український та українсько-англійський словник 2001 року подає слово *підліток* як adolescent; teenager; juvenile.

Якщо вже на рівні статі особи виникають певні смислові колізії щодо ідентичності людських особливостей в форматі підлітковості, то в міру дорослішання кожного індивіда, його соціалізації цей концепт дуже урізноманітнюється. Тільки конкретна ситуація під час спілкування ровесників може конкретизувати ті чи інші іпостасі. З широких понять «молодість», «юність», «підлітки» виокремлюються такі особистості, які з допомогою назвиництва (логічно, лінгвістично і граматично тощо) забезпечують порозуміння і спілкування без підміни понять і термінів. Скажімо, із підлітків у США повоєнного періоду можуть виділятися *бітники*.

У лексикографічному варіанті, який склався в англомовному текстуальному спілкуванні за умов УРСР, «Словник іншомовних слів» 1974 року цю лексему тлумачить так: «від англ. beat – бити, розбивати – учасник стихійного, анархічно-бунтарського руху молоді, який виник у капіталістичних країнах (головним чином у США і Великобританії) після 2-ої світової війни. Рух бітників позбавлений будь-якої позитивної соціально-політичної програми, часто виявляється в порушенні елементарних норм людського співжиття». Як бачимо, в цій мовознавчій довідці-інформації є неприхована ідеологічна оцінна складова, яка свідчить, що в сучасному дискурсі (початку XXI століття) некоректно відтворювати подібне розуміння українсько-американського зближення під час давньої конкретно історичної формації. Сучасна дискурсивна практика уявляє іншу парадигму, репрезентує модель порозуміння людей різних поколінь. Конкретний стан культури українства, розпорошеного в регіонах СРСР і США, вимагає свідомої реінтерпретації з урахуванням складної ієрархізації і багатокультурності. Нові запити щодо сучасних науковців ставлять уже не односторонньо трактовані політекономія, соціологія, а трансформована культурологія [5]. Для того, щоб легше, хоча б в уяві, досягти ситуацію, в якій українські емігранти адаптувалися до американського способу життя, варто прочитати матеріал під назвою «Історичні типи західних підприємців» [5, 224-245]. Крізь таку призму стануть зрозумілішими свідчення підлітків, які приїхали з України і поступово ставали письменниками чи літературознавцями у США, зокрема в Нью-Йорку чи в Гарварді.

Про обриси трансформацій, яких зазнавала українська ідентифікація від покоління до покоління впродовж щонайменше XIX – XX століть, дуже аргументовано і переконливо писав М.Шкандрій у своєму дослідженні «В обіймах імперії. Російська і українська літератури новітньої доби» [8]. В цьому зв'язку для нас теоретико-методологічне значення має розділ «Зіткнення дискурсів» [8, 247-308] та аналіз досвіду Василя Стуса. Письменницької. М.Шкандрій, розвінчуючи упокорення Павла Тичини, підкреслював, що В.Стус продемонстрував, наскільки важливим елементом «боротьби за автентичність» був «глибоко модерністичний спосіб письма» [8, 388]. Солідаризуючись із М.Павлишиним, М.Шкандрій підсумовував: «Стус – це письменник, що проектує ідентичність за межі структури антиколоніальної боротьби, але змушений усякчас отожднюватися з нею» [8, 393].

Очевидно, автор має рацію, твердячи, що «шукаючи своєї міжкультурної герменевтики», можна так розбудовувати дискурс естетичних стратегій, які допомагають вивільнитися від колоніальної минувшини.

Але щоб певненіше аналізувати аналітико-синтезуючі структури абстрактного мислення, маючи на увазі психологічні закономірності, варто враховувати висновки вікової психології. Саме вона як галузь психологічної науки розглядає проблематику феномену підлітка в контексті дорослішання і дорослості [6, 191-285].

Підлітковий вік трактується як перший перехідний період від дитинства до зрілості. Цей етап триває від 11-12 до 20 років. Тоді в особистості дитини відбуваються складні і суперечливі зміни, що дають підставу вважати цей вік важким і критичним. Вони стаються несподівано і стрибкоподібно, бо розгортається процес статевого дозрівання. Фіксується посилення збудливості психіки підлітків, нервозності і швидкої втомлюваності.

Тепер українські автори враховують погляди американського психолога Гренвіл-Стенлі Холла, етнолог Маргарет Мід, австрійського психоаналітика Зигмунда Фрейда, американки Рут Бенедикт, а не тільки російських фахівців Л.Виготського, С.Рубінштейна, Г.Асмолова, Д.Фельштейна та ін. Тому сучасні українські автори у своїх міркуваннях спираються не тільки на власні узагальнення, а й на широку джерельну базу та експерименти, уникаючи ідеологічної упередженості, заангажованості, соціологізації.

У підлітковому віці акцентується увага на тому, що провідними видами діяльності є не тільки навчальна діяльність, а й передусім міжособистісне спілкування з дорослими і ровесниками [6, 195]. Зміст і динаміка співпраці підлітків породжують, зумовлюють спільність переживань, почуттів, намірів, полегшують контакти з підлітками, батьками, вчителями і друзями. Водночас стосунки підлітків з довіллям супроводжуються конфліктами, негативними явищами (бравадою, хвалькуватістю, нетерпимістю і т. д.). Самооцінки підлітків зазнають випробувань і потребують корегування з погляду доцільності, морально-етичних критеріїв, естетично-культурологічної привабливості.

Прискіпливий аналіз підліткового віку з домінуванням загальнолюдських вимірів, а не тільки класового підходу, уважніше ставлення до самосвідомості юнаків і дівчат у ранньому молодіжному віці роблять можливим переконливіше трактувати зближення культурних парадигм українців та американців другої половини ХХ

століття. Це – одна з *передумов* зіставлення художніх творів у галузі літературної компаративістики.

Таким чином феномен підлітка у культурі США згаданого історичного періоду конкретизується низкою людинознавчих фактів як з газетно-журнальної періодики, свідчень учасників переселенської (еміграційно-імміграційної реальної живої) історії, так і художньої творчості документального і фікційного характеру.

Різноманітні тексти Дж.Д.Селінджера, Б.Бойчука, Ю.Тарнавського виношувалися, формувалися в однаковому чи подібному часопросторі, зокрема у Нью-Йорку. Дійові особи (персонажі) оповідань, повістей, романів цих літераторів при очевидній стильовій відмінності, мали ще один чинник – *феномен підлітка*. Світосприйняття, світовідчуття таких героїв у реальних чи видуманих ситуаціях, сюжетно-фабульних епізодах і подіях було дивовижно сумірним при світоглядних (ідейних, політичних) протилежностях. Коли навіть побіжно переглянути ряд розділів «Споминів у біографії» Богдана Бойчука, народженого 1927 року на Тернопільщині, що ідентифікував свою особистість у Нью-Йорку, зокрема в мистецькому середовищі, то й тоді багато чого спонукатиме до роздумів.

Підлітком Богдан Бойчук відвідував гімназію у Бучачі, потім у Німеччині, здав бакалаврський і магістерський екзамени в Нью-Йорку. Життєві перипетії відбиті у таких назвах його спогадів, як-от: «Над проваллям катастроф», «Життя догори дном», «Перші кроки в раю», «Спинаючись по хиткій драбині до Евертпи».

Ступивши на палубу корабля, що плыв до Нью-Йорка, автор спогадів написав: «Закінчилась найкраща доба в моєму житті, доба безтурботної юності» [2, 30], а «смітник нью-йоркського «давнтавну», де я опинився, виглядав у моїх очах, як казка» [2, 31]. Захворівши, упродовж трьох років юнак лікувався у санаторії, аж тоді в Нью-Йорку з 1953 року «занурився у читання модерної поезії» [2, 36], під впливом якої «почав дещо вільніше ставитися до форм поетичного вислову».

Богдан Рубчак, Жєня Васильківська, Емма Андїєвська формували зміст і форму Нью-Йоркської Групи. Коли склалися взаємини старших українських письменників – емігрантів (група «Слово»), то молодь констатувала: «... не було нового й свіжого подиху, якого ми шукали, не було хоч відгомону ідей, які нуртували в тодішньому світі» [2, 47]. Принаймні так висловився один з українських юнаків – Богдан Бойчук.

Тепер, коли існують різні погляди на побутові, літературно-мистецькі угруповання українців у післявоєнній Америці, а ми маємо можливість про все це читати, сприймати на фотографіях зближення і взаємини українців материкових і діаспорних, осмислювати культурні процеси з перспективою 30-річної давності [2, 112-178], той історично-культурний контекст постає по-новому.

Контекст підлітків в історії світової літератури постійно змінюється з кожним поколінням людей. Це самозрозуміла *закономірність*.

О.Гомілко у філософсько-культурологічному дослідженні [3], вдавшись до культурологічних міркувань, обґрунтувала концепт «антропологічної події». До антропологічних (подій) вона зарахувала такі явища: «народження», «вік», «стать», «гендер», «хвороба й здоров'я», «старість», «смерть» [3, 233-248].

У цьому зв'язку самоідентифікацію формування особистості вона вважає «синтезом антропологічних подій» [3, 249], тобто тілесності і духовності. Іншими словами кажучи емпірично підлітковий вік людини (13-14 років) є неминучий, не проминальний етап дорослої особистості, якою би людина зрештою не стала.

В інший хронологічний вимір історико-літературного процесу та історичних характеристик, обминувши значний хронологічний період на межі ХІХ – ХХ століть допомагає увійти сучасному дослідникові спадщина цікавого українського літературного критика, що успішно й плідно працював на стику кількох гуманітарних дисциплін, – Миколи Євшана (Федюшка) [4].

Як зазначила Н.Шумило, Микола Євшан, «виходячи з власної естетичної концепції національної літератури» [4, 9], одним з перших глибоко розробив багатогранність концепту покоління в різних контекстах. У своїй статті «Боротьба генерацій і українська література» Євшан писав: «Кожне покоління – це новий, зовсім окремий світ. Від виступлення його починається нове життя, воно ніякого іншого життя, як тільки свого, не може й признавати. Воно не хоче нічого знати про досвід старих поколінь, воно не хоче ніяких наук, ніякого менторства історії, - воно *само*, від самого початку... Бо тільки з своїм власним досвідом воно числиться...» [4, 47].

Молодий тоді літературний критик, начитаний і працьовитий юнак, розглядаючи «стихийний рух, який хвилиною приходить що яких 30 літ» у кожен етнічно-національний культурний простір, зумів ясно окреслити культурологічні «механізми» змін поколінь. При цьому він уживав психологічні, ідеологічні поняття («батьки і діти», «щиронародність і лукавство»), а також звичні кличі («праведно розумні душі», «доморосла орда»), апелював до різних типів літераторів (Шевченко, Куліш, Белінський, Франко, Єфремов, Грушевський тощо), щоби дійти сміливого й оригінального висновку: «*Велика поезія – ґрунт під нову нашу культуру. Але до її приходу треба приладнатися. Треба викидати всі старі шпаргали, щоб нічого з собою не брати до нової землі. Нова культура мусить бути національна, мусить вийти з глибин народної душі, але вона не може бути українофільська*» [4, 53].

Отож генераційний принцип в українське літературознавство запровадив ще М.Євшан 1910 року. Відтоді з різною мірою частотності його використовували вчені багатьох поколінь аж до Р.Б.Харчук, яка видала нову книжку вже на початку ХХІ століття, і взяла до уваги важливі тези: «Покоління «батьків» і межові явища в

традиційній стилістиці», «Неомодернізм у сучасній українській прозі». У цьому дослідженні зроблено акцент на тому, що «неопозитивізм, неомодернізм, постмодернізм» - це провідні орієнтації новітньої української прози.

Як бачимо, між новаторською публікацією Миколи Євшана і книжкою Р.Харчук минуло ціле століття. Впродовж ХХ віку складалася для людства та українців знакова для історії епоха, сповнена катаклізмів, пам'ятних подій для численних поколінь.

Щодо нашої теми підкреслимо, принаймні два періоди: а) у першому з них радикально змінювалися парадигми (від реалізму до модернізму), а водночас художня практика породжувала теорії, які фіксували важливі віхи духовного життя; б) протягом другої половини двадцятого століття провідну роль у духовному житті суспільства перебирав на себе постмодерний період у різних сферах людської діяльності, культури.

На творчу арену виходили найактивніші постаті з кожного покоління, які спиралися на досягнення попередників, своїх «батьків» та авторитетних діячів. Така динаміка життя відбита уже в першій фразі Р.Б.Харчук: «З розпадом СРСР, із поразкою соціалістичного способу життя й соціалістичного канону в українському літературознавстві розпочалася дискусія переважно довкола трьох засадничих питань: Що таке постмодернізм? Чи можливий український варіант постмодернізму? Постмодернізм – явище позитивне чи негативне» [7, 7].

В Україні розпочався період «круглих столів», дискусій з приводу постмодернізму. Оглянувши ряд публікацій Т.Денисової, Г.Сиваченко, С.Андрусів, О.Пахльовської і Т.Гундорової та ін., виокресливши дві тенденції в цій знаковій для України дискусії, Р.Харчук припустила, що є підстави твердити: а) постмодернізм виражає «дух час»; б) постмодерні віяння ставали «реакцією на позитивізм, систематизацію й раціоналізм» [7, 7].

Виявлялися численні ознаки духовної кризи, яка увиразнювала думку, що «марксизм довів ідею суспільної еволюції в комуністичному варіанті до абсурду» [7, 8]. Повторивши позицію сучасного американського дослідника І.Гассана про радикальні відмінності між модернізмом і постмодернізмом в форматі бінарних опозицій, Р.Харчук приєдналася до тверджень Т.Денисової та С.Андрусів. Вона також врахувала погляди сучасних українців з діаспори (І.Фізера, М.Павлишина, О.Ільницького, Г.Грабовича та ін.), які постійно стежать за розвитком, зміною парадигм в сучасній українській літературі, ставила питання інакше, а саме: як сполучать в новітніх творах не ті чи інші надбання відомих письменників ХХ століття, а як стратегічно орієнтуватися на майбутнє в утвердженні новітньої літератури за парадигмами *професійності*, освіченості літераторів, інтелектуальної спроможності активних у культурі реципієнтів – креаторів. Очевидною стає теза про те, що «рушієм культури є ревізія всіх цінностей з національними включно». Тому у підрозділі «Періодизація постмодерного періоду в українській літературі» Харчук повернулася до того, що на початку ХХ століття пропонував Микола Євшан. Мова пішла про реалізацію в новітній літературі «генераційного принципу» [7, 19-27].

У такому форматі авторка зуміла від філософсько-культурологічних узагальнень наблизитися до історико-літературних реалій (вписавши українських літераторів, спадщину письменників розстріляного відродження, призабутих критиків і діячів 30-х рр. ХХ століття). В текстуральний простір культури зарахувати й оживити реалії пострадянського періоду, який складався в складній боротьбі поколінь 80-х – 90-х рр. ХХ віку і початку ХХІ століття. З цього погляду характерними є розділи: «Творчість Валерія Шевчука 90-х років ХХ ст.: між модернізмом і неопозитивізмом», «Марія Магіос: між традицією і стилізацією» [7, 52-74].

Отже авторка охопила декілька поколінь: від Б.Бойчука (1927 р. народження) до Марії Магіос (1959 р. народження), а центром історико-літературного процесу, своєрідним пунктом повороту залишається Валерій Шевчук (1939 р. народження). Він досі складає окрасу української літератури в контексті світової.

Тому цілком зрозуміло, що літературознавець Р.Б.Харчук, дочка Бориса Микитовича Харчука, народженого у вересні 1931 року, померлого 1988, зосередила увагу на новітніх поколіннях української літератури доби модернізму і постмодернізму.

Добре орієнтуючись в історико-літературному процесі, в його поколіневому (генераційному) вимірах, вона запропонувала читачам-філологам розрізняти покоління «батьків» і межові явища традиційної стилістики. З цією метою поділилася цікавими спостереженнями над особливостями творчості молодих і наймолодших українських письменників, як-от: В'ячеслав Медвідь, Євген Пашковський, Олесь Ульяненко, Степан Процюк [7, 75-100], добравши для характеристики доробку кожного з них промовисті маркери.

У цьому історико-культурному контексті і повела мову про «передпостмодерні явища» в новітній сучасній українській прозі (В.Діброва, Б.Жолдак, Л.Подерев'янський, Ю.Винничук, Ю.Андрухович, Ю.Іздрик, Т.Прохасько). Всі вони, молоді українські письменники різних поколінь, статеї, але не «підлітки», хоча підлітковість неодмінний етап дорослості.

Недаремно вже не раз із різних нагод згадувався «концепт» підлітків: той безмежно осяжний продукт / засіб мислення. Теоретики ніколи не могли плинність нашого думання увібгати в чітко окреслений «поняттєво-термінологічний апарат». Тепер слово «теорія» справедливо починає вже вживатися в множині. Говорять «теорії». Таку тенденцію давніше вже підхопив Пітер Баррі [1], назвавши своє гуманітарне дослідження «Вступ до теорії: літературознавства і культурології».

Пітер Баррі, узагальнюючи величезну роботу англійських викладачів гуманітаристики періоду 80-х –

90-х рр. минулого століття, ще 1995 року наголосив, що десятиліття, яке їх усіх сформувало, було «найвищим у розвитку літературної теорії» [1, 7]. Назвавши ряд публікацій 90-х рр., учений з манчестерського університету зробив несподіваний (як для нас українців) висновок, що «момент теорії» минув, бо вона, теорія, перестала вже бути «справою винятково утаємниченої меншості» людей. За такої ситуації, керівник проекту взявся узагальнити *цілий ряд традиційних теорій*, які склалися протягом ХХ століття від «Структуралізму» через «Постмодернізм» і «Феміністичну критику» до «Наратології».

Не оминувши «марксистські критики», він торкнувся і незвичайних видів критицизму, як-от «Гей-лесбійська критика» й «Екокритика», взявши на себе відвагу осмислити ці парадигми критики в форматі взаємодії кожної з них і *трансформації* усталених у гуманітаристиці парадигм. З цього приводу П.Баррі робив акценти упродовж усієї книжки «Вступ до теорії: літературознавство і культурологія». Отже теоретично він сягав / торкався щонайрізноманітніших поколінь гуманітаріїв, користуючись поняттям «бінарність опозицій». На одній із сторінок незвичної книжки, що обійшла чи не всю цивілізовану громаду, читаємо: «Одним із головних завдань постструктуралізму було «деконструювати» бінарні опозиції (на зразок, приміром, опозицій міжмовленням і письмом), щоб показати, що відмінності між поняттями не є абсолютними, оскільки кожен член цієї пари можна зрозуміти лише стосовно іншого ...» [1, 171]. Далі вчений наголошує щодо ідентичності таку тезу: «ідентичність розглядається як набір масок, ролей і можливостей, своєрідної амальгами всього тимчасового, випадкового й непередбачуваного» [1, 174]. Розглянувши незвичний різновид критики як гей-лейбійська критика в співвідношенні до феміністичної в контексті прочитання теорії де Соссюра, сучасний вихованець Лондонського університету нагадує всім гуманітаріям слухну доміную: ті, хто пов'язує якусь теорію зі станом «пороговості» свідомості, мають зрозуміти, що «всі сталі категорії перебувають у процесі деконструкції» [1, 175].

Проблема трансформації літературних текстів спадщини письменників різних поколінь (від Вал.Шевчука до Ю.Андруховича, від Т.Прохаська до О.Забужко) підводять нас у черговий раз до переконання в тому, що новітня українська література – розмаїта і немає підстав замикатися в межах одного якогось вікового виміру – тобто будь-якого самообмеження людського одного покоління: свобода людського духу має бути тим «концептом», який демонструє феноменологію двох взаємопов'язаних граней в природній опозиції – тілесність і духовність, плоть і дух кожної самотньої особистості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія : пер. з англ. / П. Баррі. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
2. Бойчук Б. Спомини в біографії / Б. Бойчук. – К. : Факт, 2003. – 200 с.
3. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі / О. Гомілко. – К. : Наук. думка, 2001. – 340 с.
4. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / М. Євшан ; упоряд. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – 658 с.
5. Культурологія : навч. посіб. / упоряд. О. І. Погорілий, М. А. Собуцький. – 2-е вид. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – 320 с.
6. Савчин М. В. Вікова психологія : навч. посіб. / М. В. Савчин, Л. П. Василенко. – К. : Академвидав, 2006. – 360 с.
7. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза : постмодерний період : навч. посіб. / Р. Б. Харчук. – К. : Академія, 2008. – 248 с.
8. Шкандрій М. В обіймах імперії : російська і українська літератури новітньої доби : пер. з англ. / М. Шкандрій. – К. : Факт, 2004 – 496 с.

Олена КОШЕЛЮК

ОНІРИЧНИЙ СВІТ РОМАНУ ДЗВІНКИ МАТІЯШ “РЕКВІЄМ ДЛЯ ЛИСТОПАДУ” (ПСИХОАНАЛІТИЧНІ КОНТЕКСТИ)

У статті розглянуто проблеми психоаналітичного підходу до тлумачення художнього тексту. Значну увагу приділено особливостям декодуванню символічної мови сновидінь через мотивний, мікрообразний рівень.

Ключові слова: психоаналіз, сновидіння, несвідоме, колективне несвідоме, архетип, мікрообраз.

В статье рассмотрены проблемы психоаналитического подхода к толкованию художественного текста. Большое внимание уделено особенностям декодирования символического языка сновидений, используя мотивный, микрообразный уровень.

Ключевые слова: психоанализ, сновидения, бессознательное, коллективное бессознательное, архетип, микрообраз.

In the article the main problems of the psychoanalytical approach to the analysis of literary text are examined.

The author's attention is on the particularities of the decoding of the symbolic language of the dreams through the motive and microimage levels.

Key words: psychoanalysis, dreams, unconscious, collective unconscious, archetype, microimage.

У сучасному літературознавчому дискурсі проблема психоаналітичного розгляду художніх текстів постає дедалі більш актуально. Численні розвідки психоаналітичного спрямування з опорою на фрейдівську або ж на юнгівську техніку дослідження як у зарубіжному, так і вітчизняному науковому просторі залишають нез'ясованими цілий пласт суттєвих питань теоретичного, методологічного, концептуального характеру. Не йдеться про переваги однієї техніки над іншою (хоча, зрештою, подібне протистояння так чи інакше існувало протягом понад столітньої історії розвитку психоаналізу і, на наш погляд, існуватиме ще стільки, скільки житиме сам метод чи бодай його поняття). Тут передовсім відкривається інша проблема, а саме – застосування методології задля проникнення у глибини художнього тексту та відкриття тих мотивів, спонук, які керували автором під час творчого процесу чи, принаймні, дають певні виходи й орієнтири щодо останніх. Як твердив П. Куттер, гуманітарні науки і літературознавство зокрема мають справу не з «предметністю природи, а зі змінюваними суб'єктивними переживаннями та індивідуальним душевним складом людини» [3, 78], тому вивчати авторські переживання означає підібратися упритул до розуміння поведінки героїв, розшифрування символічної суті та метафоричного наповнення тексту.

Психоаналіз на початках свого існування (нагадаємо, методика дослідження ірраціональної природи душі веде відлік від вюрцбурзьких лекцій З. Фрейда 1896 року) мав суто практичне спрямування: його активно використовували психоаналітики під час терапевтичних сеансів та для розгляду творів культури, зокрема, й літературних текстів. Зацікавлення викликали насамперед сновидіння, що, за словами З. Фрейда, є царською дорогою «пізнання несвідомого в духовному житті» [7, 531], матеріалом, найбільш придатним аналітичному тлумаченню. З. Фрейд першим звернув увагу на оніричні елементи з точки зору психоаналізу. Його славнозвісна розвідка «Тлумачення сновидінь» (1900) стала визначальним чинником розвитку європейської оніричної аналітики, закладеної ще Артемідором у праці «Онейрокритика» (II століття до н.е.). З теорії дослідження сновидінь З. Фрейд опублікував також статтю «Марення і сні в «Градіві» Йенсена» (1907), у якій досліджував новелу автора під кутом своєї концепції. Вчений намагався пояснити утворення сновидінь: «під час сну зі зменшенням психічної діяльності /.../ настає спад у силі опору, який домінують психічні сили протиставляють витісненому. Саме цей спад робить можливим формування сновидіння і тому для нас воно стає найкращим доступом пізнання несвідомої психіки» [6, 35]. Про те, що у сновидіннях закладений психічний зміст несвідомого (цим З. Фрейд, за словами Е. Фромма, «зруйнував /.../ цитадель, яка все ще залишалася недоторканою, – людську свідомість як останню данину психічного досвіду» [8, 15]), ніхто ні з послідовників Фрейда, ні з ортодоксальних противників вчення не заперечував, однак кожен мав власні думки щодо того, як досліджувати сновидіння. Так, учень З. Фрейда, а потому його головний опонент К. Г. Юнг, засновник аналітичної психології, розробив метод, що базується на вивченні не індивідуального несвідомого (як було у Фрейда), а колективного. Це стало основним досягненням видатного швейцарця. К. Г. Юнг твердив: «наше несвідоме, подібно до тіла, є вмістилищем реліктів і спогадів про минуле. Дослідження структури колективного несвідомого може привести до відкриттів, що їх роблять в порівняльній астрономії» [10, 54]. Дослідник не оминав і сновидінь, однак розглядав їх як своєрідний текст, який треба навчитися читати і, крім усього іншого, зуміти побачити, адже «сон /.../ всього лише один спалах чи один із проявів психічного континууму, що став видимим на деякий час» [10, 113]. Саме в цей момент належить проводити психоаналітичні сесії.

Насправді ж, коли йдеться про сновидіння, зафіксовані автором у художньому тексті, присутньо постає одразу кілька проблем. Проблема перша торкається природи сновидінь: чи описане у творі – те, що насправді снилося авторові, чи, так би мовити, «імітоване» внаслідок роботи його творчої фантазії. Друга проблема, на наш погляд, полягає в тому, що літературознавчий психоаналіз сновидінь – завжди опосередкований спосіб інтерпретації (а «кожна інтерпретація є гіпотезою, тільки спробою розгадування невідомого тексту» [11, 109]), суб'єктивне бачення символічної суті оніричних картин. І нарешті, найважливіша, видається, проблема: підхід до тлумачення сновидінь картин, алгоритми аналізу.

Концептуально фрейдівська та юнгівська доктрини розходяться у пропонованих методах дослідження психічних явищ: зведення тільки до однієї з них вказує на систему суб'єктивних уподобань дослідників. На думку С. Гаєвського, «однобокість особливо позначилася у фрейдистів, що почали прикладати на практиці гіпотези Фрейда» [2, 263]. І справді, в українській літературознавчій науці, яка, за влучним висловом Л. Левчук, «не стала апологетом психоаналізу, хоча й визнала його творчий потенціал» [4, 228], практика використання психоаналізу зводиться в основному до фрейдистських постулатів і, на жаль, не намагається виробити узагальнених принципів аналізу художнього тексту. Розгляд оніричних елементів, який мав би виходити на психоаналітичні концепції, їх торкається принагідно. Це явище притаманне більшості сучасних досліджень із теорії та практики розгляду сновидінь (Т. Бовсунівська, В. Дмитренко, Т. Жовновська, Н. Мочернюк, Н. Фенько та ін). Тільки у деяких наукових працях бачимо активне послугування здобутками психоаналізу для декодування сновидінь у художньому тексті (М. Моклиця).

Метою нашої статті є розгляд образного та мікрообразного рівня оніричних картин, вміщених у романі

Дзвінки Магіяш, під психоаналітичним кутом зору, зокрема, використовуючи концепцію архетипів К. Г. Юнга.

Особливо цікавими для психоаналітичного прочитання є образи, які постають у сновидних картинах роману. Їх бачить головна героїня Дарина. Дарина – досить незвична дівчина, багато роздумує над життям, сприймає світ по-своєму, інколи не зовсім зрозуміло: чи по-дитячому, чи по-дорослому. Світ для неї змінюється і вирує, набирає нових форм, виявів, але він здебільшого є тільки відлунням / віддзеркаленням світу внутрішнього, того, що захований усередині. Свого часу Дж. Хіллман у дослідженні «Архетипна психологія» вказував на те, що «джерелом образів – образів-сновидінь, образів-фантазій, поетичних образів – є спонтанна діяльність самої душі» [9].

Сновидіння Дарина бачить мало не щоночі, а це говорить про те, що її несвідоме постійно дає про себе знати: “У снах для Дарини починається інше життя. Реальність, зовсім не схожа на денну” [5, 7]. Сновидна реальність – ірраціональна, будується за іншими принципами, аніж денне життя: без інструментарію психоаналітиків її годі піддавати розумінню. На цьому неодноразово наголошували представники як індивідуалістичного психоаналізу (З. Фройд, А. Фройд, А. Адлер, К. Горні), так і аналітичної психології (К. Г. Юнг та його послідовники). Сновидні картини дівчина сприймає як своєрідний спосіб спілкування, пізнання себе й навколишнього світу. Дарина вважає, що “заснути – це померти й бачити сновидця. Тобто навпаки – померти – це заснути. Дарина завжди легко поринає у сни. Смерть – це зовсім не страшно. Може, смерть – це сон у долонях Бога, тоді Дарині стає спокійно за тих, хто помер” [5, 7]. Сон і смерть для головної героїні такі ж природні, як і решта фізіологічних процесів, вона не завжди розрізняє їх – для неї, як і для первісної людини, – вони складають одне і те ж. Деякі з них так схожі на реальність, адже дівчина констатує: “люди говорять у снах так як говорять насправді люди вирішують в снах більші та менші справи” [5, 7], і справи ці, додамо, вирішуються несвідомо.

Загалом сновидінь у творі нараховуємо сім. Це лаконічні стислі змістово й формально структурні елементи тексту, які мають символічну сутність. Ось, до прикладу, перше з них: “Сьогодні уночі Дарині наснилося, що у неї є свій сад. Вона садить духмяне зілля, присіла та вкладає у рівчачки довгасті, округлі насінини. “Щоб зілля проізошло”. Вранішнє сонце припікає в спину, Дарина наспівує незнайому пісеньку – слова та мелодія самі прикочуються та приклеюються до губ: *Oregano, marjoram, chives they grew to fill empty spaces in her heart...in my heart...* Дарина мружить від сонця і прокидається” [5, 7-8].

Сновидіння містить автообраз сновидиці – Дарини. Її не описано докладно, немає жодних характеристик щодо зовнішнього вигляду, вбрання і т. д. Увага акцентується на тому *що* робить дівчина. Інформація свідомо ставиться авторкою на чільне місце, адже тут закладено змістовий центр сновидця. Розглянемо символіку мікрообразів, із яких побудоване сновидіння.

Найперше про *сад*. У сновидінні Дарина підсвідомо мислить його *своїм*. Це її сад, той невеликий, ірраціональний, почасти й утопічний, але власний простір, де можна бути самим собою. Для Дарини після втрати найближчої людини – матері – це важливо, як ніколи. Сад, зауважмо, на думку психоаналітиків, повністю належить ірраціональному: це простір, який моделює внутрішній світ, має несвідомі витoki. Дарина тут може робити усе, що завгодно, і – найважливіше – творити його таким, як хоче. Іншими словами, дівчина почуває себе деміургом: природне прагнення змінити себе і світ довкола відобразилося у сновидних картинах. Отже, про деміургічність. Чи є вона у сновидінні Дарини випадковою? Можливо, йдеться про певну закономірність? Якщо так – то про яку саме? Створення свого світу – справа, посильна виключно вищій силі, Богові, і Дарина це знає. Однак переживання того, що світ влаштований не так, як би їй того хотілося, створює певний настрій: або прийняти його і себе у ньому такими, як є, і вічно страждати від несправедливості; або спробувати щось змінити. Дарина в реальному житті мало що може змінювати – вона це відчула хоча би з того, що «їй страшно було казати те, що думає насправді, робити те, що вважає за потрібне /.../ Страшно було залишатися такою, якою їй хотілось залишатися. Страшно відкриватися назовні – тому вона часом жила черепашкою» [5, 28]. Страху героїні ішли з дитинства (не випадково ж про дитячу природу фобій твердять більшість психоаналітиків). Замкненість, закритість від світу, зосередженість на «Я-у-мені» – саме те, що спонукає Дарину бажати створення іншого світу – затишного оніричного сховку.

Змодельований простір уві сні Дарина бачить у вигляді саду, але не плодового (дерев, які би давали плоди, символізували продовження і відтворення, – тут немає). Дівчина підсвідомо будує майбутнє так, що у ньому нема (поки або й зовсім) сім'ї, дітей – того, що зреалізувало би її у суспільстві як жінку й матір. Нагомість вона садить духмяне зілля (!) Майоран, орегано (набір спецій) з пісні, що її уві сні співає Дарина, тільки опосередковано вказує на деяку можливість героїні стати господинею. Дівчина ніби й прагне того, що закладено в ній природою, відчуває глибоко таку потребу. Це бачимо зі слів наспіваної пісеньки: вони мають заповнити «порожній простір у її серці /.../ у моєму серці». У серці має бути кохання (тоді не йшлося би про *порожній* простір), тут очевидне намагання героїні підмінити дійсність: бажане й реальне неспівмірні, а тому зміщені, перефокусовані. Вказівка спочатку на «її серце» (себто чиясь, не Даринине) далі таки виходить на справжнього суб'єкта – саму сновидицю. Щоправда, у Дарини є молодий чоловік, з яким її пов'язують інтимні стосунки, однак це сновидіння яскраво свідчить: попри це, дівчина не відчуває себе коханою, серце залишається вільним, спраглим любові, тепла. Потому з'являється і образ сонця. У ньому втілено архетипне уявлення цілісності, коли жіноче (фемінне, Аніма) і чоловіче (маскулінне, Анімус), зовнішнє (Персона) і внутрішнє (Тінь)

взаємодоповнюють один одного. Сонце пробуджує Дарину від сну і мрій про свій світ. Образові сонця надано значення часової межі, це рубіж, дійшовши якого героїня змушена або перебудувати себе, або впасти у ще більшу депресію. Насправді, подаючи образ сонця у сновидіннях, авторка плавно переводить часову межу в межу поміж сном і реальністю. Поза тим зіткнення та співставлення не відбувається, дівчина прокидається раніше, аніж її Самість зазнає руйнації.

У наступному сновидінні Дарина знову уникає зіткнення з реальністю. Це відбувається завдяки подорожі до іншої країни. Наведемо зміст цього сновидіння: «наступної ночі їй сниться, що вона їде в подорож до Італії, і маленький літак злітає з поля, порослого розквітлим конваліями» [5, 8]. Тут часовий розрив замінено на просторовий. Відбувається своєрідна втеча, зміст життя контрверсовано у антиноміях «земля (поле) – небо» та «земля (Україна) – Італія». Останню пару можна умовно записати і так: «своя / рідна земля – чужа / ворожа земля». Маркування, що використовується для образу рідної землі, – позитивне. Ірраціональний простір поля з погляду психоаналізу не має однозначних конотацій. Коли ж ідеться про розквітле поле, частину позитивної семантики віддають мікробрази квітів. У сновидінні також уточнено їх назву. Це – конвалії. Разом з тим картина більш ніж вдало виписана: у кольоровому відношенні маємо перевагу білого кольору (літак асоціативно білий і поле з розквітлим конваліями – теж). Але якраз тут семантично відбувається надлом, зв'язок обривається, картинка розділяється на дві: одна – статична (поле), інша – динамічна (літак). Відбувається протиставлення, вимушений розрив з тим, що любиш і до чого прив'язаний. Уточнення «маленький літак» вказує на те, що сновидиця має на увазі себе (бо ж у ньому, вірогідно, вистачає місця тільки для Дарини або ще кількох найближчих людей). Тоді постає питання: якщо поле марковано позитивно, то навіщо дівчина, рятуючи себе і своїх рідних, підсвідомо намагається втекти, віддалитися, виявитися якомога далі від нього (переліт до іншої країни). Виглядає так, наче вона *боїться* поля.

В душі героїні поле мислиться як негатив, насторожує безмежжям. Зрештою, поле (земля) після втрати матері стає Дарині чужим, далеким і небезпечним простором, бо несе в собі не що інше, як смерть. До речі, героїня боїться поля ще з дитинства: страхи посилілись і додалися до спогадів уже дорослої дівчини. Дарина знає, що поля, як і лісу, *треба* боятися. Вони майже тотожні за негативним навантаженням, яке несуть в собі. Дарині «потрібен позначений простір, у якому вона легко орієнтуватиметься /.../ Вона би ніколи не змогла жити в лісі /.../ Вона не вміє читати тексту лісу, ці знаки для неї мертві і нічого не промовляють» [5, 58]. Невизначений ірраціональний простір лякає, Дарина не знає, чого можна очікувати, але відчуває тут щось недобре, мертве. Поля вона боїться не менше, ніж лісу: ще живими є дитячі згадки і перші враження від цієї землі, яку вона ніколи не назве «рідною», бо там вона «уперше в житті загубилась» [5, 58]). Вони тоді ходили «дивитися на поле. Дарина ніколи не бачила поля, воно було їй схоже на різнокольоровий ліс, більше жовтий, на узбіччі якого ростуть маки та волошки. Їй захотілося спробувати зайти в жито, опинитись у гушавині цього лісу – і вона так і зробила, і не пам'ятає, скільки йшла, ловлячи ніздрями польові запахи, і потім, коли треба було повертатися, вона не знала, куди, бо скрізь були однакові хаші й однакові запахи. Потім її кликала мама, і вона пішла на мамин голос, заплющивши очі й затуливши носа, аби ні на що не відволікатися, а тільки чути голос. І так бувало завжди – у чужому незбагненному просторі їй треба було почути знайомий голос, щоб могли відгукнутися на нього» [5, 58-59].

Подібні спогади цілком закономірно призводять до фобічних проявів. Дитячі страхи можуть мінімізуватися під впливом батьків, однак у героїні цього не відбулося, навпаки, вона бачила порятунок лише тоді, коли чула мамин голос, самостійно ж долати перешкоди було і залишилося для Дарини непосильним. Цікаво, що саме «мамин» голос був рятувним, а не «батьків». Про батька у романі не згадується. Героїня, її мама, навіть бабуся і ні слова про батька, дідуся чи брата. Їх немає, сім'я складається виключно з жінок. Устрій Дарининої сім'ї нівелює чоловіка як батька, захисника. Така настанова дезорганізовує психічно: Анімус, тобто архетипний маскуліний першозміст, не представлений в окремому чоловічому образі. Стає зрозуміло, чому дівчина не уявляє себе одруженою, а сад із першого сновидіння не має плодівих дерев. Анімус підмінено Анімою. Внутрішнє накладання (Анімус – Аніма, Персона – Маска / Тінь) може призвести до невтішних наслідків: зміщення архетипів або свідоме усунення одних та надання необмеженої влади іншим порушує баланс, бінарні опозиції руйнуються, виникає вимушений психічний надлом. Обожнення Аніми спричинилося до того, що коли єдина захисниця, яка була у Дарини, – мама – померла, дівчина втратила життєві орієнтири.

Несвідомо наслідуючи мамин приклад побудови «сім'ї без чоловіка», вона не сприймає Маркіяна серйозно і не готова до стосунків із ним. Можливо, саме тому в одному з наступних сновидінь Дарина хоча й бачить свого коханого, але підсвідомо ставить між ними нездоланий бар'єр: «Дарині снилося, що вони [з Маркіяном. – *уточнення наше. К.О.*] збирають разом гриби у лісі в неї на батьківщині, починається гроза, грім гримить так, що їм не чути слів одне одного. Дарині стає мокро й холодно, і вона нарешті прокидається» [5, 31]. Якщо зважати на символи тут представлені, то їх прочитання відкриє ще одну сторону душі героїні. Мабуть, Л. Бінсвангер усе-таки помилявся, коли стверджував, що «для інтерпретації сновидіння не має значення, чи діє в цій драмі, що розгортається в абсолютному мовчанні душі, сновидець сам по собі чи з тими або іншими /.../ персонажами» [1, 102]. Бачимо це з поданого сновидіння, в якому варто виокремити значимі психічно образи й мікробрази. Вони вимальовуються в таку картину: *ліс – Дарина і Маркіян – гроза – грім*.

Ліс для сновидиці має негативно знижену конотацію. Дарина боїться, тому вона і не йде туди сама: у

сновидінні вони з Маркіяном перебувають у лісі разом. Підсвідомо дівчина все ж наділяє представника чоловічої статі, який міг би бути ототожненням її Анімусу, сміливістю та силою (інакше не взяла би його у той страшний, за її мірками, простір). Однак, як виявляється, і Маркіяна вона теж боїться. Але то вже зовсім інший страх – страх закомплексованої жінки, страх, переданий матір'ю і закарбований глибоко у підсвідомості. Маркіян – уособлення можливих сімейних стосунків, яких так боїться Дарина. Її хиткий сховок саме через Маркіяна може зруйнуватися, бо дівчина вже звикла до того, що «живе в такому химерному, але такому затишному світі, й тільки зрідка виглядає звідти, аби подивитися, що роблять інші» [5, 30]. Страх перед несвідомим у вигляді лісу і страх перед Анімусом (Маркіяном) – основні мотивні складові сновидіння. До речі, це єдине сновидіння, у якому Дарина бачить чоловіка, але на рівні чуттів таки відмежовується від нього. Можна стверджувати, що страх Анімусу переміг страх несвідомого: якщо ліс вона мислить «в неї на батьківщині» [5, 31], тобто частково своїм, то Маркіян для неї чужий. Причому небажання почути те, про що він їй казатиме, підсвідомо «накликають» грозу та грім. Дощ / гроза (а в кінцевому результаті – вода) – символізація того ж таки несвідомого. Це і є перепона, якою несвідоме Дарини блокує архетипні уявлення, викликаючи фобії.

Тож, як бачимо, світ сновидінь – царина суцільних загадок і душевних кросвордів, хитре переплетіння психічних порухів, внутрішніх мотивів та ідей, дитячих страхів, здійснених чи нездійснених мрій, прагнень. Сновидіння мають свій неповторний образний колорит, вони живуть власним життям, індивідуальним і окремим, як і сама особистість. Намагання зрозуміти закодовані у сновидіннях символи – всього лише інтерпретаційна спроба зазирнути у несвідоме, у дзеркало душі людини, щоб побачити бліді тіні архетипної влаштованості людського всесвіту. Започатковані психоаналітиками дослідження індивідуальної (З.Фрейд) та колективної (К. Г. Юнг) психіки у художніх текстах сьогодні дають змогу і нам долучитися до джерел літературознавчого психоаналізу, зануритися у глибини авторського задуму та авторських переживань, адже коли йдеться про персонажів художнього твору – можемо стверджувати, що опосередковано йдеться і про самого автора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бинсвангер Л. Сновидение и существование / Людвиг Бинсвангер // Бинсвангер Л. Бытие в мире ; пер. В. Хомик, М. Собуцкий. – М. : Рефл-Бук, Ваклер, 1999. – С. 95-120.
2. Гаєвський С. Фрайдизм у літературознавстві / Степан Гаєвський // История психоанализа в Украине. – Харьков, 1996. – С. 260-268.
3. Куттер П. Современный психоанализ / Петер Куттер. – СПб. : Б.С.К., 1997. – 351 с.
4. Левчук Л. Психоанализ : історія, теорія, мистецька практика / Лариса Левчук. – К. : Либідь, 2002. – 255 с.
5. Матіяш Д. Реквієм для листопаду / Дзвінка Матіяш. – К. : Факт, 2007. – 144 с.
6. Фрейд З. Бред и сны в «Градиве» В. Иенсена / Зигмунд Фрейд // Классический психоанализ и художественная литература / Сост и общ ред В.Лейбина. – СПб.: Питер, 2002. – С. 16-35.
7. Фрейд З. Толкование сновидений / Зигмунд Фрейд. – Минск : Попурри, 2003. – 574 с.
8. Фромм Э. Кризис психоанализа / Эрих Фромм. – М. : АСТ, Полиграфиздат, 2010. – 252 с.
9. Хиллман Дж. Архетипическая психология : [Электронный ресурс] // Режим доступа : www.psychological.ucoz.ua
10. Юнг К. Г. Аналитическая психология : теория и практика. Тавистокские лекции / Карл Густав Юнг ; пер. с нем. В. Зеленского. – СПб. : Изд. дом «Азбука-классика», 2007. – 240 с.
11. Jacobi J. Psychologia C. G. Junga / Jolande Jacobi. – Warszawa : Wydawnictwo wodnika, 1993. – 271 s.

Ксенія ЛЕВКІВ

ОЛЕКСАНДР ІРВАНЕЦЬ ВИПРАВЛЯЄ «ВАДИ СУСПІЛЬСТВА»

У статті розглядаються засоби, особливості й соціальне спрямування іронії у творчому (передусім прозовому) доробку Олександра Ірванця.

Ключові слова: іронія, травестія, пародія, стьоб.

В статтє рассматриваются средства, особенности и социальная направленность иронии в творчестве (прежде всего прозе) Александра Ирванца.

Ключевые слова: ирония, travesty, parody, gibe.

This article is dedicated to the investigation of the presence of irony in Irvanets' masterpiece. Means of irony personification (first and foremost in prose), its features and social direction are analyzed.

Key words: irony, travesty, parody, gibe.

Про Олександра Ірванця написано небагато наукових робіт, а про прозу – й поготів. Про поезію

мовиться в рецензіях, в одному із розділів кандидатської дисертації Наталі Філоненко [див.: 13], у книжці Тамари Гундорової [див.: 3], про драматургію так само є рецензії [напр., див.: 2], але найбільше згадується прізвище письменника в контексті обговорення творчості «Бу-Ба-Бу». При цьому кожен з дослідників слушно вказує на іронічність його стилю. Однак досі немає жодної вагомої розвідки про іронію у прозі Ірванця. Пропонована стаття присвячена розгляді його творчості з погляду її іронічного наповнення, аналізу деяких авторських способів творення та особливостей іронічності його прозових книжок «Очамимря» і «Рівне/Ровно (стіна)».

Бубабістський період в українській літературі фактично завершився. Це дає змогу підбити певні підсумки. «Як часто бубабісти “косили” під “наїв” (особливо Ірванець), вершили буфонадні словесно-образні “піраміди”, дражнили епатажними “стьобами” застиглих на класичних п’єдесталах традиціоналістів, “партійців, патріциїв і кей-джи-бі”», – зазначив академік Микола Жулинський [4, 98]. Однак, правди ради, варто зазначити, що в Ірванця поруч із бубабістською є й цілком «традиційна» поезія. На це вказала Наталя Філоненко, яка вважає, що в зразках бубабістських поезій «ліризм поєднується з бурлеском та буфонадою. На рівні змісту бубабізм О. Ірванця виявляється в іронізуванні, пародіюванні, злободенності тематики, а на рівні форми – у вживанні розмовної лексики, використанні авангардистських версифікаторських прийомів» [13, 11]. Дослідниця також виокремлює серед бубабістських поезій Ірванця сатиричні, глузливі, пародійні; іронічно-патріотичні («Любїть!..», «Вірш до рідної мови», «Відкритий лист до прем’єр-міністра Канади...», «Eine kleine Nachtmusik», «Українсько-німецький розмовник» та ін.); іронічно-філософські («Уроки класики», наприклад); балаганні [13, 12].

Чи не найчастіше згадують про вірш «Любїть!..». «Лише Олександр Ірванець, – пише Тамара Гундорова, – відкрито вдається до пародіювання, перевертання та стилізації відомих кічевих соцреалістичних мотивів і мелодій (“Депутатська пісня”, “Вірш до рідної мови”, “Пісні східних словян” і особливо знаменитий антипопулістський вірш “Любїть!..”, більше відомий під назвою “Любїть Оклахому”). Ірванець також іронічно-гротесково коментує знамениті “уроки класики”, які ще зі шкільних років визначили кодекс радянського виховання [...]» [3, 196]. Однак варто зазначити, що іронічні переспіви і пародіювання, особливо відомих пісень, з’являлися і раніше. Йдеться не лише про такі явища в історії української літератури, які траплялися раніше (передусім – трагедія Котляревським «Енеїда»), а й про міську альтернативу періоду «застою», в якій були присутні споріднені речі – твори, які започаткували так звані «хамські пісні» або «опохаблення» (іронічні тексти на мотиви популярних пісень західних груп, тексти яких перекладали або наслідували) і значну кількість яких писали суржилом, наприклад, переспівуючи пісні групи «Бітлз» (де пісня «Yesterday» звучала як «Їсти дай») [див. про це: 9].

В Ірванця небагато прозових текстів. Найвідоміший із них – роман «Рівне/Ровно», що вийшов 2002-го. Та Ірванець звертався до прози й раніше⁶. Пишучи свої піонертабірні оповідання, він, як сам зізнається, «намагався створювати такі собі оповіданнячка жахів» [див.: 8], які пізніше разом з повістю «Очамимря» склали однойменну прозову збірку.

Ірванець не відмежовується од суспільно-політичних процесів в Україні, свідченням чого – відгуки на політичну тематику в його текстах. Так, цікаво виглядає «Українська Ідея» в дещо химерному оповіданні «Львівська брама» (2002). На вигляд це «чималий безформний поліетиленовий згорток, обмотаний у кількох місцях шпагатом [...] Вона мені [це говорить пан Юзьо. – К. Л.] захаращує тут приміщення, лежить уже кілька років [...] То є, прошу пана, Українська Ідея [...] Вона, як відомо, не спрацювала, ну, принаймні, так було оголошено громадянам [...] А вона мені ту лежить, смердит, не піддає си жадній класифікації!..» [6, 120-121]. Ті, хто стежить за політичними процесами в нашій державі, знають, що вислів «Українська Ідея [...] не спрацювала» належить тогочасному Президентові України, тобто в тексті оповідання – це, для обізнаних, алюзія до його слів.

Як на мене, то таке висвітлення в оповіданні Української Ідеї висловлює загальне суспільне й авторське занепокоєння і навіть певне розчарування, спричинене національною політикою в Україні. Імовірно, пан Юзьо – це тип українця (точніше, галичанина), що тепер, через десятиліття після здобуття незалежності, не знає, що ж надалі робити з ідеєю, яка нині, у вирі більш прагматичних процесів, «не піддається класифікації». Хоча на склад непотребу цей «згорток» потрапляє швидше не з волі простих громадян, а за присудом владних інституцій, перейнятих іншими питаннями («ну, принаймні, так було оголошено громадянам»). Якщо *так* тепер виглядає Українська Ідея, то це біда для народу. До речі, пан Юзьо говорить про неї крізь зціплені зуби, неохоче, навіть із сердитими нотками в голосі. На мій погляд, вістря Ірванцевої іронії тут спрямоване не лише в бік тогочасної влади, а й у бік псевдопатріотів, що витягують ідеї тоді, коли вони їм потрібні з суто егоїстичних міркувань, а насправді не мають поваги до того, що за цими ідеями стоїть. Юзьо, для якого вона не цінніша за

⁶ «З прозовими творами – добіркою оповідань – дебютував на сторінках журналу “Сучасність” (1994. – Ч. 5), а його роман “Рівне/Ровно (Стіна)” вперше було опубліковано в “Кур’єрі Кривбасу” в травні – червні 2001 р. В останньому часописі надруковані також оповідання “Львівська брама” (2003. – Ч. 158. – Січ.) і “День перемоги” (2005. – Ч. 186. – Трав.)» («Бу-Ба-Бу» (Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак): Вибрані твори: Поезія, проза, есеїстика / Авторський проект, упоряд., бібліограф. відомості та прим. Василя Габора. – Львів: ЛА «Піраміда», 2007. – С. 220. – (Серія: «Українські Літературні Групи»)).

інші сумнівні експонати, бажає цієї Української Ідеї позбутися, начебто протермінованої й уже непридатної. Він не готовий обстоювати її до кінця, а ставиться до неї залежно від того, як трактує цю ідею влада.

Повість «Очамимря» має іронічний підзаголовок – «повість безврем'яних літ». Автор тут і справді стилізує виклад під літописну оповідь періоду Київської Русі «Повість временних літ» (993), використовує перебільшення і фантастику, властиві казці та легенді (для прикладу, ящірка Очамимря засинає і просинається потім дорослою, великою; головному героєві Кириусі долю віщує пророчиця-відунка). У Граді, де відбуваються події і який стоїть над Рікою, впізнаємо Київ, елементами вестернізації можна вважати назви на кшталт Трухан-айленд, гумористичний ефект створюють оригінальні найменування на зразок Бабародіни чи Тарасашевченки.

«Очамимря» містить жанрові ознаки трагедії – у творі перелицьовано (назад до Котляревського!) героїко-фантастичну казку про Кирила Кожум'яку. Саме у «Повісті временних літ» уперше зафіксовано образ українського богатиря-змієборця Кирила Кожум'яки, що є центральним персонажем Ірванцевої повісті. Цей образ трапляється й у творчості Олександра Олеса, І. Кочерги, П. Тичини, та Ірванець чи не вперше подає його пародійно.

Та почнімо не з героя. Іронічну посмішку в читача викликає «мудрий» князь, який вважає, що не потребує користуватися з досягнень попередників, бо «в них усе має бути своє, власне, *вистраждане*» (тут і надалі курсив мій. – К. Л.) [6, 12], і який не дозволяє вільнодумства, хоч виглядає зовсім не грізним, а швидше смішним в очах наратора і читача: «Бо Кнєзеву волю в нас усі звикли виконувати – і гридники, і вільні, і смерди, звичайно ж, – а тут якась вода, невже ж насмілиться не послухатися» [6, 15]; «То, щоб городяни дурно не тинялися, клей запахущий не нюхали, грибами сушеними не об'їдалися та растаман-траву не збирали, останнім часом Кнєзь у вільний день чистоту проголошує. [...] Кажє Кнєзь, ніби чистота – запорука здоров'я. Хто його зна, може й правду кажє. Кнєзь же помилятися не може. Хоча коли чоловік якою коростою або струпом вкритий, та ще ті струпи намочити, та мочалом пошкребти, то йому тільки гірше робиться. Але то вже Кнєзь не розпорядився. І негожє заперечувати» [6, 25] – при цьому інтонація удавано пошанна, а навмисно спрощене письмо – теж ознака авторського іронічного ставлення.

І лише на перший погляд повість виглядає осучасненою Київською Руссю. Це не зовсім так. Після того, як стався «Спалах» (у майбутньому, чи, можливо, автор натякає на Чорнобиль), люди ніби отупіли і повернулися до того стану, що користуються лише найпростішими здобутками попередників: «Ми б іще користувалися й іншими їхніми речами, та не дано нам кебети» [6, 12], – іронізує автор. Нові боги над світом запанували – «всемогущий бог Фак і всемогуща богиня Фака», та загинули й вони, тому світ наш «недосотворений». А під Градом, до речі, у підземеллях, живуть якісь мудриполітенівці... (Це як поділ на Рівне і Ровно.) Сам Ірванець пише подібно до волхва: «Все наче правильно кажє волф хитромудрий, *та от тільки бринить у голосі його якась легенька ніби насмішка* [іронія? – К. Л.], *ледь відчутна*» [6, 14]. (Однак варто зауважити, що автор і волхв, «який растаман-траву збирав потроху *для потреб ритуальних*» [6, 21], більше нічого спільного не мають.) Ця інтонація у повісті відчутна чи не першою чергою завдяки лексиці: втикаючи, противно, растаман-трава, Піпсікола і Кукакола (доньки князя, сіамські близнючки), оборзіли, «шо делать?» тощо. Гридні Кнєзеві нагадують «пацанів» із кримінального фільму.

Зрештою, вже в самій ідеї перелицьовання (трагестування) міститься іронічний елемент. Адже, перелицьовуючи і передягаючи, автор використовує манеру, умовно кажучи, несерйозну, на відміну від пародії (сагіричний зміст зберігає серйозну форму). Класичний зразок перелицьовання – трагестійну «Енеїду» Котляревського – називають ірої-комічною поемою.

В «Очамимрі» автор вдається також до перелицьовання народних пісень. Так, «Їхали козаки із Дону додому» перетворена на «Ой та їхали лугом-берегом гридні круто наворочені, гей!». Автор удавано скромно зазначає з цього приводу: «Воно, може, й не дуже до ладу ця пісня складена, так не дано ж нам теперішнім, кебети» [6, 39]. Цікавою є й інша пісня:

[...]

Ой та униз по Узвозу то не вужі повзуть,

То красних дівиць до Ріки везуть!

Ой, таж везуть їх без отця із матір'ю,

І стелиться ж дорога їм скатірт'ю!..

[...]

Ой же ж вмитися, та й перетворитися!

Та й перетворитися з телиць на коров... [6, 70-71].

У цьому пісенному уривку князеві доньки повинні вихвалитися, але недоречно порівняння руйнує пошанну інтонацію, а побажання «дороги їм скатірт'ю» явно іронічне.

«Звичайна» інакомовлена іронія (сказане не є істинним) у повісті практично відсутня. Натомість концептуальна іронія як стилістична категорія реалізується завдяки створенню відповідної інтонації: змішування елементів високого і низького стилів, використання слів жаргонних, молодіжного сленгу, застарілих чи новостворених слів, які формально схожі на архаїзми («воскуряє», «возроптали»), і водночас – фольклорних

тавтологій (думу думає) тощо. В такому стилі подано характеристику головного героя: «І люди його [Кирюху. – К. Л.] поважають-шанують, бо рівний він у поведженні і з гриднем бритоголовим, і зі смердом нестриженим, ні на кого ніколи голосу не підняв, *не послав*, не образив» [6, 51].

Кирюху обманом налаштували проти Очамимрі, й він, як порядний герой кінофільму, мститиме за кохану. Та й тут автор використовує фольклорний мотив – казковий і баладний (сопілка з дерева на могилі, наприклад): той, хто загинув, усе одно по смерті повідомляє ім'я вбивці, – у померлих очах Янки було видно його лик...

Іронічно гине сама Очамимря (бідолашна прагнула любові й померла в леті за несправжнім коханим), і так само іронічно гине Кирюха (його придавив хвіст ящірки), а від смороду великого тіла Очамимрі вмирає і Град. Трагічне завершення, на відміну від народної казки. Але й Очамимря в Ірванця – це зовсім не той дракон, з яким боровся Кожум'яка. Як лірично звертається вона до свого вимріяного коханого! Такі поетичні рядки про ящірку викликають неоднозначну посмішку в читача. Проте й сприймати її неоднозначно як «зло» також не вдається. І чи не глузує автор так само і з читача, таким чином змішуючи й вивертаючи все?

Роман «Рівне/Ровно (стіна)» (підзаголовок – «нібито роман») вийшов того ж 2002-го, коли написано «Очамимря». Текстові реалії такі, що місто поділене на дві частини «міждержавним» (українсько-українським) кордоном на Західне Рівне і СРУ (Соціалістичну Республіку Україна). При цьому вулиця Свободи іронічно залишилась у східній авторитарній частині міста, де «общепонятною» є російська і де «Зруйнувавши кілька кварталів, заклали площу Леніна з пам'ятником таки Ленінові посередині» [7, 57]. У Рівному ж «общепонятною» стала англійська, бо, відштовхуючись од русифікованої радянщини, українці використовують як альтернативу їй іншу іноземну мову. Ці крайнощі (і парадоксальне відновлення радянського минулого, і вибір не рідної, а поширеної чужої мови) видають дезорієнтованість і розгубленість частини українців у пошуку точки опертя. Не довіряючи опорі на власну ідентичність, за останні десятиліття значною мірою втрачену, вони силкуються набути мовно-культурного ототожнення з панівними націями. Подаючи обидві стратегії (східну й західну) в глузливо-утрированому зображенні, автор глузує з них обох.

Головний персонаж (як і в Юрія Андруховича, для якого це традиційно) – представник богемі письменник Шлойма Васильович Ецірван. Цікаво, що події в романі відбуваються 17 вересня (цього дня 1939 року радянські війська перейшли кордон з Польщею) і завершуються возз'єднанням Рівного і Ровно.

Потрапляючи у Ровно, Ецірван ніби повертається в минуле, відчуває ностальгію. У романі багато спогадів, відчувається, що автор любить те суспільство, в якому виріс, і, навіть коли ставиться до багатьох явищ з іронією, він консервативний, як у своїй суті і будь-який інший іронік. У його поле зору потрапляють цікаві деталі: «Он і ціла шпальта газетна прилипла зверху на фарбу, вже *добряче вижовкла* на сонці – “Україна оновлена”, кївська газетка [...]» [7, 62].

У Ровно натрапляємо на іронічно-абсурдні речі на кшталт: «обком партії видав розпорядження, згідно з яким до особливого розпорядження про скасування цього розпорядження квартири членам нашої спілки будуть видаватися лише посмертно... і в інших надзвичайних ситуаціях» [7, 45-46]; або ж назва «Кладовище Молодіжне». З добродушною іронією аж три поети СРУ мають незабутні прізвища: Гімнюк Василь, Гімнюк Андрій, Гімнюк Микола. Олена Бляшана, давня знайома письменника Ецірвана, фігурує у тексті частіше як Обля.

Під «іронічну критику» потрапляють і згаданий обком партії, і Ровненська спілка письменників: «Бо скільки тут літературою кагуватимуть? Години зо три, не менше... [думает Ецірван. – К. Л.]» [7, 47]. І йдеться не лише про особисте ставлення персонажа до цієї організації – самі члени спілки виставлені автором в іронічно-викривальному світлі: їхні промови і наміри нагадують масовізм у літературі 1930-х. Так, один із молодих поетів, який раніше навіть дівчат зваблював, цитуючи вірші Ецірвана, став «правильним» і звертається до письменника зі словами докору: «А те, чим ви займаєтесь зараз, Шлоймо Васильовичу, воно ж зовсім не те, воно ж незрозуміле широким читацьким масам. *Оті всі бубабісти, лугосади, нові дегенерації* – це ж все таке, вибачте, непотрібне. Вони ж усі у своїх творах *вживають нецензурні вислови*, пишуть *незрозумілою простим трудящим мовою*, вони... – молодий поет раптово вмовк, зникнув і, сівши за своє місце, виснажено зітхнув» [7, 48-49]. Такі закиди цілком упізнавані.

«Геніальною» є в романі промова професора Чмоня, який робить доповідь про Шевченка: «*А нелегко про Шевченка говорити тому, що важко!*... [...] І водночас про Шевченка говорити можна безкінечно! Бо він – це той моноліт! На якому! Стоїть і стоятиме! Українська! Література!» [7, 49-50] (саме так – зі знаком оклику! Після кожного! Слова!). Можна спочатку сприйняти це як гумористичний доброзичливий елемент (ідеться не про ставлення автора до Шевченка (як здається, на перший погляд, не вельми поважним), а про ставлення до того, хто говорить про Шевченка, до дискурсу, який супроводжує феномен Шевченка. Та що це не зовсім гумор, видно далі: «професор Чмонь дедалі ширше *розкручував* над головами присутніх письменників обласного центру *спіраль порожнечі* свого виступу» [7, 50]. Далі виступ ровненського професора торкається цілком конкретних реалій українського літературознавства: «Шевченко – він же всеосяжний! Він охопив усе... І саме тому! Саме тому наші ідеологічні супротивники... – Чмонь кинув погляд на Шлойму [...], – ...всілякі там Грабовичі, а також їхні доморощені підспівувачі на кшталт Оксани Забужко... [...] Доходять до... Самі знаєте, до чого доходять ці так звані дослідники!..» [там само]. Це вже схоже не так на іронію, як на викривальний

сарказм, що викликає посмішку (й насмішку). Однозначно неприхильне ставлення виражається, як мінімум, словом «*вищав*»: «голос Чмоня твердішав і вищав (з наголосом у слові «вищав» на обох складах)...» [там само]. Професор Чмонь щораз більше виявляє свою тупість. А Ірванець навіть там, де його текст викликає сміх у читача, залишається насправді серйозним і не так потішним, як уїдлигим, його іронія – продуманий засіб, що слугує певній меті. Складається враження, що автор хотів у такий спосіб висловити власне ставлення до проблеми і певним чином стати на бік однієї зі сторін.

У романі трапляються і поетичні рядки. Чи не іронічний жест, коли Ірванець від імені місцевого «Поета» складає такі графоманські віршики на злобу дня: «Ровно выше! Ровно шире! С каждым годом, с каждым днём! [...]» [7, 70]? Є згадка про класичну українську поезію: «Золотий вересень... Це вам не гомін золотий...» [7, 67] – алюзія до вірша Тичини «Золотий гомін». На сучасні літературні конкурси автор натякає оголошенням: «Мимська фабрика молочних і кондитерських кремів проводить конкурс романів і п'єс “Кремація слова”». Показовою є сама назва: у цьому конкурсі слово, літературу хоронять. Не дивно, що «до участі в конкурсі запрошуються домогосподарки, учні шкіл та ПТУ, особи, що відбувають покарання в місцях позбавлення волі. *Професійні письменники та особи з вищою освітою до участі в конкурсі не допускаються...*» [7, 63]. Тут і соціальна заангажованість, і злободенність.

У романі натрапляємо на елементи відвертого автобіографізму. Це часте явище в сучасній українській літературі (маю на увазі «Андріївський узвіз» В. Діброва, «Таємницю» Ю. Андруховича, «Станційні пасторалі» Г. Гусейнова, про які писав В. Неборак у «Критиці прози», та інші тексти останніх приблизно двох десятиліть). Шлойма так само, як автор, закінчував Ровенський педінститут, потім Літературний інститут, так само пише драми... Навіть назва роману, що його він написав, «втомившись від драматургії», – «Стіна», його випустило львівське видавництво «Касталія» [7, 125] (роман Іранця виданий у «Кальварії»). Але автор іронічно запевняє нас наприкінці роману, що «всі персонажі вигадані»: «не існувало нікого з осіб, описаних на сторінках роману. І взагалі – прекрасне місто Рівне одвіку населене винятково працюючими, добрими, щедрими та щирими людьми» [7, 190].

Хочеться згадати про нелюбов автора до «літературщини», поетизмів. Це помічали критики ще в його перших поетичних збірках. «Він не зображує, не змальовує, а розказує, омінаючи “красивості”, “надуманості”, будь-яку “літературщину”», – писала Людмила Таран про «Тінь великого класика» [11, 85]. Автор і сам зізнається в такій рисі власної творчості. Так само Шлойма: «Він не любив патетики і складних мисленних наворотів. І в житті взагалі, і в літературі зокрема. Чи швидше – в літературі передусім. Саме за це значна частина критиків вважала його неглибоким попсовиком і кон'юнктурником. Сам він до цих закидів ставився спокійно» [7, 91], з належною долею самоіронії, можна додати. Автор вважає, що творчій молодій людині потрібно не лише любити й шанувати себе, аби чогось досягти, а й уміти подивитись на себе іронічно, з насмішкою – це запорука того балансу і критичного ставлення до себе, які вкрай важливі [див.: 14]. Приблизно так Шлойма Васильович говорить про себе: «твій вар'ятський текст, твій геніальний текст, твій вистражданий, виболений, твій постмодерний, сякий-перетакій і ще якийсь там текст» [7, 59].

У романі виведено образ ще одного письменника, точніше – письменниці. Степанида Добромалець – авторка трилогії «Шлях до волі», що її склали три романи: перший, власне, «Шлях до волі», а також «На волі краще, як в неволі» і «З волі в неволю не хоче ніхто».

Степанида, яка вирішила самостійно ще за життя подбати про те, щоб був створений її музей, несподівано цікавиться при зустрічі із Шлоймою долею одного письменника: «[...] Там, у вас, начебто був колись, за часів моєї молодості... якийсь молодий, перспективний прозаїк. Прізвище його... [...] Причина... Плачина... Діброва... Мегера... Якесь таке прізвище. [...]»

“Нічого не зрозумів. Де це – “там у вас”? І коли були часи її молодості? Та й прізвище таке нічогісінько мені не каже – Кручина, Дрючина...” [дивується Шлойма. – *К. Л.*] [7, 109]. Цікаво, що Ірванець, згадавши прізвище реального письменника, потім робить «незнайомим» із ним свого персонажа; та й Володимир Діброва підпадає під визначення «там у вас», якщо Рівне вважати волею, яка асоціюється із Заходом (Діброва також оселився у США).

Про себе Степанида пише, що тепер «перебуває в опалі, в опа... опозиції... Але й тут, у нас, вміють прислухатись до думки письменника... *інколи. Коли бувають змушені до цього*» [7, 110]. Ірванець майстерно завдяки обмовкам персонажа формує читацьке сприйняття. Пафосні фрази про «твір усього життя», який написала Степанида Добромалець, і так викликають іронічну посмішку, а коли автор вкладає в її уста слова «Я закінчувала його вже тут, у лікарні... – письменниця невідривно дивилась на теку в Шлойминих руках. – *Писала навіть не в шухляду, а сюди, в ліжку. Творила під себе...* – останні слова вона вимовила з гідністю й гордістю» [7, 111], остання її репліка викликає аж ніяк не добродушну іронію. Цікаво і дещо несподівано, що при цьому Шлойма Ецрван дуже терпимо і навіть з повагою розмовляє зі старою письменницею. Останній свій твір вона оцінює як найбільший творчий здобуток: «*можна сказати, душу вклала у цей свій твір*» [7, 112]. Власне, так і говорять, а те, що авторка вживає цей вислів із «можна сказати», наштовхує на припущення, що вона умовно «душу вклала», що хоче просто справити певне враження (виглядати автором, який перебуває в опозиції до авторитарного режиму, пише в шухляду і, вкладаючи душу у свій останній великий твір «Поліська сага», намагається передати його «у вільний світ» – пише ж для людей, а не для себе, і читачі повинні побачити

цей шедевр). Ця сюжетна лінія роману «вочевидь вплітається в дискусію з приводу вартісності української радянської літератури» [див.: 8]. Нарешті сівши перед рукописом і розв'язавши теку, Шлойма бачить стос білого паперу – сторінок так шістьсот... Чи це у Степаниди Порфирівни таке вишукане почуття гумору, чи рукопис просто замінили на білий папір, поки Ецірван ще був у Ровно?..

Дотепно автор назвав сина письменниці – Петро Степанидович (по матері, а не по батькові; ще один об'єкт іронії). «[Петро Степанидович] не зовсім вірить Ецірвановим словам, вбачаючи (або, швидше, вчуваючи) у них якусь приховану чи то пастку, чи то частку іронії, цілком безпідставно, що слід зазначити окремо» [7, 115]. Безпідставно, слід зазначити, але фразу можна сприймати двозначно: і як те, що Шлойма іронізував, кажучи Петрові Степанидовичу, психіатрові за освітою, який пропонував свою небезкорисливу допомогу (засвідчити, що Шлойма невідсудний, наприклад) і несподівано почув від Шлойми, що це й справді може йому знадобитися, «навіть найближчим часом. Самі розумієте, життя таке складне, слід бути готовим до всього» [там само] – тоді іронічним є зауваження автора про безпідставність; і як те, що допомога справді може йому знадобитися (теж факт), – тоді помиляється Степанидович.

Здається, що автор навіть стримується од «красивостей»: «Ось і знов літературщина поперла з тебе, письменнику Ецірване...» [7, 121] – звертається він сам до себе. Можна припустити, що там, де вона є, її роль іронічна. Роман завершується тим, що соціалістичне Ровно поглинає Рівне, і письменник звертається до нього словами: «Що ж, бувай, прощай, моє любе, маленьке, затишне моє місто, моє Західне Рівне, моє Рівне вечірне, Рівне ранкове, Рівне полуденне й опівнічне, залите сонячним, місячним і світлом ліхтарів, занурене в тумани осені [...] тут і далі подібна «літературщина» про утопічне місто. – К. Л.] Недо-місто моє...» [7, 184]. Ставлення Ецірвана до рідного міста перегукується із відомим віршем Ірванця «До французького шансон'є»: «ти щиро хотів бути співцем цього краю, цього міста, досить безликого, досить байдужого, та все ж таки рідного, свого» [7, 121]; «Я й сам колись таким грішив./ Пісні, мов кошенят задушених,/ В зубах по вулицях носив./ [...] А по очах/ Болоче вдарило прозріння:/ Про що кричав?/ Кому кричав?» [5, 68].

Точною видається оцінка Василя Габора: «Нестримна дотепність, в'їдлива іронія й дошкульний сарказм, а за ними – несподівано ніжна, пронизана глибоким смутком лірика, – ось такий (принаймні, в моєму сприйнятті) справжній Ірванець» [1, 221].

Автор влаштовує в романі публічне викриття і засудження відступника Ецірвана за його твір – «Цей, з дозволу сказати, "роман"» [7, 130], як каже перший секретар обкому КП СРУ. Це вже відверто іронічний хід. Читачі цього твору (ідеться про роман Шлойми, але не тільки) «заражаються хворобою нездорового скептицизму» [7, 131], бо такі твори «нічому хорошому не вчать» [7, 132] – і це оцінки людей, які роман навіть не читали. Молодий поет-комсомолец Олесь Фіалко завершує показове засудження віршем:

Ми, молоді, ми думали – ви Моцарт.

Ми, молоді, ми думали – ви можете.

Ми думали про вас, що ви...

А ви...

Тепер дивуюсь я – як ваш холодний мозок

Не витече кризь вуха з голови?

Перший секретар обкому КП СРУ хизується обізнаністю, згадує Івана Будзу (автора праці «Націоналізм чи українізація»). А сатирична цитата із Шевченкового «І мертвим, і живим...» в цьому контексті сприймається дуже саркастично: «Щось таки читали. І Колара цитуємо з усієї сили, і Шафарика, і Ганку, і в слов'янофілі... Можемо, коли схочемо» [7, 146]. Ірванцева іронія при цьому якась сумна.

Щоб ніхто з громадян не хворів скептицизмом, у романі винайдено геніальний пристрій під назвою «Д.У.П.А.», тобто «Думально-уніфікуючий променевий агрегат», випромінювання якого робить думку колективу одноставною. Препарат вже замовили у Верховну Раду та держави СНГ...

Звичайно, Ірванець, як він сам зізнається в одному з інтерв'ю, «трішки "гротескував" як сатирик, чіткіше промальовував деякі риси» [див.: 8], змальовуючи Рівне і (особливо) Ровно. Справжнє місто знаходиться, мабуть, десь посередині – скісна риска у назві роману (на межі), і воно одне.

Леонід Ушкалов вважає, що для української традиції характерне інструментальне розуміння іронії [12, 127]. На мій погляд, ідеться передусім про використання іронії як тропу, а також сприйняття та розуміння її передусім як інструменту, що має чіткі функції (сатиричну мету, наприклад). Це справедливо щодо Олександра Ірванця.

Перш ніж з'явилися друком «Очамиря» і «Рівне/Ровно (стіна)», виходили Ірванцеві збірки поезій і драми. П'єси різних років та вірші Ірванець 2005-го об'єднав в одну книжку, вигадавши термін «непроза».

Іронічну концепцію п'єси «Recording» (1995) відзначив у своїй книжці «Артеграунд» Ярослав Голобородько [2, 95]. Він акцентував на ігровому елементі п'єси Ірванця. Ще раніше Ростислав Семків писав про книжку «П'ять п'єс» (1995), що «за давньою звичкою, Ірванець простір свого тексту [ті ж п'єси є у «Лускунчику». – К. Л.] миттєво карнавалізує і насичує фарсом [...] Наростає цікавий ефект: навіть якщо автор справді намагався сказати щось серйозне (?), наприклад, планував показати нам, якою буває зрада [...], то вся ця

висока драматургія явно зостанеться поза нашою увагою; читач сприйматиме лише зовнішню авангардно-штукарську компоненту Ірванцевого тексту [...]» [10, 21].

«Recording» – цікава для нашого дослідження п'єса, іронічний смисл у якій найчастіше твориться засобом абсурдизації. Формально її тема така – персонаж вмикає камеру і розповідає про своє життя: «Чи ж моя добра мама, народжуючи мене багато-багато років тому в маленькому баварському селі, там, де ліси Нової Зеландії стрічаються зі степами Північної Сахари, де волохаті ящірки у квітні щебечуть на деревах своїх любовних пісень, а обидва місяченьки ллють своє тихе світло на блакитні лотоси степових озерець, – чи ж моя матуся [...] чи ж думала вона, що [...] її синочкові випаде така страшна, така нелюдська доля?..» [5, 20]. До речі, пафосне речення про нелюдську долю видається дуже іронічним в кінці п'єси, коли з'ясується, що персонаж, чий монолог – ціла п'єса, можливо, нічого й не пережив з того, про що розповідає перед відеокамерою (або ж він вигадував усе, або ж від напруги і стану, близького до божевілля, весь час плував, скільки років його дітям); і коли він натискає клавіші «stop» і «eject», гніздо касети виявляється порожнім – запис не відбувся. Постає запитання: персонаж свідомо наговорював свою розповідь, знаючи, що касети немає, чи не знав про це? У другому випадку цей авторський хід можна трактувати як створення текстової ситуації, що її маємо підстави назвати іронією долі: людина, самотня і змучена, ділиться на камеру тим, що пережила, – і все марно. Якщо ж старий знав, що й у відеоманітофоні, й у манітофоні, й на диктофоні немає касет (і навіть йому аж три засоби?), то це звучить ще безнадійніше. Взагалі, на мій погляд, Ірванцева іронія має якийсь дуже трагічний відтінок (у сенсі емоційного забарвлення, а не трагічної іронії у традиційному розумінні). «Recording» є іронічною п'єсою, починаючи від задуму. А щодо підкреслених вище фраз, то їх можна сприймати і як просто небажання автора прив'язувати події до реальних місць. Але вагомо те, що Ірванець вдається до такої абсурдизації там, де мала б бути романтика (пафосне красиве речення, опис «райського краю»).

Відтінок іронічності мають подані в лапках фрази на кшталт: «аби зберегти незайманою внутрішню психологічну налаштованість» [5, 21], «для уникнення будь-якого впливу на Виборця в час його підготовки до виконання виборчої дії» [5, 22], «опосередковане й контрольоване отримання інформації» [5, 23], «повне, цілковите і всебічне їх [потреб єдиного Виборця. – К. Л.] задоволення» [5, 25], які не лише стилістично вирізняються в тексті, але є цитаціями суспільної лексики, яка в устах персонажа звучить як знущання над «єдиним Виборцем». Ця п'єса і соціальним спрямуванням, й іронічністю має дещо спільне із «Тягнуть телевизор» Володимира Діброви.

Дотепно-іронічно звучить дилема, яку має вирішити персонаж (Виборець), – зробити вибір між бабайцями і мамайцями (натяки на Бабая і Мамаю?): перші – за процвітання кожного, другі – за добробут усіх [5, 27]. Чи навпаки? Адже потім ми чуємо: «Бабайці хотіли добробуту всім, а мамайці – процвітання для кожного...» [5, 28]. Найбільша іронія полягає у тому, що ніякого вибору він насправді не мав. Іронія тут виступає в Ірванця елементом структури твору, його персонаж мучиться, а тоді виявляється, що від нього, його вчинку, нічого не залежить. Тут «іронія долі» не просто засіб, а основа і суть дії.

Іронічною є також п'єса «Прямий ефір» (1995), в якій «дискутують» про мультиплондизм. Іронізує тут автор і з персонажів, які говорять про невідомо що, переливаючи з пустого в порожнє, і, можливо, з глядачів/читачів, які лише насамкінець дізнаються, що прямий ефір – насправді запис програми, а всі несподівані перипетії – добре продумані: «"політична ситуація" постає у текстових реаліях ще відвертішою й іронічнішою грою», — пише Голобородько [2, 96], який вважає Ірванця «невиліковним іроністом» [2, 99].

В «Електричці на Великдень» (1994) маємо якусь абсурдистську іронію. Так, одна із пасажирок спілкується з американським президентом, натиснувши кнопку виклику, і їй на допомогу прибувають браві американські вояки. Цікавим є і ставлення автора до глядача/читача, якого він одсилає в кінець п'єси ремаркою «(Див. додаток.)» [5, 111]. Дотепно-глузлива манера Ірванця має свій шарм.

Уже немало згадували критики про іронічність Ірванцевих поезій. Чого тільки вартє «багатообіцяюче» завершення «Багатообіцяючої пісеньки» чи всім відомі «Уроки класики», в яких автор заострює ситуації, шукаючи в узагальнених фразах (уроках) недоречності і зводячи їх нанівець. В «Оді гривні» «момент підозри» викликає радісний ствердний пафос. Саркастичні «Депутатська пісня» і «Вірш до рідної мови» (в останньому букви, що виділені, творять нецензурні слова), із гумором написаний «Відкритий лист до прем'єр-міністра Канади Браяна Малруні та генерал-губернатора Романа Гнатишина від трудящих колгоспу "Шлях Ілліча" (закреслено) "Шлях Ільковича"». «...Він це уміє – довести до абсурду деякі "ідеї", "крилаті вирази", які донедавна ще вважалися священними й непорушними, – аби показати їхню неспроможність, сміховинність, а то й навіть небезпечність», – писала Людмила Таран про збірку «Тінь великого класика» [11, 84].

Із трьох учасників «Бу-Ба-Бу» Ірванець видається найбільш соціально заангажованим. Він сміливо порушує питання мовні, літературні, літературознавчі й політичні, сміливо малює образи псевдопатріотів, реагує на особисті випадки (шпильки на адресу опонентів «Бу-Ба-Бу», виставлених як Ровненська спілка «правильних» письменників). У нього трапляється й «іронія долі», і в'їдлива іронія, часто з трагічним відтінком. Він осучаснює казку, перелицьовуючи її; змішує елементи високого та низького стилів, використовує гіперболу і фантастику. Ефект іронічності досягається вдавано пошанувальною інтонацією й навмисно спрощеним письмом, використанням жаргонних слів, молодіжного сленгу, застарілих чи новостворених лексем, формально схожих на архаїзми, а водночас – фольклорних тавтологій тощо.

У творах Ірванця практично не доводиться шукати іронічний підтекст – там, де автор іронізує, він робить це відкрито і прямо. Найчастіше відгукується в такому ключі на суспільні проблеми сьогодення. Попри риторичні запитання «Про що кричав?! Кому кричав?», Ірванець усе ж не полишає спроб виправити «вади суспільства».

ЛІТЕРАТУРА

1. «Бу-Ба-Бу» (Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак): Вибрані твори: Поезія, проза, есеїстика / Авторський проект, упоряд., бібліограф. відомості та прим. Василя Габора. – Львів: ЛА «Піраміда», 2007. – 392 с. (Серія: «Українські Літературні Групи»).
2. Голобородько Я. Прозора непроза Олександра Ірванця / Ярослав Голобородько // Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблшмент. – К.: Факт, 2006. – С. 93-100.
3. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К.: Критика, 2005. – 264 с.
4. Жулинський М. Подорож нащадків доктора Леонардо в безсмертя / Микола Жулинський // Україна. – 2008. – № 1. – С. 98-99.
5. Ірванець О. Лускунчик-2004: П'єси, вірші / Олександр Ірванець. – К.: Факт, 2005. – 208 с. – (Сер. «Непроза»).
6. Ірванець О. Очамимря: Повість та оповідання / Олександр Ірванець. – К.: Факт, 2003. – 184 с.
7. Ірванець О. Рівне/Ровно (стіна). Нібито роман / Олександр Ірванець. – Львів: Кальварія, 2002. – 192 с.
8. Перепадя О., Перепадя В. Олександр Ірванець: «Я не хочу брехати ні собі, ні читачеві» (інтерв'ю) / Олена та Володимир Перепаді // Українська правда. – 2002. – 30 квітня. – Режим доступу до газети: <http://www.pravda.com.ua/articles/4b1a9896d3de3/>
9. Семенченко О. Альтернатива у Києві / Олександра Семенченко // Ї: Незалежний культурологічний часопис / [гол. ред. Тарас Возняк]. – Львів, 2002. – Число 24: Покоління і молодіжні субкультури. – С. 127-145.
10. Семків Р. Час читати ретро / Ростислав Семків // Критика. – 2003. – Ч. 5. – С. 20-22.
11. Таран Л. «Тінь великого класика» у провінції (Рецензія на: Ірванець Олександр. «Тінь великого класика» та інші вірші. – К.: Молодь, 1991. – 69 с.) / Людмила Таран // Слово і час. – 1992. – № 9. – С. 84-85.
12. Ушкалов Л. Кілька слів про іронію та апокаліпсис / Леонід Ушкалов // Іронія: Збірник статей / Упоряд. О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська. – Львів: Літопис; Київ: Смолоскип, 2006. – С. 125-130.
13. Філоненко Н. М. Група «Бу-Ба-Бу» як явище українського літературного процесу кінця ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Філоненко Наталія Михайлівна. – Луганськ, 2008. – 20 с.
14. Яценко А. Олександр Ірванець: «Культура – це я» (інтерв'ю) / Анна Яценко 30.08.2007 // Режим доступу до сторінки: www.unian.net/ukr/news/news-209868.html

Олександра ЛОТОЦЬКА

МОДЕЛЬ “ЛЮДИНА І МІСТО” У КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ О.ГЕНРІ І В. ПІДМОГИЛЬНОГО

У статті здійснено порівняльний аналіз творів американського письменника О.Генрі та українського новеліста В.Підмогильного. Намагаючись пізнати таємниці світу, розгадати одвічну загадку людини, Валер'ян Підмогильний та О.Генрі змалювали героїв з різними ціннісними орієнтаціями в житті, що дало можливість виділити своєрідну художню модель буття героїв у великому місті.

Ключові слова: інтертекстуальність, тематика, художня модель, людина і місто, урбанізм, маленька людина.

В статье осуществлен сравнительный анализ произведений американского писателя О. Генри и украинского новеллиста В. Подмогильного. Пытаясь познать тайны мира, разгадать извечную загадку человека, Валерьян Подмогильный и О. Генри обрисовали героев с разными ценностными ориентациями в жизни, что позволило выделить своеобразную художественную модель бытия героев в большом городе.

Ключевые слова: интертекстуальность, тематика, художественная модель, человек и город, урбанизм, маленький человек.

The article is a comparative analysis of the American writer O. Henry and Ukrainian novelist V. Pidmohylny. Trying to learn the secrets of the world, solve the eternal riddle of man, Valerian Pidmohylny and O. Henry described heroes with different value orientations in life, which gave an opportunity to allocate the original art model being heroes in the big city.

Keywords: intertextuality, themes, literary model, human and city, urbanism, little man.

Ідея порівняння часто перетворюється на зіставлення зовсім неподібних творів з наміром виявити “поодинокі нитки подібності в неспоріднених тканинах” [12, 7]. Адже порівняльне літературознавство шукає не подібностей, а зв’язків, не паралелей, а впливів. Такими, на нашу думку, є проблеми зіставлення особливостей “творчої поведінки” та виявлення меж інтертекстуальності у творах українського прозаїка-новеліста Валер’яна Підмогильного та яскравого представника американської літератури О.Генрі.

У сучасному українському літературознавстві сформувалася нова парадигма осмислення літературно-мистецьких явищ минулого, яка носить принциповий характер, оскільки дозволяє повернути у літературний контекст донедавна заборонені імена, вилучені творчі постаті, серед яких одне з чільних місць посідає Валер’ян Підмогильний. У той же час за кордоном твори письменника уважно вивчалися і неодноразово перевидавалися. У цьому плані чимало зробили Г. Костюк, Ю. Лавріненко, М. Тарнавський, М. Ласло-Куцук.

В Україні по-справжньому наукове вивчення художньої своєрідності творів В.Підмогильного розпочалося значно пізніше. Тільки в 90-х роках ХХ ст. з’явилися праці В. Мельника, С. Павличко, Р. Мовчан, В. Шевчука, Л. Коломієць, та інших, в яких висвітлюється творчість прозаїка, що є яскравим зразком високо інтелектуального та високо художнього мистецтва.

Досить цінною у цьому аспекті є книга М. Тарнавського – відомого літературознавця з Канади – переклад англomовного дослідження творів Підмогильного, що вийшла друком у 2004 році [209]. Один з розділів цього дослідження присвячений впливу західноєвропейського реалізму на українського письменника. Цей вплив, – як вважає автор, – “ішов, у першу чергу, через Гі де Мопассана і помітно відбився на трьох аспектах творчості, а саме – на сюжеті, техніці, темі” [12, 17]. Французький письменник був не лише улюбленим автором В.Підмогильного, а й літературним кумиром та учителем. „Мопассанівська манера заглиблення в суть внутрішнього світу особистості, вміння французького митця зобразити багатогранні людські характери, нешаблонні і часто непередбачувані в своїх діях, поєднати в одному творі іронію, скепсис, динамічний діалог і змістовий монолог, у вчинках, здійснених у певному душевному стані, або в слові якнайтонше відтворити психологію героїв – ось що реалізував у своїй творчості В. Підмогильний. У нього, як і в Мопассана, немає жодного випадкового персонажа (навіть епізодичного). Кожен з його героїв виконує важливу, лише йому відведену функцію”, – слушно відзначає С.Луцій [6, 55].

Факт літературного наслідування і запозичення як результат впливу художньої творчості французького письменника Гі де Мопассана, “до творів якого О. Генрі постійно звертався” [8, 91], на американського новеліста, було відзначено В. Оленевою. Цей вплив, – на думку дослідниці, – виявився передусім у техніці побудови фабули [Там само].

Оскільки проводимо паралелі на рівні інтертекстуального дискурсу, факт безпосереднього знання творчості Гі де Мопассана обома письменниками має принципове значення: за цієї умови можна говорити про ускладнений вид літературного наслідування, який умовно формує тричленну структуру на рівні текстів, де є першотекст (Гі де Мопассан) і два його інваріанти (О. Генрі, В.Підмогильний) різного рівня інтерпретації “чужого слова” у своїй творчості та у власній національній культурі.

“Діалог” О. Генрі – В. Підмогильний дослідниками творчості останнього не відзначено, не розглядалась і можливість впливу американського письменника на творчість Підмогильного. Відомо ж, що український митець досконало володів іноземними мовами і здійснював конгеніальні переклади світових класиків з французької та англійської. Окрім того, Підмогильний працював в редакції журналу “Життя й революція”, який друкував перші україномовні переклади О. Генрі. Тож є всі підстави вважати, що творчість американця була відома В. Підмогильному.

Одним із чинників, що зумовили схожість концепцій людини і світу у творчості представників таких далеких літератур, є й той факт, що, незважаючи на різницю у віці (О. Генрі (1862–1910), В. Підмогильний (1901–1937)), письменники були сучасниками. Не менш визначальними були й біографічні збіги. І В. Підмогильний, і О. Генрі пережили втрату ілюзій в особистому й суспільному житті. Доля американського письменника була незвичайна, що могла б сама стати темою захоплюючої розповіді. У долі цій було все, що сповнює людське життя драматизмом: було єдине, велике кохання, що обірвалося рано і трагічно, була втеча від суду, нелегальне існування на чужині під чужим іменем, потім – суд, каторжна в’язниця, а після звільнення – гучна письменницька слава і популярність.

В архівах українського письменника зберігається невеличка автобіографічна замітка, в якій привертає увагу оцінка свого життя самим В. Підмогильним: “Я оглядаюся на пережите. Де мої радощі? Життя перейдене, мов шлях заболочений. Шлях, що ним не йдуть, а бредуть, повільно пересуваючи ноги, не в силі скинути важкий налип багна. Стомлений у першому кроці, знеможений у подальших, я шукаю світлої плями на пройденому шляху і не знаходжу...” [7, 305]. Ці рядки якоюсь мірою проливають світло на безрадінний життєвий шлях письменника, на драматичну долю його літературного доробку.

Обидва митці жили у період глибоких суспільних змін початку ХХ століття. Панування певних ідеологій, соціальні перетворення, стрімкий технічний розвиток – все це зумовило виникнення спільних тенденцій у розвитку української та американської літератур. У творчості обох авторів під явною увагою до проблем “маленької людини” та аналізом питань моралі й особистої поведінки приховується глибокий інтерес до основних проблем людського існування.

Незважаючи на близькість художніх систем письменників, аналогій у тематиці їхніх творів небагато. Виявом інтертекстуальності у творчості В.Підмогильного та О. Генрі на тематичному рівні є розробка новелістами теми міста.

Тло, на фоні якого відбуваються події в творах Підмогильного і О. Генрі – здебільшого місто, і автори мають готову його філософію: “сліпий випадок”, не розбираючи, без жалю і радощів керує створіннями, що думають, ніби самі творять для себе своє життя.

Тема “міста” – наскрізна у творчості Підмогильного. У повісті В. Підмогильного “Третя революція” місто стає знаковим місцем, у якому сходяться всі правди і кривди: з нього йдуть усі накази, саме туди, в місто, “де жили дідичі”, “возились податки”, там “лунала чужа мова й зникав вихоханий у степах хліб” [11, 378]. Письменника хвилює проблема “село – місто”, але розв’язання її, на його думку, можливе, і саме устами своїх героїв він вказує, якими повинні бути взаємини між селом й містом: “Людськість хитається між дикунством і культурою. А їх треба поєднати, не протиставити!” [11, 362]

Ще в оповіданні “Старець” він так характеризував це місце:

“Місто шуміло й хвилювалось, кипіло й реготало. Життя виштовхувало вдень на вулиці його тисячі, десятки тисяч людей, котрі заклопотано бігали, метушились, щось думали, обмірковували, сміялись, плакали, сподівались і, нарешті помирали, – все це іноді тут же, на вулиці, а здебільшого під залізними дахами кам’яних мурів, що самі ж і утворили собі, аби ховатись на ніч для спочинку й кохання. Тих, що, знесилені і виснажені хворобами і турботами, конали, якнайшвидше забивали в дерев’яний футляр, кидали в землю, а життя вигонило на спорожене після них місце десятки нових людей, котрих родило кохання під залізними дахами кам’яних мурів” („Старець”) [11, 251–252].

Тема завоювання міста селом, яка вперше була висвітлена письменником у “Третій революції”, знаходить своє продовження й у романі “Місто”. М. Ткачук назвав його “першим урбаністичним романом в українській літературі, з новими героями, проблематикою та манерою оповіді” [13, 354]. Літературознавці нерідко перебільшували образ міста в художньому світі твору Підмогильного. Г.Костюк вважав його романом про Київ: “Описи знайомих коліс і вже, можливо, призабутих вулиць, завулків, парків, Дніпра, пляжів, університету, академії, багатьох історичних та архітектурних пам’яток промовисто свідчать про це” [14, 315]. Слід наголосити, що сформоване в певних історичних умовах уявлення про художній простір як модель деякого природного простору зараз спрацьовує. З просторовим топосом “міста” у В. Підмогильного та О. Генрі пов’язана перш за все авторська модель світу, вибудована за власною схемою.

Основною сюжетною лінією роману є еволюція головного героя, Степана Радченка, який проходить шлях від ворожості і ненависті до примирення з Містом. Внутрішні зміни головного героя відображаються через зміни у його ставленні до урбаністичної культури. На початку твору Місто постає втіленням хаосу, дисгармонії. В уяві Степана воно підлягає знищенню. Усі надії він покладає на майбутню змичку міста і села, що призведе до поступового розчинення міської культури у сільській. Проте відбувається протилежне: сам Степан поступово асимілюється з Містом, розчиняється у ньому. Радченко осягає велич і значимість столиці – у “безконечно строкатому шумі” чує її голос, дуже биття могутнього серця міста, пізнає “його потайну істину” [10, 46].

Майже все “Місто”, – як зазначає Г. Кудря, – є “відображенням потоку свідомості головного героя, причому внутрішній монолог Степана Радченка В. Підмогильний часто передає з допомогою невластиво прямої мови, в яку переростає оповідь автора і навпаки, що давало підстави багатьом критикам ототожнювати Радченка з автором” [5, 6].

Американські та російські критики вважали розповіді про Нью-Йорк найважливішою частиною творчої спадщини О.Генрі. За вісім років життя в Нью-Йорку письменник створив понад 140 історій про місто, які друкувалися в популярних журналах, а з 1906 року почали видаватися у збірках: “Чотири мільйони”, 1906; “Запалений світильник”, 1907; “Голос міста”, 1908; “Вибране”, “Коловороті”, 1910.

Біографом Нью-Йорку назвав О. Генрі О’Коннор. Письменником, що зумів передати найважливіші прикмети великого міста першої декади ХХ століття, вважав його П. Кларксон.

І. Левідова, не применшуючи значення інших циклів у творчості О. Генрі, виділяє нью-йоркські новели як найбільш знакову частину, що розкриває особливості світогляду, проблематики і поетики письменника. На думку дослідниці, він може претендувати на роль піонера і новатора. “У чотирьох книгах цих новел ним створена справжня міфологія величезного міста, мозаїчна епопея буденного буття чотирьох мільйонів його жителів” [2, 8]. “Художником великого міста” назвав О. Генрі О. Анікст [1, 16].

Серед літературних попередників письменника найбільше значення мав С. Крейн. У нього запозичив О. Генрі образ міста-спрута, скупчення найгостріших соціальних суперечностей, контрастів убогості і розкоші. Імпонувала письменнику і багата імпресіоністська манера письма товариша по перу. Та О. Генрі до моменту створення нью-йоркської епопеї був уже цілком сформованим художником і елементи натуралізму органічно вплелися у реалістичну систему художніх засобів. Змальовуючи місто як живу істоту, О. Генрі символізував у його образі увесь устрій, з його незрозумілими зв’язками, в його непоборній і незбагненній суті. Водночас він виступав як осередок обставин, як вороже оточення людини – і тут письменник дотримувався реалістичної позиції, підкресливши рішучу залежність індивіда від умов його побуту. З весни 1902 року О. Генрі жив у самому центрі

району мебльованих кімнат і пансіонів – на Ірвінг-плейс, 55. Тісні помешкання будинків з коричневої цегли заповнювали молоді клерки, художники, репортери, артисти, страхові агенти та продавці. Життя і побут цих “самотніх душ”, їх маленькі радощі і великі надії були добре відомі письменнику. Скромний досвід репортера став у нагоді в Нью-Йорку. Він вивчав величезне місто з методичністю дослідника і пристрасною художника, бродив по вулицях вночі і вдень, заходив у парки і ресторани, приєднуючись до черг безробітних за безкоштовним супом, спостерігав за багатоликим нагвом, гармидером перехресть, трущобами і розкішними авеню. Місто приваблювало своєю потужністю і величчю, загадковістю і романтикою мільйонів різних доль і, водночас, відштовхувало і лякало контрастами, брудом і убогістю, гуркотом транспорту, одноманітною рутинною повсякденного існування, безжальністю натовпу, загубленістю і самотою маленької людини, – відчуттям, якого він довго не міг сам позбутися [2].

У новелах міського циклу письменник створив широку панораму буденного буття мільйонів. Своєрідною рамою для цієї картини слугували новели “Поєдинок”, “Голос міста”, “Як стати нью-йоркцем”, “Багдадський птах” і “Квадратура круга”, в яких створено урбаністичний пейзаж Міста Загиблих Душ, Багдада-над-підземкою, Країни ілюзій, Міста Сорока Каліфів. Нікому з письменників Америки ще не вдавалося так жваво, всесторонньо та історично правдиво намалювати місто контрастів, передати дух епохи прогресивних реформ: “Найшвидше природне втрачається у великому місті... Прямі лінії його вулиць і будівель, прямокутність його законів та суспільних звичаїв, незмінність прямолінійного напрямку його тротуарів, важкі, жорсткі, гнітючі і безкомпромісні правила, згідно з якими організовані всі сторони його життя – навіть відпочинок та спорт – безпристрасно демонструють презирливе заперечення заокругленої лінії Природи” [4, 173].

Концептуально важливий образ міста (у Підмогильного – Київ, в О. Генрі – Нью-Йорк) обидва письменники змальовують у конкретних часово-просторових ознаках, з чітко окресленим хронотопом. Обом авторам вдається зафіксувати особливості тодішнього побуту, характерне життя як Києва, так і Нью-Йорку. Митцям повною мірою вдалося яскраво змалювати всі верстви населення: від звичайної „сірої маси” до „пишної еліти”. Водночас місто, – на думку С. Павличко, – “не є просто темою, топосом чи типом пейзажу. Місто є символом певного типу свідомості як автора, так і його героя” [9, 210].

Центральна проблема новел О. Генрі про місто – доля маленької людини в антигуманному світі. Український письменник-інтелектуал, вихований на кращих зразках національної та європейської класики, також поставив людину в центрі своєї творчості. Недаремно Г.Костюк наголошував на тому, що “за багатством суспільних подій свого часу він не загубив людини. Він бачив її, розумів і творив її образ в усій суспільній, психологічній і біологічній складності” [14, 313].

Американський автор представляє місто гігантською машиною, що робить гроші, ламає природу людини, підпорядковує собі її здібності і таланти, розум і почуття, уніфікує її до потрібного їй коліщатка і гвинтика, перетворює на слухняний автомат. У новелі-гротеску “Роман біржового маклера” він подає концентрований образ нелюдяної системи. Письменник змальовує святу святих буржуазного світу – біржу; тут складаються і руйнуються стани, досягає апогею ажіотаж наживи. Біржовий маклер Гарві Максвелл, ледве переступивши поріг своєї контори, поринає в роботу грошової машини. Розрахунки, складні обчислення, нелюдський ритм, гонка нервів і мозку миттєво перетворили його на “тонку і сильну машину”, в автомат: “Акції та зобов’язання, позики і закладні, прибутки й цінні папери – це був світ фінансів, і в ньому не було місця ні для світу людини, ні для світу природи” [3, 297]. І лише вимкнувшись з системи розрахунків, маклер помічає блакитне небо і весняне повітря, живих людей навколо себе.

В. Підмогильного, як і О. Генрі, турбує відчуженість героя в місті-мегаполісі. Алієнація виникає у Степана Радченка з перших кроків абсурдного міського життя, в якому “все навкруги дивне і чуже. Він бачив тир..., ятки з морозивом, пивом, квасом, перекупок... Так звичайно тут є, так було... так буде і надалі. І всьому цьому він був чужий” [10, 26]. Цей стан відчуженості, настрашеності Радченка відчуває і вдруге, побачивши за вітриною гору книжок і серед них – лише одну читану: “В них немов зосередилось все те чуже, що мимоволі лякало його, всі небезпеки, що він мусів побороти в місті” [Там само, 26–27]; герой відчуває себе “посланцем, що виконує надзвичайно важливе, тільки чуже доручення” [Там само, 27].

Але місто для О. Генрі – не тільки царство машинної цивілізації. Голос Нью-Йорка – це звуки самого життя, що пробиваються наперекір стихії каменю і металу: “Щоб уявити собі це, треба взяти страшенну гуркотняву міста вдень, його сміх і музику вночі, урочисті звуки голосу доктора Паркгарста, галас на товчку, плач і глухе ремство коліс кебів, крики газетників, дзюркіт фонтанів по садах на даху, крикливість фруктівників та обкладинок на “Журналі для всіх”, шепіт закоханих у парку, – все це повинно звучати в твоєму “голосі міста”, але не скомбіноване, а злите. З усього цього треба зробити есенцію, з есенції – екстракт, екстракт звуковий. Одна крапля його дасть нам те, чого ми шукаємо” [3, 391–392]. Чує голос великого міста і герой українського автора: “Його вуха чули невизначний гомін переплутаних слів, раптові вигуки, випадкову лайку і той гострий сміх, що, зринувшись десь, котиться, здається, з уст на уста, запалюючи їх по черзі, мов сигнальні вогні” [10, 44].

Обох письменників цікавить, передусім, маленька людина на полі великого болю й сум’яття. Вони геніально змалювали причини людської самотності, людського відчуження, які полягають в ідеологізації всіх сфер життя, всіх можливих виявів людської діяльності. Найбільш виразно ця думка прозвучала в романі “Місто”, а в оповіданнях “Собака”, “Проблема хліба”, “Син”, “В епідемічному бараці”, “Сонце сходить” автор

ставити проблему збереження в людині гуманного начала. В. Підмогильний та О. Генрі заглиблюються в думки й почування людини, яка попри екстремальні обставини, суспільні біди прагне залишатись сама собою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аникст А. О. Генрі : [вступ. ст.] / А. Аникст // Избранные новеллы / О. Генри. – М. : Правда, 1985. – С. 5–20.
2. Генри О. : Био-библиографический указатель : к 50-летию со дня смерти / [авт. вступ. ст. и сост. И. М. Левидова]. – М. : Изд-во Всесоюз. Книжной палаты, 1962. – 143 с.
3. Генрі О. Вибране : Королі і капуста. Новели та оповідання / О. Генрі ; упоряд. Н. М. Торкут. – К. : А.С.К., 2006. – 704 с. – (Бібліотека зарубіжної літератури).
4. Генрі О. Оповідання = Short Stories / О. Генрі. – Харків : Фоліо, 2006. – 223 с.
5. Кудря К. М. Художні пошуки Валер'яна Підмогильного: концепція людини, риси національної ментальності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / К. М. Кудря. – Х., 2001. – 18 с.
6. Луцій С. Український Любий друг? (В. Підмогильний – Місто) / С. Луцій // Слово і час. – 1998. – № 7. – С. 54–57.
7. Мовчан Р. Валер'ян Підмогильний / Раїса Мовчан // Письменники Радянської України, 20-30 роки : нариси творчості / [упоряд. С. А. Крижанівський]. – К., 1989. – С. 305–328.
8. Оленева В. И. Современная американская новелла : проблемы развития жанра / В. И. Оленева. – К. : Наук. думка, 1973. – 254 с.
9. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко ; передм. Марії Зубрицької. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 679 с.
10. Підмогильний В. Місто / В. Підмогильний ; упоряд. текстів та передм. Г. М. Кудрі. – Харків : Веста : Ранок, 2005. – 256 с.
11. Підмогильний В. Місто : роман. Оповідання / В. Підмогильний. – К. : Дніпро, 2004. – 384 с.
12. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю : проза Валер'яна Підмогильного : пер. з англ. / М. Тарнавський. – К. : Пульсари, 2004. – 232 с.
13. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства / М. П. Ткачук. – Тернопіль : ТНПУ : Медобори, 2007. – 464 с.
14. Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : у 3 кн. Кн. 2 / упоряд. В. Яременко, Є. Федоренко. – К. : Рось, 1994. – 720 с.

Д. ЛУКЬЯНЕНКО

ПОСТМОДЕРНА РЕЦЕПЦІЯ ФЕНОМЕНУ Г. С. СКОВОРОДИ

У статті проаналізовано способи художньої рецепції феномену Григорія Сковороди в українській постмодерній літературі. Запропоновано трирівневу модель рецепції, відповідно до особливостей освоєння Сковородинівського феномену: мотиви – тип літературного героя – власне художній образ. Способи реалізації зазначених складових розглянуто на прикладі романів Є. Пашковського «Щоденний жезл», Г. Пагутяк «Слуга з Доброміля», М. Штельмах «Р. С. Григорія Сковороди...».

Ключові слова: рецепція, гармонія, самопізнання, сродність праці, «нерівна рівність», мотив.

В статье проанализированы способы художественной рецепции феномена Григория Сковороды в украинской постмодерной литературе. Предложена трехуровневая модель рецепции, соответствующая особенностям освоения Сковородинского феномена: мотивы – тип литературного героя – собственно художественный образ. Способы реализации указанных составляющих рассмотрены на примере романов Е. Пашковского «Ежедневный жезл», Г. Пагутяк «Слуга из Доброміля», М. Штельмах «Р. С. Григория Сковороды...».

Ключевые слова: рецепция, гармония, самопознание, сродность труда, «неравное равенство», мотив.

The means of artistic reception of Grigoriy Skovoroda's phenomenon in Ukrainian postmodern literature are analyzed in this article. The three-level model of reception is offered according to the peculiarities of Skovoroda's phenomenon mastering: motives – type of literary character – namely artistic character. The ways of realizing the mentioned above components are considered by the examples of novels by E. Pashkovskiy «Daily rod», G. Pagutyak «Servant from Dobromil», M. Shtelmah «P. S. Grigiry Skovoroda».

Key words: reception, harmony, self-knowledge, job satisfaction, «unequal evenness», motive.

З-поміж постмодерних звернень до сквородіани, на нашу думку, найбільший літературознавчий інтерес становлять твори Є. Пашковського «Щоденний жезл», Г. Пагутяк «Слуга з Доброміля» та М. Штельмах «Р. С. Григорія Сковороди...». При цьому зазначені твори доцільно проаналізувати, спираючись не на

хронологію звернень до феномену Г. Сковороди. Тому пропонуване літературознавче дослідження здійснюємо відповідно до глибини художньої рецепції за такою схемою:

- 1) інтерпретація сквородинівських мотивів Євгеном Пашковським;
- 2) створення образу «сковородинівської людини» Галиною Пагутяк;
- 3) безпосереднє створення образу першого українського філософа та його художньої біографії Марією Штельмах.

1999 року вісімдесятник Є. Пашковський створює «псевдоавтобіографічний» роман-есеї «Щоденний жезл», в якому услід за Г. Сковородою розглядає причини загибелі людської душі. Однією із таких причин, на думку дослідниці Оксани Проценко, є «динаміка сучасного життя, інвектована Сковородою суєта суєт, але виведена Пашковським до рівня суспільно-державної» [7, 144]. Вказує автор і на місце загибелі людської душі – технологізоване місто. У цьому вбачаємо спільність антиурбаністичних поглядів Є. Пашковського і Г. Сковороди. Тому в обох авторів бурхливе міське життя гостро протиставляється спокійному душевному життю в сільській місцевості, на лоні природи. При цьому слід зауважити, що нелюбов до міста властива не тільки героям Є. Пашковського, а й власне автору. Про це він відверто каже в одному з інтерв'ю, опублікованому на сайті Всеукраїнської творчої спілки «Літературний форум»: «Київ мені спохабив душу відразу, як я сюди приїхав... На Києві висить прокляття. Я передчував це до Чорнобиля, а про теперішнє і говорити не випадає...» [3]. Звідси так званий псевдоавтобіографізм «Щоденного жезлу», коли письменник розставляє наголоси у своїй дійсній і духовній біографії, ведучи оповідь від першої особи.

Аналогічні автобіографічні рядки знаходимо у пісні 12-ї збірки поетичних творів Григорія Сковороди «Сад божественных пѣсней»:

Города славны, высоки на море печалей пхнут.
Ворота красны, широки в неволю горьку ведут.
О дуброва! О зелена!... и прочая.
Не хочу ъздить на море, не хочу красных одеж.
Под сими крыется горе, печали, страх и мятеж.
О дуброва!.. и прочая [8, 70].

«Для Євгена Пашковського, як і для Григорія Сковороди, єдність з природою не просто реальна ситуація з життя людини серед природи, а стан буття й стан душі» [7, 144]. Такого стану людина повинна досягти самостійно після того, як зуміє знайти порозуміння сама із собою. Засіб досягнення гармонії в обох мислителів виявляється однаковим. Ідеться про мандрівку до першооснови свого життя – до рідного села.

Водночас Євген Пашковський порушує подвійну проблему: збереження природи для людини чи, навпаки, порятунку природи від людини. Підсилюється цей мотив «присутності» елементів Чорнобильської катастрофи, якими насичено весь текст роману «Щоденний жезл» у найрізноманітніших варіантах: «чорнобіліана», «чорнобильський шахраїзм», «почорноблені пуці», «чорнобильське безчасся», «дочорнобильський час» тощо [6].

Надчасове передбачення «чорнобіліани», на нашу думку, Є. Пашковський знаходить у трактаті Г. Сковороди «Діалог, или разглагол о древнем мірѣ»: «Вода без рыб, воздух без птиц, а время без людей...» [8, 307]. Єдиною відмінністю між тим, що говорив Г. Сковорода, і тим, що сталося в ХХ ст., є продовження мислительної думки: «...быть не может» [8, 307]. Оскільки трагедія вже стала реальністю, Є. Пашковський знову апелює до філософії Григорія Сковороди, в якій знаходить вказівку на спосіб порятунку – віру в Бога. При цьому в «Щоденному жезлі» шлях до Бога видається апокаліптичною візією, що особливо увиразнюється наприкінці роману: «Ти йдеш по землі в магматичних брижах гнояки, йдеш давно, непробудно і так пражить пітне, розтерзане сверблячкою тіло, немов сама шкіра налипла на тебе... йдеш і чекаєш, коли вечір з'яскравіє блискавками на косину через небо; явися, Господи» [6]. Думається, в наведених рядках можна побачити відгомін Сковородинівського «розмислу», що ним філософ завершив вищезгаданий трактат: «Во время оно воззрю на мір твой, на день твой, и на челоуѣка твоего. Во время оно будет рука твоя на мнѣ. В разумѣніях ея наставиши мя, провед чрез стихіи, аки коня твоего, да исполнится: «И изыдете, и възграете, яко же телцы, от уз разрѣшенны» [8, 324].

Отже, Євген Пашковський у «Щоденному жезлі» й в інших творах актуалізує Сковородинівські мотиви, роздумуючи над аналогічними проблемами – збереження свого гармонійного «Я» в сучасному йому хаотичному й абсурдному технізованому світі.

Новаторський й експериментальний образ «сковородинівської людини» створено Галиною Пагутяк у романі «Слуга з Добромиля» (2006), що вирізняється на тлі деструктивних тенденцій, артгейму [2], елементів масовості в літературі постмодернізму. Саме у цьому романі автор виявляє зацікавлення феноменом Г. Сковороди, оскільки «він жив у часи перемін, як і ми, але його внутрішні моральні принципи залишалися незмінними: пізнай себе, слухайся свого серця і будеш щасливий» [4].

Твір побудовано на історично-містичних подіях, які охоплюють вісім століть – від ХІІ до ХХ, а їх учасниками є демонологічні істоти – опирі, ворожбити тощо. Наділений магічними силами і головний герой – Слуга з Добромиля – дхампір, син мертвого опира і відьми, який упродовж восьмисот років віддано служить своєму господареві – Купцю з Добромиля. Разом з тим, окрім містики, роман насичений глибокими

філософськими роздумами про самопізнання і визначення людиною свого місця у житті, що набувають афористичного звучання, наприклад: «Коли царство Боже всередині нас, то воно і скрізь» [5, 274].

Високий ступінь узагальнення висловлювань Г. Пагутяк через створені літературні образи, на нашу думку, пояснюється тим, що роман у цілому виписано у контексті Сквородинівських ідей, а саме: теорії самопізнання, «сродної праці», «нерівної рівності» [1]. Справді, Слуга з Добромиля має здібності змінювати свою тілесну оболонку, хоча і примусово, проте своєї духовної сутності він при цьому не змінює: «– Я не лицар, – відповів хлопець з очима, наповненими самотністю, – і се не моя одіж, не мій кінь» [5, 170]. Подібні висловлювання знаходимо й у Г. Сквороди, зокрема у трактаті «Наркисс. Разглагол о том: узнай себе»: «Итак, не вѣдѣши наша плоть, но наша мысль – то главный наш человек. В ней-то мы состоим. А она есть нами» [8, 160].

Схожими зі Сквородинівськими видаються слова героя Г. Пагутяк, Слуги з Добромиля: «...сказано ще Ісусом: Бог всередині тебе і довкола тебе. Усе сотворене Богом – се Його храм і святиня» [5, 196]. Читаємо у зазначеному вище трактаті Г. Сквороди: «Не бог ли все содержит? Не сам ли глава и все во всем? Не он ли истинною в пустошѣ истинным и главным основанием в ничтожном прахѣ нашем?.. Он един дивное во всем и новое во всем дѣлает сам собою, и истина его во всем вѣки пребывает; прочая же вся крайняя наружность не иное что, токмо тѣнь его, и пята его, и подножие его, и обветшающая риза» [8, 164].

Уважне прочитання наведених роздумів Г. Сквороди, на нашу думку, пояснює той факт, що у романі Г. Пагутяк усі опирі хрещені. Тобто вони сприймають власне обряд хрещення як зовнішній (символічний) вияв процесу наближення до пізнання Бога усередині себе. Як для першого українського філософа, так і для сучасного автора і її героїв Бог присутній усередині кожної людини. Віра у Бога означає віру в свої сили.

Ще одне підтвердження зробленому припущенню знаходимо й у трактаті Г. Сквороди «Разговор, называемый Алфавит, или буквар мира»: «Есть в тебѣ царь твой, отец и наставник. Вонми себѣ, сыщи его и послушай его. Он один знает, что тебѣ сродное, сіесть полезное. Сам он и поведет к сему, зажжет охоту, закуражит к труду, увѣнчает концем и благословеніем главу твою. Пожалуй, друг мой, не начинай ничево без сего царя в жизни твоей!» [8, 418-419]. Г. Пагутяк інтерпретує «сквородинівську» позицію так: «...Ісус просив не будувати храмів йому ні з дерева, ні з каменю, позаяк Бог є всюди, а віруючі – то його храм» [5, 232].

З цього приводу слушною видається думка А. Артюх, яка стверджує, що вісімсот років свого життя Слуга з Добромиля доходив розуміння того, що «Царство Боже існує в душі людини й лише віра в нього і прагнення віднайти те Царство в собі дає можливість пізнати щастя і духовно поєднатися з Богом» [1, 12]. Дхампір зрозумів, що бути слугою – не приниження, а честь, адже вірним може залишитися лише той слуга, який сам обрав собі господаря: «...у долі слуг є щось спільне, бо ними не стають, а народжуються» [5, 242]. У такий спосіб виявляється його прихильність до принципу «нерівної рівності», на важливості якого наголошував і Г. Скворода: «Бог богатому подобен фонтану, наполняющему различные сосуды по их вѣстности. Над фонтаном надпись сія: «Неравное всѣм равенство».

Льются из разных трубок разные токи в разные сосуды, вокруг фонтана стоящие. Менший сосуд меньше имѣет, но в том равен есть большему, что равно есть полный. И что глупѣе, как равное равенство, которое глупцы в мір весть всеу покушаются? Куда глупое все то, что противно блаженной натурѣ?» [8, 436].

Отже, «нерівна рівність» і «сродність праці» – невіддільні одна від одної складові, якими мають послуговуватися люди задля досягнення гармонії. За Г. Пагутяк, на жаль, ці принципи діють лише у житті мудріших за людей демонічних істот.

Слугу з Добромиля авторка наділила уміннями мислити глобально, досягати гармонійності. Цим він схожий зі своїм «прототипом». Думається, що Слуга усвідомлював значення гармонії ще з дитинства. Його дві душі – від відьми і від опира – «перебували у злагоді», тому «відчував у собі тільки одну» [5, 123]. Прагнув він, щоб відчуття і розуміння гармонії також стало життєвою необхідністю і для інших. Досягти цього можна лише тоді, коли починає діяти згаданий вище Сквородинівський принцип «сродності праці». Так, лікареві Олексію Івановичу, якому упродовж штучної (створеної ним же засобами магії) дощової ночі розповідає літопис свого життя, Слуга з Добромиля каже: «Я хочу, щоб ви знайшли своє місце в історії, часі, щоби не блукали сиротою по світі, бо це недобре для вас і для усіх» [5, 165].

Галина Пагутяк, створивши містичний образ «сквородинівської людини» – мудрого дхампіра, адаптувала його до сучасних особливостей осмислення дійсності, насиченої високими інформаційними технологіями – на протигагу духовності. Ідеться про сприйняття романного сюжету як казкового і виокремлення високодуховних концептів традиційної української культури з елементами християнської релігії.

Спробу «повдвійного» осмислення феномену мандрівного мислителя зробила Марія Штельмах у романі «Р. С. Григорія Сквороди...» (2009). На сьогодні творчий доробок молодого автора, що складається із чотирьох романів, не знайшов схвальних відгуків. Зауважимо, що оцінку її романам на сьогодні можна знайти лише у засобах масової інформації, переважно в інтернет-часописах. Журналісти вказують на одночасну творчу «плодовитість» М. Штельмах і примітивність її стилю. Разом з тим роман «Р. С. Григорія Сквороди...» у контексті нашої розвідки становить науковий інтерес в аспекті простеження тенденції руху літературного процесу в дзеркалі художнього освоєння одного конкретного історичного образу.

Для більш глибокого осмислення філософії Г. Сквороди Марія Штельмах розгортає дві паралельні

сюжетні лінії. Перша – біографічна, в якій оповідь ведеться від імені самого Григорія Сковороди. Авторка створює життєпис мислителя з тих фрагментів, які органічно переплітаються із сьогоденням. Тому в сучасній сюжетній лінії події складаються таким чином, що студент Сергій за короткий час проходить шлях від абсолютного заперечення й нерозуміння філософії Г. Сковороди до переконання у її життєвості й актуальності, а отже, прихильності і наслідуванню її. При цьому загальна структура роману видається цілісною, оскільки саме у такий спосіб підкреслюється спільність життєвої місії обох героїв, що полягає у знайденні свого щастя й умінні зробити щасливими близьких людей. До того ж спільність між Сергієм і Г. Сковородою й у тому, що обидва не бажали підкоритися суспільству і зуміли утриматися на своїй позиції. Так, розумний і здібний хлопець Сергій не хотів учитися у школі, пояснюючи свій супротив так: «Не хочу коритися суспільству. Бо суспільство – це зло» [10, 112].

Глибшому розумінню Сковородинівської концепції сприяє використання авторкою численних уривків із творів мислителя, наведених мовою оригіналу. Письменниця майстерно вписала фрагменти творів так, що вони стали невід’ємними елементами розгортання біографічної сюжетної лінії. Літературний герой Григорій Сковорода працює над створенням своїх трактатів, байок, «пісень». А тому його філософія видається більш доступною для читачів, оскільки розуміння творів, написаних складною давньою мовою, стає можливим завдяки загальному контексту. Так, авторський коментар Г. Сковороди збірці поетичних творів знаходимо у таких рядках: «Через мої постійні внутрішні потуги я почав активно писати й скоро задумав створити збірку, яку трьома роками поспіль охрестив «Садом божественних п’єсней». Збірку цю я і до цих пір вважаю найщирішою серед інших своїх творів. Можливо, через те, що творив її у сподіваннях, а не в гніві, творив у те, що світ ще не цілком забув Господа і тримається окремими острівками духу його законів, тримається його заповіту...» [10, 97]. На основі наведеного уривку зрозуміло стає повна назва «Саду» – «Сад божественных п’єсней, прозябший из зєрн священнаго писанія» – адже саме Біблія є способом наближення до Бога.

Створюючи атмосферу творення в сюжетній лінії XVIII століття, М. Штельмах наголошує й на важливому аспекті творчості Г. Сковороди – її обумовленості життєвим вибором. Письменство для нього стає специфічним способом організації істинного життя, в якому мислитель не підкорився суспільним вимогам, а зумів зберегти автентичність.

Подібний контекст створено й у сюжеті сьогодення. Головний герой цієї лінії, студент Сергій, є керівником літературного гуртка при університеті, але при цьому його поетичні твори залишаються настільки самозаглибленими, що він сам іноді не впізнає свої вірші. Адже створені насамперед у критичні моменти життя вірші Сергія стають дзеркалом його душі. Так, після загибелі молодшого брата хлопець написав поезію «Великий міст», в якій «радиться» із братовою душею про початок нового життя:

Великий міст між небом і землею.

На ньому ти схиляєшся униз.

Великий міст між Богом і душею.

Великий міст для сповіді і сліз... [10, 130].

Авторські домисли в біографії Г. Сковороди, зокрема про неіснуючі рукописи, дозволяють письменниці зробити образ філософа більш виразним, детальніше відтворити його психологію і життєву філософію, що є ще одним способом наближення до читача.

Акцент на адаптації Сковородинівської філософської системи для широкого кола читачів, на нашу думку, є ознакою творів масової літератури. Разом з цим можна відзначити високу якість аналізованого твору, зважаючи на складність порушеної проблеми (усвідомлення й реалізація життєвої місії) і на чистоту літературної мови, позбавленої вульгаризмів, що у повній мірі відповідає створеним культурно-історичним епохам.

Цілком Сковородинівським видається мотив сну, наскрізний для обох сюжетних ліній. У зв’язку з цим варто пригадати автобіографічний твір Григорія Сковороди «Сон» (В полноч ноября 24, 1758 года, в Кавраи) [9, 429-430]. Цей текст незвичний як стилістично, так і за тематичним змістом, адже в жодному іншому творі Г. Сковорода не відчуває такої «услади» від невластивого для нього споглядання «земних благ»: «...В одном мѣсту был, гдѣ полаты царскіи, уборы, танцы, музиканты, гдѣ любящїесь то поспѣвували, то в зеркала смотрѣлы, вѣѣжавши с зала, в комнату и снявши маску, приложились богатих постелях и прочая... Сей дивный сон не меньше мене устранил, как усладил» [9, 429]. У романі «Р. С. Григорія Сковороди...» письменниця використовує «Сон» мислителя в повному обсязі [10, 98-99]. Саме ця нічна «фантазмагорія» стає вирішальною у виборі життєвої місії Г. Сковороди: «У моїй свідомості ще вирують сумніви і непевність своєї внутрішньої сили. Але ось я прокидаюся рано-вранці 25 листопада 1758 року... І я вирішую. Вирішую стати аскетом. Адже світ кличе мене. Кличе собі на допомогу...» [10, 99]. Не дивно, що і Сергій, перебуваючи на межі життя і смерті, побачив сон, який визначив його подальше життя і посприяв у розумінні Сковородинівської філософії. У ньому студент побачив саме Григорія Сковороду, який благословив Сергія на «повернення в творчість з любов’ю»: «Така вже моя місія – благословляти тих, хто цього потребує... І тому, що любов від Бога безкінечна – безкінечна й твоя місія в ній, безкінечне твоє життя і ти сам – безкінечний» [10, 291].

Саме тому свій роман письменниця завершує у Сковородинівському дусі – студент щасливий, адже поруч кохана людина, й до того ж він «...так само, як і Григорій Савич» хоче «прислужитися людям» [10, 315].

Таким чином, на нашу думку, створивши образ студента Сергія, Марія Штельмах ствердила не тільки морально-етичну цінність філософської концепції Г. С. Сковороди, а і її дієвість у XXI столітті.

Слід зауважити, що у пропонованій розвідці ми не аналізували біографічну сюжетну лінію роману Марії Штельмах «Р. С. Григорія Сковороди...» в аспекті встановлення ідентичності між створеною художньою автобіографією мислителя та справжніми подіями з його життя, оскільки окреслене питання потребує окремого літературознавчого дослідження.

Отже, проведений нами аналіз творів Є. Пашковського, Г. Пагутяк, М. Штельмах, дозволяє стверджувати актуальність окремих Сковородинівських мотивів, а також універсальність і феноменальність його постаті, що є джерелом створення особливого художнього типу особистості, й вже упродовж майже трьох століть сприяє виникненню як літературознавчих, так і художньо-публіцистичних дискусій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Артюх А. В. Проза Галини Пагутяк : герметичність як домінанта індивідуального стилю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / А. В. Артюх. – Київ, 2009. – 20, [1] с.
2. Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблшмент / Ярослав Голобородько. – К. : Факт, 2006. – 160 с. – (Збірка статей).
3. Євген Пашковський : Приречені на схиму [Електронний ресурс] // Режим доступу до статті : <http://www.litforum.org/index.php?r=5&a=414>
4. Пагутяк Г. Григорій Сковорода у снігах [Електронний ресурс] / Галина Пагутяк // Режим доступу до статті : <http://pahutjak.boom.ru/skovor.html>
5. Пагутяк Г. Слуга з Добромилія : [роман] / Галина Пагутяк. – К. : ПП «Дуліби», 2010. – 336 с.
6. Пашковський Є. Щоденний жезл : [роман] [Електронний ресурс] / Євген Пашковський // Режим доступу до роману : <http://library.kr.ua/elib/pashkovskiy/shodenniyezhl.html>
7. Проценко О. В. Діалог через віки (Сковородинські думи Євгена Пашковського) : штрихи до теми / Оксана Проценко // Григорій Сковорода. Інтерпретації : Культурологія. Філософія. Педагогіка. Літературознавство : [зб. наук. праць] / [відп. ред. В. Т. Поліщук, Ю. В. Тимошенко]. – Черкаси : Вид-во Черкас. держ. ун-ту; БРАМА. Вид. Вовчок О. Ю., 2003. – С. 143-149.
8. Сковорода Г. Повне зібрання творів : у 2 т. / Григорій Сковорода. – К., 1973. – Т. 1. – 1973. – 532 с.
9. Сковорода Г. Повне зібрання творів : у 2 т. / Григорій Сковорода. – К., 1973. – Т. 2. – 1973. – 576 с.
10. Штельмах М. Л. Р. С. Григорія Сковороди... : [роман] / Марія Леонідівна Штельмах. – Харків : Фоліо, 2009. – 315 с.

Іван ЛУЧУК

НАТХНЕННЯ ТА ПРОЦЕС ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ В ДИСКУРСІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ

У статті розглянуто природу виникнення натхнення, прослідковано нюанси процесу поетичної творчості. Звернуто увагу, як ці питання відображені українською лірикою.

Ключові слова: мистецтво поетичне, натхнення, поетична творчість, поезія, поет, талант, муза

В статье рассмотрено природу возникновения вдохновения, прослежено нюансы процесса поэтического творчества. Обращено внимание, как эти вопросы отобразены украинской лирикой.

Ключевые слова: поэтическое искусство, вдохновение, поэтическое творчество, поэзия, поэт, талант, муза

In the article is considered the nature of inspiration, given, the nuances of the process of poetic creativity. The attention to how these issues are reflected Ukrainian lyrics.

Key words: poetics art, inspiration, poetic creativity, poetry, poet, talent, muse

Для поета дуже важливими є натхнення, яке спонукає творчий процес. Питання натхнення та його ролі у процесі творчості відображалися і в дискурсі української лірики. Погляньмо пунктирно на ці проблеми.

Натхнення не виникне без таланту. Первісно в Давній Греції талантом називалася міра ваги та грошова одиниця. В сучасному розумінні талант – це вроджений хист, висока обдарованість людини, «що розвивається на основі певних задатків та освоєння культурних надбань нації і людства» [14, 457]. Талант, звичайно, може розкриватися лише за певних умов, у дитинстві він є схильністю до якогось різновиду діяльності, далі ж розвивається у творчий потенціал, який здатен на художні звершення. Варто змиритися з тим, що природа таланту – не до пояснення. А природа генія й поготів. Лише слід пам'ятати літературознавче трактування

різниці між талантом і генієм: мовляв, талантові притаманна поступовість, а генієві – раптові осяяння [14, 457]. Яків Щоголів у вірші «Зерно» про талант від Бога писав:

*І даючи тобі талан до ліри,
Господь сказав: «Гляди – його не згай!
Не в сторону добра, сподії й віри, –
Ти йдеш в гріхи давно погрузлий край.*

*Не кукіль я даю тобі нікчемний
І не пергу, занедбану давно:
Дарунок мій високий і таємний –
Просіяне і вимите зерно.*

*Неси його хоч в поле, дроком вкрите,
Посій його хоч в дикі бур'яни,
І хай воно, водою не полите,
Вкриватиме нерушені лани, –*

*Але така в йому велика сила,
Що дасть воно коріння і бростки,
Щоб в літній день вся нива зеленіла
Й сповнялися мукою колоски» [34, 306].*

Оцей «талан до ліри», тобто поетичний талант є передумовою творення поезії. Його можна розвивати, а можна й «заривати в землю». Дмитро Загул, звертаючись до провідника муз, шкодує за тим, що саме так і зробив:

*Прощай мене, високий Аполлоне,
Що в землю я зарив святий талан!
Не винен я, що в грудях жар холоде,
Що в серці тисяч ран [9, 174].*

Ще в античності поет уявлявся як *vates*, тобто пророк, провісник прихованих від загалу істин, що розкриваються для нього під час божественного натхнення і тим самим споріднюють його зі світом богів і муз. Згодом таке уявлення поступово почало зникати, Борис Навроцький про це зазначав: «Хоча найвнє античне уявлення про божественність джерела поетичного натхнення і зникло поволі, хоча поети стали славити "муз" лише риторично, не даючи вже віри їх безпосередній реальності, – проте все ж "натхнення" поетів намагалось держатися ближче до над-розумних світів, аніж до грішної землі. "Натхнення" і далі тлумачили, як свого роду "одержимість", що далеко виводить поета поза межі нормальної психіки» [16, 63]. Олександр Потебня уважав що не мистецтву, а ентузіазму та натхненню давні поети завдячують свої творіння. Ліриків він прирівнює до корібантів (жерців фрігійської богині Кібели), які, безумно танцюючи, «створять витончені пісні», охоплюються екстазом, як вакханки, які «під час захоплення набирають у ріках молоко й мед, чого не буває з ними під час спокою». У душах ліричних поетів, на думку вченого, насправді відбувається те, чим вони нахваляються, кажучи, що збирають пісні, наче бджоли нектар; поет є істотою легкою та крилатою, «він може творити тоді тільки, коли захоплення охопить його, коли він вийде з себе й розсудок покине його», а поки поет при тямі, він не здатен творити й виголошувати пророцтва [19, 286]. Натхнення давало митцеві вільний простір творчості, дозволяло нехтувати дійсністю, проте таки не дозволяло відриватися зовсім від неї, адже дійсність так чи інак є основою поетичної творчості. Навіть дійсність, відображена у сновидіннях. Фрідріх Ніцше про цю дійсність сновидінь писав: «Чудесне видиво нічних світів, у творенні яких кожна людина стає цілковитим митцем, є передумовою всього образотворчого мистецтва, а також... важливої частини поезії» [17, 24]. Як писав Назар Гончар, «ніц ше собі» [7, 85], а по-польськи це переклали: «nietzschego sobie» [36, 18]. Розгляд взаємопов'язаності натхнення й дійсності (у сновидіннях чи безвідносно до них) належить до психології художньої творчості. Ще у 20-х роках ХХ століття Б. Навроцький писав: «Наукове вивчення питань психології художньої творчості довго гальмувалося великою складністю явищ творчої психіки художньої. І тепер ми не можемо похвалитися тим, що до краю зорієтувалися в цій складній проблемі. Проте те, що вже з'ясовано наукою, здається, рішуче і далеко розходиться із звиклими, дуже перебільшеними уявленнями про суперечливість "поетичного натхнення" та законів звичайної дійсності» [16, 64]. Тобто натхнення таки пов'язане з дійсністю.

Натхнення є піднесеним настроєм, захопленням, особливим станом поета у процесі творчості. На думку Яна Парандовського, натхнення означає різні «миттевості – раптові, короткі, осяйні мов блискавка, які

приносять задум, рішення, строфу» [18, 117]. Федеріко Гарсія Лорка називав натхнення станом внутрішньої мобілізації, але не творчого динамізму. Він уважав, що «жоден великий митець не працює у стані гарячкового піднесення. Навіть містики творять лише тоді, коли дивний голуб святого духа покидає їхні келії і зникає у хмарах. З натхнення повертаються, як із далекого краю. І вірш – це розповідь про мандрівку. Натхнення дає життя поетичному образу, а не його вбрання. Щоб оздобити його, треба спокійно й незворушно досліджувати якість і звучання слова» [6, 65–66]. А це здобувається у процесі поетичної творчості, про що буде далі.

У вірші «Semper tigo» Іван Франко роздумує над сутністю творчості: «Життя коротке, та безмежна штука / І незглибиме творче ремесло; / Що зразу, бачиться, тобі було / Лиш оп'яніння, забавка, ошука, / Те в необнятий розмір уросло, / Всю душу, мрії всі твої ввіссало, / Всі сили забира і ще говорять: "Мало!"» [28, 101]. Автор береться за писання, «Коли в душі пісень тісниться рій» [28, 101]. Ганс Георг Гадамер у статті «Філософія і література» зазначає: «Це звучить тривіально, але мистецтво літературного твору – це мистецтво писання. В чому ж воно полягає? Адже про мистецтво ми говоримо в усіх можливих дотичних випадках, наприклад, коли йдеться про усну або письмову розповідь. Що ж потрібно для виникнення вірша чи поезії? Який якісний стрибок при цьому відбувається?» [8, 135]. Відповідь знаходимо у Моріса Бланшо: «Писання починається з поглядом Орфея, і цей порух є поривом бажання, що руйнує приділення і турботу пісні, й у цьому натхненному й безтурботному рішенні сягає джерела, освячує пісню. Та щоб спуститися до цієї миті, Орфееві вже потрібна потуга мистецтва. Це означає, що писати можна лише тоді, коли сягнеш тієї миті, дістатися якої можна лише у просторі, що відкривається порухом писання. Щоб писати, потрібно вже писати. В цій суперечності й полягає сутність писання, труднощі досвіду і стрибок натхнення» [2, 165]. Франко у вірші «Semper tigo» є вічним учнем, який вже давно володіє поетичним письмом, і щоб писати, вже пише. Ще одну відповідь на поставлене Гадамером питання знаходимо у Бланшо: «Формою або ж порухом натхнення є стрибок. Ця форма чи цей порух не лише роблять із натхнення те, чому немає виправдання, а й виявляються в найголовнішій його особливості, – в натхненні, яке водночас і в тому ж стосунку є нестачею натхнення, де глибоко переплітаються творча потуга та безпліддя» [2, 166]. Природа натхнення дуже мінлива й поліваріантна, джерелами грядущого натхнення можуть бути й безсилля, мука, зневіра й глум, присутні у вірші Івана Франка «Безсилля, ах! Яка страшная мука!», в якому йдеться і про присутність натхнення: «Чуття ще в серці полум'ям горять / і думи рвуться, як орел ширять...», і про його відсутність: «Немов стріла з розламаного лука / не полетить, так нині не летять / слова, і блиски, й фарби, не хочать / служить уяві...» [28, 12].

М. Бланшо вважає: що чистішим є натхнення, то більшого позбувається поет, надмірна щедрість стає скрайньою вбогістю, й «існує певна точка, де натхнення зливається з нестачею натхнення, скрайня точка, де натхнення, що є стремлінням за межі задач, засвоєних форм і перевічених слів, наділяється іменем творчого безпліддя, стає тією відсутністю здібностей, тією неспроможністю, до якої марно звертається митець, що перебуває в нічному стані, разом і чудесному, й безнадійному, де в пошуках блудного слова перебуває той, хто не зумів протистояти надто вже чистій потузі натхнення» [2, 171]. М. Бланшо, посилаючись на думку Гуго фон Гофманстала про те, що у безплідних годинах поета, його пригніченості можна відчитувати «ще таємничіші секрети, ніж у самих поезіях», висновує, що занепад натхнення (коли воно покидає поета) є і його глибинню, щедрістю й тайною [2, 169]. М. Бланшо найпершою властивістю натхнення вважає його невичерпність, посилаючись на Райнера Марію Рільке, який, пишучи свою «Книгу годин», мав враження, що вже не може припинити писання, а теж на Вінсента Ван Гога, який казав, що більше не може припинити роботу; висновуючи, що натхнення «не має кінця, воно промовляє, воно безупинно говорить, це мова без мовчання, адже мовчання в ньому промовляє саме до себе» [2, 170]. Оце мовчання натхнення, хоч не є і польотом, проте й не є стоянням на місці, є все ж ходою. Зигмунд Фройд (посилаючись на поета Фрідріха Рюккерта) казав, що коли, мовляв, до чогось не можна долетіти, то треба дійти накульгуючи [29, 424]. І це накульгування теж є натхненням.

На самісінькому початку 20-х років ХХ століття Євген Маланюк у статті, присвяченій творчості Павла Тичини, писав: «Все менше й менше натхнення, пориву, фантастичного дрижання раптово наростаючих образів. І все частіш вірші просто випрацьовуються в лабораторії кабінету при допомозі інтелігентності, смаку і нервозності, а натхнення... натхнення це просто спів граму кокаїну» [15, 309]. І продовжував: «Те, що палахкотить в сферах позарозумового ества Тичини і що сформульовується в інстинктових метрах і ритмах його строф, – не є наслідком праці, а є наслідком правдивого, на жаль, тепер мало відомого сучасним поетам процесу – процесу натхнення» [15, 310]. Хоча процес натхнення таки пов'язаний безпосередньо із творчим процесом, і пов'язаний із творчою уявою. Порівнюючи уяву з натхненням, Ф. Гарсія Лорка писав, що поетична уява керується людською логікою, а поетичне натхнення – логікою поетичною, при чому неважливою є набута техніка віршування і не чинні якісь непорушні естетичні приписи; уява є відкриттям, а натхнення – даром, невимовною благодаттю [6, 81]. Іспанський поет розвиває цю свою думку: «Уява розважлива, впорядкована, наділена рівновагою. Натхнення, навпаки, з'являється невлад, воно не зважає на людину і часто запорощує очі наші музи. Бо така його доля. Це важко зрозуміти. Уява підносить і створює поетичну атмосферу; натхнення народжує "поетичний факт"» [6, 82]. Поетичними фактами і є власне поезії.

Олександр Афанасьєв-Чужбинський натхненням для себе вважає тугу, біль за втраченим: «Люблю співать я, коли серце в грудях / Ніби що здавить, залізом придушить» [1, 72]. По-різному ще називали натхнення, трактували його. Для прикладу, Фрідріх Шіллер називав натхнення «несподіваністю душі» [18, 117].

Пантелеймон Куліш, звертаючись до музи Евтерпи, прирівнює значення розуму для поетичної творчості зі значенням натхнення:

*О Музо муз! Довіку ти не згубиш
Свої рівноправності з «царем»,
Як розум наш гомерівці прозвали,
Без дев'ятох сестер ваги йому не знали [13, 255].*

А Яків Щоголів поетичне слово якраз і називає розумним: «Господь талан мені послав / Розумним словом володіти» [34, 262]. У дискурсі української лірики натхнення найчастіше трактується як відвідування творця музою. Узагальненою музою, не обов'язково одною з класичних дев'яти (чи власне музою ліричної поезії Евтерпою), а музою – втіленням натхнення. Для Олександра Кониського присутність музи є життєво необхідною, без неї він не уявляє свого існування:

*О Музо! чистая, єдина!
З тобою дома і в чужині
Я духом твердий, наче дуб.
Без тебе немоцян я, Музо!
Без тебе духом я недужий,
Без тебе я – холодний труп!.. [12, 527].*

Михайло Старицький перепрошується перед музою за попередню свою зухвалість: «О, пробач люті жарти з тобою, / Моя музо кохана, і знов, / Пишнобарва, прилинь на прощання» [22, 117]. У заспіві до сатиричної поеми «Ботокуди» Іван Франко іронічно звертається до Музи: «Музо, мученице бідна <...> / Кождий зве тя з того часу, / Як Гомер це довгобразий / Запросив тя скандувати / Гекзаметри для гімназій», побиваючись за її долю: «Гей, се давня-давня штука, / Ще тоді дівчам була ти, – / Та як з рук до рук пішла, / Стало чорт зна що з дівчати» [27, 105], переймаючись тим, що вона служить невідповідним людям, неробам, через те й девальвувалося ставлення до неї. У вірші І. Франка «До Музи» титульна Муза закликає поета йти «В непроходимі нетрі тих часів, / Де правда родиться і правда гине / І де луна ігровище бісів. // У світ краси й гидоти, в море сине, / В аркани злуд, у тайники лісів, / В вир пристрастей, в огонь, що ввік не стине, / І в заколот небесних поясів» [28, 188]. І поет згоден: «Нехай і так! Підем, моя ти любя! / Скуштуємо це раз утіх земних / І зирнемо в той вир, де всьому згуба. // Ще раз пройдем по сховищах тісних, / Де жах, і жаль, і мрії, й дійсність груба, / І втомимось, і заснемо по них» [28, 188]. Леся Українка у вірші «До музи» пише:

*Прилинь до мене, чарівнице мила,
І запалай зорею надо мною,
Нехай на мене промінь твій впаде,
Бо знов перемогла мене ворожа сила,
Знов подолана я, не маю сил до бою, –
Я не журюсь, я знала – се прийде.
Спокійна я, боротися не хочу.
В душі у мене інші бажання:
Я тільки думкою на світі буду жити,
Я хочу слухати річ твою урочу
І на своїм чолі твоє сяння
Почуть бажая хоч єдину мить. [25, 143].*

Леся Українка взагалі-то часто звертається до музи, зокрема в таких рядках:

*– Розваж мене, Музо, моя ти порадо!
Так важко в сей вечір на серці мені!
Де ж ти забарилась? Колись ти так радо
Летіла на поклик мій в крації дні. [25, 205].*

Грицько Чупринка теж часто звертається до музи, яка й до нього часто таки з'являється:

*З піснею, з казкою, з словом, з молитвою,
З рідною мовою – гострою бритвою
Муза явилась моя [31, 99].*

У Г. Чупринки є й такі слова: «*Тепер я побачив, я знаю її, / Я з Музою завше своєю, – / Всі співи, і думи, і жарти мої / Таємно нашептани нею*» [31, 98], і їх продовження: «*Тоді я впиваюсь натхненням святим, / Розбуджую радість і силу, / Як Муза повіє чуттям молодим / На серце і душу зомлілу...*» [31, 99]. Зрештою, звертання українських поетів до музи як уособлення натхнення є явищем доволі культивованим, тож реєстр відповідних творів і вервиця цитат можуть бути вельми поважними.

Процес поетичної творчості обширно осмислюється в дискурсі української лірики. Тарас Салига вважає, що мотив митця, творчості, слова є наскрізним у нашій поезії, а «в багатьох авторів він проходить через всю художню практику, щоразу набуваючи нових інтерпретувань – ліричних чи епічних видозмін, медитативних варіацій» [20, 125]. Ф. Гарсія Лорка, посилаючись на власний досвід, писав, що коли поет збирається писати вірш, то здається, що він вирушає на полювання в найвіддаленіші ліси; «він мусить мати карту тих місць і лишатися незворушним перед лицем тисяч правдивих і хибних красот, які трапляються йому в дорозі»; «він, як Улісс при зустрічі з сиренами, повинен заткнути собі вуха і влучити стрілами в живі, а не фальшиві метафори»; він повинен йти з чистим серцем і спокійною душею, щоб не піддатися спокусі, а «встоявши перед примарами, він тихо підстерігатиме живу, справжню плоть образу, співзвучну планові вірша, який мерехтить перед ним» [6, 63–64]. Теж іспанський поет писав про себе, що він «поет із ласки праці, техніки і досконалого розуміння того, чим є вірш» [6, 153], а поетичну творчість називав незбагненою таємницею, схожою на таємницю людського народження [6, 172]. Теж він зазначав: «Поезія не відає обмежень. Вона може чекати вас під дверима холодного ранку, коли ви повертаєтесь, ледве тягнучи ноги й піднявши комір плаща. Вона може чекати на вас у криничній воді, або в маслиновому квіті, або в сонячному сьайві на білому полотні асотеї. Але що неможливо зробити – так це наперед запланувати вірш з математичною точністю людини, яка йде купити півтора літри прованської олії...» [6, 169]. Це так на його погляд, але вірш таки можна запланувати.

Традиція осмислення процесу поетичної творчості в українській традиції тягнеться від епохи бароко. Ще Іван Величковський заторкнув це питання у вірші «Пишущему стихи»:

Труда, суцього в писанні, знати
не может, иже сам не вѣсть писати.
Мнит, быти легко писанія дѣло:
три персти пишуть, а все болит тѣло [3, 131].

Ця традиція розвивалася й далі. Погляньмо на колаж висвітлення різних аспектів цієї теми в дискурсі української лірики. Антін Могильницький про невдатного поета й результат його зусиль писав: «*Перо кусає, мірить пальців члени, – / Ах, ніч безсонна і папір згублений!*» [26, 473]. Тарас Шевченко запитує у своїх віршів: «*Нащо стали на папері / Сумними рядами?..*» [32, 57]. Т. Шевченко, нарікаючи на актуальне важкописання (1847), згадує: «*А перш! Єй-богу, не брешу! / Згадаю що чи що набачу, / То так утну, що аж заплачу*» [33, 66]. По двох роках заслання Шевченко й далі відчуває незбориму потребу писати:

*А я без вірші не улежу.
Уже два года промережав
І третій в добрий час почну* [33, 160].

Шевченко порівнює процес творчості із землеробським циклом: «*Орю / Свій переліг – убогу ниву! / Та сію слово. Добрі жнива / Колись-то будуть*» [33, 291]. У вірші «Пісня і праця» Іван Франко дає своє визначення пісні, її значення в житті людини, а праці завдячує своїми творчими здобутками. «*Праця ввела мене в тайники темні, / Відки пісень б'є чарівна нора*» [27, 75], – із цих слів видно, що завдяки праці поет доходить до поетичних таїн. Мартін Гайдеггер у статті «Гельдерлін та сутність поезії» писав: «Поезія нагадує ілюзію чи сон у порівнянні з реальною й крикливою дійсністю, у котрій ми ніби живем. Насправді ж усе якраз навпаки: дійсною є мова поета й завдання, яке він виконує власним існуванням» [4, 356–357]. Поетичні таїни якраз і можуть бути ілюзією чи соном, а працею поета є його мова та виконання вищих завдань. У вірші «Співакові» І. Франко порівнює поезію з золотим зерном, для вирощення якого потрібен весь цикл садіння, проростання, збирання. Автор закликає узагальненого поета: «*Так весь свій мозок, і нерви, і серце / Й ти в свою пісню, співаче, вкладай, / Біль свій, і щастя, й життя її віддай, / Будь її колос, лушпина й стебельце!*» [27, 76]. Результатом співакових, тобто поетових, зусиль є поетичний твір, який може бути замкнений у своїй циклічності. М. Бланшо приблизно це мав на увазі, пишучи: «Твір є таким замкненим колом, у якому автор під час писання зазнає небезпечного тиску, що вимагає від нього писати і водночас захищає від цього. Звідси, – принаймні для більшості, – величезна, просто-таки чудесна втіха, втіха звільнення, як висловився Гете, від перебування віч-на-віч із самотньою потугою зачарованості, до якої прикипаєш, не зраджуючи їй й не ухиляючись од неї, але й не відмовляючись при цьому від власної майстерності» [2, 39]. Співак завдяки своїй майстерності стає поетом. Вірш «Школа поета (За Ібсенем)» подає розлоге порівняння: ведмедя вчать танцювати на розпеченій блясі під звуки скрипки, що аж: «*Сей танець пам'ятає вже / до смерті бідолаха, / в одно зіллявся скрипки тон / і розпалена бляха. // Зіллялись нерозривно так, / що скрипку як почує, / то зараз в*

лапах запече / і зараз він танцює» [28, 48], і порівнюється це до поетів: *«Та не один медвідь отак! / З ним, брате мій, посподу / і кождий з нас, поет-співак, / таку проходить школу»* [28, 49], із прикінцевим узагальненням: *«Горить під ним залізний тік, / горять небесні стропи, / і піднімається бідак / на віршові стопи. // Іронія на скрипці гра, / жура кістками стука, / поет танцює і риди – / і се зветься штука»* [28, 49]. Михайло Гнатишак, перефразовуючи цей вірш-переспів, пристосовує цей сюжет до самого Франка, маючи на увазі відмінність («незвичайну, майже гротескову») його інтимної лірики з ліричної драми «Зів'яле листя» від усього решта поетичного доробку: *«Під залізною бляхою буденних життєвих фактів та тяжкої громадської праці запалав червоний вогонь пристрасти, а в глибині мистецької душі заграла скрипка сентименту»* [11, 318].

Писання віршів може бути й мукою; Сильвестр Яричевський у вірші «До красної поетки» так іронічно звертається до своєї адресатки: *«Ти віршів, любко, не пиши, / головки ритмом не суши...»* [35, 107]. Перлиною осмислення поетичної творчості є вірш Лесі Українки «Як я люблю оці години праці...» [25, 234–235]. Микола Вороний у відповіді на посланіє Івана Франка зазначає, що до нього можна ставити вимоги лише як до громадянина («горожанина»),

*А як поет – без перепони
Я стежу творчості закони;
З них повстають мої ідеї –
Найкращий скарб душі моєї.* [5, 164].

Тобто як homo politicus автор має стосунок до реального життя, а як homo poeticus він керується власними законами творчості. Спиридон Черкасенко у вірші «Письменникові» писав: *«Збирай, як діаманти, ті слова: / Твого народу в них душа жива. / Їх оброби у творчій ти уяві / Й верни назад в коштовній вже оправі»* [30, 338]. Обробляти мовний матеріал у творчій уяві – це і є процес творчості. Зокрема. Г. Чупринка має на цю тему вірш «Муки творчості»:

*В годину муки і розпуки
Моїх страждань не однімай –
Мої страждання родять звуки
І вводять дух мій в світлий рай!*

*Мої страждання – муки духу,
Що родять думи і пісні,
Вони палкі і повні руху,
Як подих вітру навесні.*

*На віях слізоньки перлисті
Блищать, як зірки золоті;
Мої страждання творчі й чисті,
Як болі матері святі.*

*Як муки світлої роділлі
Нових істот, нових створінь, –
Покинь мене в моїм безсиллі,
Покинь!.. Покинь!..* [31, 123–124].

Володимир Свідзінський, вірш «Передмова до казки» (тобто передмова до творення поезії) писав: *«І ум втрачав свою звичайну владу / Над дійсністю, і видава чудні, / Як літні хмари із-за зелен-саду, / Зринаючи, являлися мені»* [21, 104]. Це про те, коли процес творчості щойно наближається. Микола Зеров у сонеті «Самоозначення» писав про себе та своїх поетичних побратимів:

*Я знаю: ми – тугі бібліофаги,
І мудрість наша – шафа книжкова.
Ми надто різьбимо скупі слова,
Прихильники мистецтва рівноваги* [10, 67].

Вираз «слово точене» походить з цього ж сонета. Тобто слова треба точити у процесі творчості. Павло Тичина про свій процес творчості грайливо писав зокрема таке: *«А я, натхненний егоїст, / бувало, в ліжку це, уранці, / пишу, співаю і сміюсь»* [24, 521]. Багато є ще зразків ліричного осмислення процесу поетичної творчості. І цей ресстр із вервицею цитат може бути вельми поважним.

Маючи на увазі Ліну Костенко, Тарас Салига зазначає, що «сам процес творення для поетеси

відбувається не механічно, зі спонуки; це акт природної внутрішньої потреби, гармонійної обумовленості і розуміння справи» [20, 132]. Вітезслав Незвал казав, що думки, образи, ситуації, сцени народжуються тільки в процесі творчості, у складному процесі, який не завжди піддається точному аналізу; думка народжується з думки, образ із образу, ситуація з ситуації; поетичний твір виникає не в результаті якоїсь спеціально поставленої задачі, а народжується так, як народжуються в природі живі організми; якийсь мізер може перервати це визрівання в самому початку, якийсь мізер може його прискорити [23, 303]. Перерватися процес творчості може від найменшої дрібниці. Так, Ян Парандовський в «Алхімії слова», прирівнюючи письменника під час роботи до сновиди, писав, що той неодмінно впаде, коли до його вух долине якийсь звук, а «чуже слово, навіть вимовлене найніжнішим голосом і найдорожчою людиною, вразить його мов громом», і тоді вся робота летить шкереберть і «від поетичного бачення нічого не лишається, крім обвугленого попелища», і потрібно буде чимало часу та зусиль, щоб відновити втрачене, а то й «трапляється, що поетичний образ, який уже бовванів оддалік і був готовий одбитися в потрібні слова, зникає назавжди» [18, 112].

Як бачимо, питання натхнення та процесу поетичної творчості потужно осмислювалися в дискурсі української лірики. Та й осмислюються далі. І це природно, адже поетові важливо не лише усвідомити ці теми, але й відтворити їх у найвластивішій для цього формі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Афанасьєв-Чужбинський О. Поезії / Олександр Афанасьєв-Чужбинський ; упорядкув., приміт. П. П. Ротача ; вступ. стаття М. П. Гнатюка. – К. : Рад. письм., 1972. – 224 с. – (Серія «Бібліотека поета»).
2. Бланшо М. Простір літератури : есе / Моріс Бланшо ; пер. з фр. Л. Кононович. – Львів : Кальварія, 2007. – 272 с.
3. Величковський І. Твори / Іван Величковський ; підготовка тексту, комент. В. П. Колосової та В. І. Кречотня. – К. : Наук. думка, 1972. – 192 с.
4. Возняк Т. Тексти та переклади. Семантичний простір мови / Тарас Возняк. – Х. : Фоліо, 1998. – 672 с. – (Українська культура ХХ століття).
5. Вороний М. Твори / Микола Вороний ; упорядкув., підготовка текстів, передм., приміт. Г. Д. Вервеса. – К. : Дніпро, 1989. – 688 с.
6. Гарсія Лорка Ф. Думки про мистецтво / Федеріко Гарсія Лорка ; упорядкув., пер. з ісп., передм., приміт. М. Москаленка. – К. : Мистецтво, 1975. – 192 с. – (Серія «Пам'ятки естетичної думки»).
7. Гончар Н. ПРОМЕНЕВІСТЬ / Назар Гончар. – К. : Факт, 2004. – [Без пагінації]. – [148 с.]. – (Серія «Зона Овідія»).
8. Гадамер Г.-І. Герменевтика і поетика : вибрані твори / Ганс-Георг Гадамер ; пер. з нім. – К. : Юніверс, 2001. – 288 с. – (Серія «Філософська думка»).
9. Загуд Д. Поезії / Дмитро Загуд. – К. : Рад. письм., 1966. – 192 с.
10. Зеров М. Твори : у 2 т. / Микола Зеров ; упоряд. Г. П. Кочур, Д. В. Павличко. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : поезії, переклади. – 847 с.
11. Іван Франко у критиці: західноукраїнська рецепція 20–30-х років ХХ ст. / упорядкув., вступ. слово М. Ільницького. – Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2010. – 432 с.
12. Кониський О. Оповідання. Повість. Поетичні твори / Олександр Кониський ; упорядкув., приміт. М. Л. Гончарука. – К. : Наук. думка, 1990. – 640 с. – (Серія «Бібліотека української літератури»).
13. Куліш П. Твори : в 2 т. / Пантелеймон Куліш ; підготовка текстів, упорядкув., приміт. М. Л. Гончарука. – К. : Дніпро, 1989. – Т. 1 : поезія. – 656 с.
14. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2 : М–Я. – 624 с. – (Серія «Енциклопедія ерудита»).
15. Маланюк Є. Повернення : поезія, літературознавство, публіцистика, щоденники, листи / Євген Маланюк ; упорядкув., передм. Т. Салиги. – Львів : Світ, 2005. – 496 с. – (Серія «Ad Fontes»).
16. Навроцький Б. Мова та поезія : нарис з теорії поезії / Борис Навроцький. – К. : Книгоспілка, 1925. – 240 с.
17. Ніцше Ф. Повне зібрання творів : критично-наукове видання у 15 т. / Фрідріх Ніцше ; пер. з нім. ; упорядкув. Дж. Коллі, М. Монтінарі ; ред. укр. вид. О. Фешовець. – Львів : Астролябія, 2004. – Т. 1. – 770 с.
18. Парандовський Я. Алхімія слова / Ян Парандовський ; пер. з пол. Ю. Попсуєнко. – К. : Дніпро, 1991. – 375 с.
19. Потебня О. Естетика і поетика слова : збірник / Олександр Потебня ; упорядкув., вступ. стаття, приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної ; пер. з рос. А. І. Колодної. – К. : Мистецтво, 1985. – 302 с. – (Серія «Пам'ятки естетичної думки»).
20. Салига Т. У глибинах гармонії : літературно-критичні статті / Тарас Салига. – К. : Рад. письм., 1986. – 286 с.
21. Свідзинський В. Поезії / Володимир Свідзинський ; упорядкув., вступ. стаття, приміт. В. Яременка. – К. : Рад. письм., 1986. – 352 с.
22. Старицький М. Поетичні твори. Драматичні твори / Михайло Старицький ; упорядкув., приміт. М. Т. Максименко. – К. : Наук. думка, 1987. – 576 с. – (Серія «Бібліотека української літератури»).
23. Тауфер Й. Судьбы и свершения : художественная публицистика / Иржи Тауфер ; пер. с чеш. ; сост. и предисл. Л. Н. Будаговой. – Москва : Прогресс, 1987. – 352 с.
24. Тичина П. Зібрання творів : у 12 т. / Павло Тичина. – К., 1983. – Т. 1 поезії 1906–1934 ; упорядкув., приміт. О. І. Кудіна ; ред. тому О. Т. Гончар. – 736 с.
25. Українка Л. Твори : в 10 т. / Леся Українка. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1963. – Т. 1. / пердм. О. Бабишкіна. – 468 с.
26. Українські поети-романтики : поетичні твори / упорядкув., приміт. М. Л. Гончарука ; вступ. стаття М. Т. Яценка. – К. : Наук. думка, 1987. – 592 с. – (Серія «Бібліотека української літератури»).
27. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 1 : поезія ; упорядкув., комент. М. С. Грицюти, Н. Л. Калениченко ; ред. тому Н. Л. Калениченко. – 502 с.

28. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 3 : поезія ; упорядкув., комент. А. А. Каспрука, Й. Я. Куп'янського ; ред. тому П. Й. Колесник. – 448 с.
29. Фрейд З. Психология бессознательного : сб. произведений / Зигмунд Фрейд ; сост., научн. ред., авт. вступ. ст. М. Г. Ярошевский. – Москва : Просвещение, 1989. – 448 с.
30. Черкасенко С. Твори : в 2 т. / Спиридон Черкасенко ; упорядкув., передм., приміт. О. Мишанича. – К. : Дніпро, 1991. – Т. 1 : поезія, драматичні твори. – 894 с.
31. Чупринка Г. Поезії / Грицько Чупринка ; упорядкув., приміт. В. В. Яременка. – К. : Рад. письм., 1991. – 496 с. – (Серія «Бібліотека поета»).
32. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. / Тарас Шевченко ; упорядкув., комент. В. С. Бородіна, М. М. Павлюка, В. Л. Смілянської, Н. П. Чамати, В. Є. Шубравського ; ред. тому В. С. Бородін. – К. : Наук. думка, 1991. – Т. 1 : поезія 1837–1847. – 528 с.
33. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. / Тарас Шевченко ; упорядкув., комент. В. С. Бородіна, М. М. Павлюка, В. Л. Смілянської, Н. П. Чамати, В. Є. Шубравського ; ред. тому В. С. Бородін. – К. : Наук. думка, 1991. – Т. 2 : поезія 1847–1861. – 592 с.
34. Щоголів Я. Поезії / Яків Щоголів ; упорядкув., передм., приміт. А. А. Каспрука. – К. : Рад. письм., 1958. – 512 с. – (Серія «Бібліотека поета»).
35. Яричевський С. Твори : в 2 т. / Сильвестр Яричевський ; підготовка текстів, вступ. стаття, приміт. М. Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон, 1977. – Т. 1. – 303 с.
36. Honczar N. Gdybym / Nazar Honczar ; przetłumaczyli A. Kamińska i A. Porytko z udziałem autora. – Warszawa : Staromiejski Dom Kultury, 2007. – 50 s. – (Серія «Biblioteka Nocy Poetów»).

Н. МАРАХОВСЬКА

ПРОБЛЕМА ОСОБИСТІСНО-РОЛЬОВОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАННЯ РЕЙЧЕЛ КАСК “AFTER CARAVAGGIO'S SACRIFICE OF ISAAC”

У статті розкрито сутність особистісно-рольової ідентичності в оповіданні Р. Каск «After Caravaggio's Sacrifice of Isaac» («Після «Жертвопринесення Ісаака» Караваджо»). Розглядаються нарративна стратегія твору (паралель з біблійським сюжетом та протиставлення йому) та нарративні засоби (поєднання інстанцій автора і наратора, розповідь від першої особи, внутрішній монолог) за допомогою яких відбувається конструювання особистісно-рольової ідентичності героя оповідання.

Ключові слова: особистісно-рольова ідентичність, нарративна стратегія, нарративні засоби.

В статті раскрыта суцність личностно-ролевой идентичности в рассказе Р. Каск «After Caravaggio's Sacrifice of Isaac» («После «Жертвоприношения Исаака» Караваджо»). Рассматриваются нарративная стратегия произведения (параллель с библейским сюжетом и противопоставление ему) и нарративные средства (сочетание инстанций автора и рассказчика, повествование от первого лица, внутренний монолог) с помощью которых происходит конструирование личностно-ролевой идентичности героя рассказа.

Ключевые слова: личностно-ролевая идентичность, нарративная стратегия, нарративные средства.

The present article reveals the essence of personal and role identity in the short story “After Caravaggio's Sacrifice of Isaac” written by R. Cusk. The narrative strategy of the text (parallelism with the Bible plot and contradiction to it) and narrative means (combination of author and narrator's instances, first-person narration, inner monologue) aimed at constructing personal and role identity of the main character are considered.

Keywords: personal and role identity, teacher, narrative strategy, narrative means.

Питання ідентичності є актуальними та науково важливими сьогодні, в умовах глобалізації, яка, з одного боку, перешкоджає збереженню унікальності кожної особистості, а з іншого – сприяє конструюванню нової ідентичності разом із засвоєнням нових норм, ідеалів та форм поведінки. Відомо, що різні зовнішні чинники, а саме: міжкультурна комунікація та співпраця, асиміляція культур, поглядів та ідеологій суттєво впливають на конструювання ідентичності. Водночас, необхідно враховувати і внутрішні фактори – потреби особистості, її інтереси, прагнення, цінності, цілі, життєві стратегії тощо. Особливий інтерес для нашого дослідження має вивчення ідентичності в літературознавчому аспекті. Як відомо, особливістю художньої літератури є поєднання в творі різних галузей людського знання, вирішення суспільних питань, наприклад проблеми конструювання особистісно-рольової ідентичності людини.

Аналіз наукових праць [1-3] свідчить, що в сучасному літературознавстві спостерігається посилений інтерес до ідентичнісної проблематики, яка, за словами Т. І. Гаврилівна [2], стає важливим предметом наукового і

художнього аналізу. Поняття особистісно-рольової ідентичності було розкрито дослідниками Е. Еріксоном [4] та К. Гордоном [5] як здатність особистості усвідомити себе суб'єктом певних соціально-психологічних ролей (способів поведінки залежно від статусу і позиції в групі, суспільстві, системі міжособистісних відносин).

Матеріалом нашого дослідження є оповідання сучасної британської письменниці Рейчел Каск «After Caravaggio's Sacrifice of Isaac» («Після «Жертвопринесення Ісаака» Караваджо»). Доцільно зауважити, що аналіз творів Р. Каск у контексті проблеми особистісно-рольової ідентичності не був предметом системних досліджень в українському літературознавстві, проте серед досліджень творчості письменниці відзначимо публікації зарубіжних авторів Г. Голкомба [7], К. Келлавей [9], С. Н. Мартін [10] та інших. Відсутність цілісних літературознавчих праць з окресленої проблеми, як і відсутність перекладів твору Р. Каск на українську мову свідчать про теоретичну та практичну значущість обраної теми дослідження.

Метою статті є вивчення питань особистісно-рольової ідентичності на матеріалі оповідання Р. Каск «After Caravaggio's Sacrifice of Isaac», а завданнями – визначити нарративні засоби твору, за допомогою яких відбувається конструювання особистісно-рольової ідентичності героя твору.

Оповідання «After Caravaggio's Sacrifice of Isaac» («Після «Жертвопринесення Ісаака» Караваджо») було написано Р. Каск під впливом відповідної картини, на якій художник зображує відомий біблійський сюжет: ангел зупиняє Авраама, який вже готовий принести в жертву свого сина Ісаака. Тому і сюжет твору – це алюзія на біблійську притчу, навіть імена головних героїв є співзвучними з біблійськими: Алан (Alan) – Авраам, Саллі (Sally) – Сара, Ян (Ian) – Ісаак та Герта (Gerte) – Господь (God). Головною в творі є проблема вибору та готовності пожертвувати найдорожчим – дитиною.

Наративна стратегія оповідання, яку обрала письменниця, представляє собою одночасно паралель з біблійським сюжетом та протиставлення йому. Наративні засоби включають поєднання інстанцій автора і наратора, розповідь від першої особи, внутрішній монолог та відбивають характерні для героя твору способи самовизначення, пріоритетні напрямки його самореалізації.

В оповіданні розкрито три взаємопов'язані особистісно-рольові ідентичності головного героя Алана – як батька, чоловіка та коханця. Найчіткіше в творі виявлено саме ідентичність батька, адже Алан надзвичайно любить свого сина Яна. Протягом усього твору підкреслюється сила батьківських почуттів та тісний емоційний зв'язок між Аланом та Яном:

One of the things about having children is the feeling they give you that they know all about you. It's like they've come from inside you and had a good look round while they were there. My son Ian gives me this feeling. I often catch him staring at me when my back is turned, like he's reading something private. Then I think, he knows, or he's found out, even though when it comes down to it I've got nothing to hide. I say to him, have I got egg on my face then? - something like that, and when he laughs I see that he's still just a boy and that I'm a man, even though a minute before it wasn't clear at all... [6, 103]

...The only thing I wasn't ashamed of was Ian. Like I say, he was my passport. He was what made me worth something. [6, 104]

Ми бачимо, що стосунки між батьком та сином набагато міцніші, ніж між Яном та його матір'ю Саллі чи між Аланом і Саллі. Коли Герта питає Алана, як сильно він любить свого сина, він відповідає, що більше дружини і навіть понад усе в світі:

You love him, she said. Yes, I said. More than your wife? she said. Yes, I said. More than anything. [6, 105]

Очевидно, що Алан боїться втратити Яна і цей страх він переніс із власного дитинства, коли мати випадково забула його в автобусі:

My mother left me on a bus once, when I was just a tot. There were so many of us she was always forgetting one. I went all round London on the number 73 crying my eyes out. You'd think I'd meant to leave you, she says. Didn't do you any harm, did it? she says. Just like Sally really. [6, 103]

Порівняння Аланом своєї матері з дружиною Саллі, а також його розповідь про сон, який він часто бачить і в якому поїзд увозить від нього Яна, підтверджує думку американських дослідників Д. Оффера та Ч. Строзаера про те, що вибір людини, її кохання та сімейне життя завжди будуть відлунням, варіацією теми, розіграної в дитинстві [8, 59].

Крізною темою оповідання є любов до прекрасного, зокрема живопису, яка виникає в головного героя, коли він відвідує художні галереї разом із сином, та розвивається завдяки спілкуванню та стосункам з Гертою. Вивчення живопису стає для Алана способом відійти від нудного життя, на деякий час забути про нещасливі сімейні стосунки:

It felt right being there with him. It was an exhibition of Renaissance art, but as I say I didn't have a clue, I just went round and looked at things and kept getting this feeling of another side of life. You could say it was a call. Looking back to that day I can see now that I might have been a bit confused. I was seeing the writing on the wall with Sally: in my mind I think I was consciously separating myself and Ian from her. When I thought 'we', it was me and Ian I was thinking about. And I worried about that thought, and when I looked at the pictures they told me not to worry, they told me everything was all right. They were sympathetic, if that doesn't sound too silly. [6, 104]

Ставлення Алана до дружиною безпосередньо впливає на конструювання його особистісно-рольової ідентичності як батька та як чоловіка. Саллі страждає від післяродової депресії і не може проводити багато часу

з дитиною, тому Алан змушений піти з роботи і піклуватися про сина. Очевидно, що герой твору незадоволений своєю песимістичною дружиною, проте завжди робить те, що вона вважає за потрібне. Так, він не погоджується з тим, як Саллі хоче виховувати Яна, але все одно виконує те, що вона пропонує, наприклад обрізати дитину:

When Ian was a baby we had him circumcised. My wife thought it was more hygienic. I didn't like it, but Sally said to me, they won't remember thing. That's the way she is: she won't let it bother her. [6, 103]

Алан хоче покинути Саллі, проте йому не вистачає рішучості і крім того, він не може залишити сина. Він порівнює власне сімейне життя із тісним взуттям, яке завдає болю і яке постійно хочеться скинути. У цей складний момент Алан зустрічає іншу жінку, він зізнається, що був вражений її вродою та розумом з першого погляду:

The significance of that moment, of her words and her look and the swinging door, seemed to reach right down to the root of my life. I felt that my whole existence was the frame for that moment...[6, 104]

Витончена, освічена, ерудована Герта, викладач художнього мистецтва, є повною протилежністю Саллі. Вона цікавиться Аланом як чоловіком та поділяє його захоплення живописом. Головний герой порівнює її з привидом, з картинами, про які вона розповідала на лекції, а себе – із спокійним ставком, який сколихнули, кинувши камінь, чутливим божевільним компасом, який реагував на все, що говорила чи робила Герта.

Несподіваною для читача та неприродною для особистості героя є його ставлення до власної зради дружині. Як зазначає сам Алан, він не мав почуття провини, оскільки був засліплений Гертою та чітко усвідомлював різницю між нею та Саллі:

What's funny is that I never felt I was being unfaithful to Sally, even when I actually was. Gerte was better than Sally; it was as simple as that. [6, 105]

У творі розкриваються дві основні теми любові – батьківська любов та кохання до жінки, які є визначальними факторами конструювання особистісно-рольової ідентичності героя, оскільки ставлять його перед проблемою вибору. Ці дві любові були настільки взаємопов'язаними для Алана, що він півсвідомо вважав причиною того, що його обрала Герта, власного сина:

When Gerte chose me, inside myself I knew that somehow he was the reason; not because she loved him - she didn't - but because I did. [6, 104]

Любов до Яна була для Алана мостом у інший, прекрасніший, світ, а кохання до Герти змушувало його соромитися Саллі, власного будинку, сім'ї, друзів, тем, на які вони розмовляли, усього, крім Яна. В очах коханої жінки Алан не хотів бути звичайною людиною.

Коли Герта вперше почула від головного героя про його сина, це одразу її зацікавило:

I remember her face, as if something had suddenly caught her eye, something beautiful and rare, something valuable. [6, 104]

Проте Алан в її реакції на його зізнання про любов до сина відчув щось неприємне, насторожливе:

I thought it would be all right, saying that to her, but a feeling of pressure rose in my chest, like I used to get as a child when I'd done something I knew was wrong... And she would sigh out my son's name and my heart would pound. [6, 104]

Цікаво, що фраза «More than anything» («Понад усе») звучить з вуст Алана і тоді, коли він каже Герті про свою надзвичайну любов до сина, і коли він зізнається їй у коханні. Герта пропонує Алану поїхати з нею назавжди до Німеччини, але заперечує проти того, щоб взяти Яна із собою. Натомість, Герта вимагає від Алана вирішити, хто для нього найдорожчий – вона чи син. У цьому епізоді оповідання спостерігаємо алюзію на біблейську притчу, згідно з якою Аврааму довелося пройти через найсерйозніше випробування його віри, коли Бог наказав йому принести в жертву свого єдиного сина Ісаака. Кінець обох історій однаковий – Герта теж відмовляється від жертви Алана, оскільки впевнилася в його відданості:

I remember Gerte's face at the airport, lit with pleasure at the sight of me, so that I couldn't understand what she said, she had to repeat it over and over. I know now, she said. You can go home to your son. Go on, go home. [6, 106]

Доцільно відзначити, що в творі немає чіткої хронологічної послідовності, розповідь головного героя – це його спогади про те, що з ним відбулося. Початок та кінцівка майже співпадають – герой згадує, як Саллі сказала, що Ян колись буде вдячний йому, Алану, за те, що він повернувся. Але на початку оповідання герой побоюється, що син раптом згадає, як батько хотів його покинути заради жінки, хоча і усвідомлює, що це неможливо, адже тоді Ян був зовсім маленьким. Також, аналізуючи минулі події, Алан відчуває, що почуття Герти до нього були нещирими, егоїстичними:

I thought it signified something, but now I realize it was a careless, idle gesture, a throwaway remark that I failed somehow to consign to the dustbin. Gerte hadn't yet seen anything in me that she wanted. I hadn't yet roused in her the desire to win, to possess. At the pub she asked me a lot of questions, in the way people do who are bored. [6, 104]

Алан розуміє, що головним бажанням Герти було не просто підкорити його, оскільки він вже був нею зачарований, а змусити його відмовитися від найціннішого, найдорожчого заради неї. Як ми бачимо, в кінці Герті не знадобилася жертва Алана.

Крім схожості між двома сюжетами існують і суттєві відмінності. Так, у

Біблії веління Бога принести сина в жертву не визнається як жорстокий чи егоїстичний наказ, а розглядається як спрямування до вищої мети, укріплення віри та довіри між людиною та Богом. Вчинок Герти, навпаки, здається дуже жорстоким і безсердечним, оскільки в його основі лежить ревність, бажання, щоб Алан довів їй своє кохання. Мораль біблейської притчи полягає в тому, що Бог очікує від людини любові та довіри, проте цього ми не бачимо з боку Герти в оповіданні Р. Каск.

Аналіз твору свідчить про недостатню сформованість особистісно-рольової ідентичності героя, для якої характерними є складність, суперечливість, часом навіть драматизм. Мотиваційний компонент ідентичності є найбільш розвиненим, оскільки він відбиває морально-етичні орієнтири Алана, його прагнення гармонійно поєднати роль батька для Яна та коханого чоловіка для Герти. Способи, які герой обирає для досягнення мети (залишає роботу заради сина, піклується про нього, намагається проводити з ним увесь час, відвідує картинні галереї, записується на курси живопису, намагається сподобатися, догодити Герті, завоювати її), відповідно, конструюють змістовий компонент його ідентичності. Очевидно, що найменш сформованим є контрольнорегувальний компонент, оскільки Алан протягом усього твору в стосунках як із Саллі, так і з Гертою, обирає позицію не суб'єкта, а скоріше об'єкта дій інших людей і зовнішніх обставин. Проте, в результаті важкого випробування, яке довелося пережити герою, він намагається надалі добре виконувати роль батька:

It sounds a funny thing to say, but it's easy to forget how much children depend on you. It's important for them that you don't lose your authority. [6, 103]

Таким чином, аналіз оповідання Р. Каск «After Caravaggio's Sacrifice of Isaac» дає змогу, по-перше, визначити особистісно-рольову ідентичність героя не тільки як усвідомлення ним себе як суб'єкта ролей батька, чоловіка, коханця, а як цілісну систему компонентів: мотиваційного, змістового, контрольнорегувального; по-друге, виявити її саме в опозиції «любов до сина – любов до жінки», в конфлікті, пов'язаним із проблемою вибору, жертвування найдорожчим.

Використання письменницею наративної стратегії твору, яку одночасно побудовано на паралелі та протиставленні з біблейським сюжетом «Жертвопринесення Ісаака», та наративних засобів (поєднання інстанцій автора і наратора, розповідь від першої особи, внутрішній монолог) не тільки забезпечує конструювання зазначених вище компонентів особистісно-рольової ідентичності головного героя, а й активізує творче читання, сприяє емпатії читача з героєм твору.

Перспективами подальших розвідок у цьому напрямі є вивчення питань конструювання особистісної, соціальної, гендерної та професійної ідентичностей на матеріалі інших творів Р. Каск.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барабанова Н. В. Проблема ідентичності образу літературного героя як проблема повествовання : автореф. дисс. на соискание науч. степени к-та филол. наук : 10.01.08 / Н. В. Барабанова ; Самарск. гос. ун-т. – Самара, 2004. – 19 с.
2. Гаврилів Т. І. Феноменологія художньої ідентичності (на матеріалі німецької та австрійської літератури) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : 10.01.06 / Т. І. Гаврилів ; Львівськ. нац. ун-т ім. Івана Франка. – К., 2009. – 40 с.
3. Миннуллин О. Р. Проблема ідентичності ліричного суб'єкта в художественном целом / О. Р. Миннуллин // Филологические исследования. – Донецк : ДонНУ, 2008. – № 10. – С. 34-45.
4. Erikson E. Dimensions of a New Identity : The Jefferson Lectures in the Humanities / E. Erikson. – New York : W. W. Norton & Company, Inc., 1979. – 125 p.
5. Gordon C. Development of evaluated role identities / C. Gordon // Annual Review of Sociology. – Palo Alto, 1976. – V. 2. – P. 405-433.
6. Granta 81: Best of Young British Novelists 2003/ [ed. I. Jack]. – London : Granta Books, 2003. – 320 p.
7. Holcombe G. A Dispassionate Look Into the Lives of Five British Women [Електронний ресурс] / G. Holcombe // The California Literary Review. – 2007. – Режим доступу : <http://calitreview.com/253>. – Назва з екрану.
8. Huczynski A. Organizational Behaviour / A. Huczynski, D. Buchanan. – New York : Prentice Hall International, 1991. – 586 p.
9. Kellaway K. The Bradshaw Variations by Rachel Cusk [Електронний ресурс] / K. Kellaway // The Observer. – 2009. – Режим доступу : <http://www.guardian.co.uk/books/2009/sep/13/bradshaw-variations-rachel-cusk>. – Назва з екрану.
10. Martin C. N. Book Review : Rachel Cusk : The Slow Construction of a Writing Life [Електронний ресурс] / C. N. Martin. – Режим доступу : <http://blogcritics.org/books/article/book-review-rachel-cusk-the-slow/>. – Назва з екрану.

ЖАНР УЧИТЕЛЬНОГО ЄВАНГЕЛІЯ: СПЕЦИФІКА ТА ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ

На основі дослідження наукових праць, які стосуються жанрів проповіді та учительного євангелія в українській літературі, їх національної апробації та історії розвитку, зроблено спробу виокремити ключові риси названих змістоформ як підставу до вивчення жанрових особливостей «Учительного Євангелія» Кирила Транквіліона Ставровецького.

Ключові слова: учительне євангеліє, гомілія, постила, керигма, ораторське мистецтво, змістоформа (жанр), структура проповіді.

Автор дослідження, аналізуючи наукові роботи, що стосуються жанру проповіді та учительного євангелія в українській літературі, їх національної апробації та історії розвитку, робить спробу виділити головні риси аналізованих жанрів як основу для вивчення конкретного твору – «Учительного євангелія» Кирила Транквіліона Ставровецького.

The author of research analyses the scholar papers that are dedicated to the genre of homily and didactic gospel in the Ukrainian literature. The history of these genres development gives an opportunity to define the genre specificity of the "Didactic Gospel" of Kyrylo Trankvilion Stavrovetskyu and to make a deeper analysis of his author's style.

Key words: didactic gospel, oratory, genre, structure of the homily, author's style.

Проблема жанрового визначення певного твору чи цілого корпусу творів постає особливо гостро, коли йдеться про літературну епоху, для якої природним було переформатування і використання сегментів «чужого» тексту – від Святого Письма, творів Отців Церкви до праць сучасників; вживання низки канонічних кліше («готового слова»), активного оперування трансжанровими, а то й трансродовими елементами, не кажучи вже про ту, синкретичність, для якої природною була лірична ритмізація прози або ж драматичний пафос діалогів у епічних творах. Бароковий стиль як доба інтеграції, зближення «латинської Європи» та Європи візантійсько-слов'янської» [8, 3] сприяв тому, що традиційні жанри, які мали глибоку, вікову історію й позиціювалися з візантійською традицією, отримали нове дихання завдяки більш чи менш виразним впливам католицької, а то й протестантської культури.

Церковні проповіді, що мають зараз доволі обмежену сферу функціонування, – «в часи барока» «належали до «гарної літератури» [12, 306].

Українське літературне бароко вирізнялося у європейському контексті ще й тим, що сконденсувало у собі риси різних культурних епох, і ті, немов елементи мозаїки, віднайшли модус гармонійного співіснування – «від середньовіччя було засвоєне символічне бачення світу, від Ренесансу – гуманізм (тлумачений часом у трагічному ключі) та поновлені античні вартості, від Реформації – патосну антитетичність та динамізм» [6, 23].

Зазнали змін і засади проповідництва: гомілії⁷ візантійського зразка, повчання, які мали на меті лише екзегезу, тлумачення тексту Святого Письма, розвинулися у якісно новий феномен – проповідь *тематичну*.

Аналізуючи доробки барокових «казнодіїв», Дмитро Чижевський не заперечує, що Іоаникій Галятовський став першим теоретиком тогочасної проповіді, проте першим серед власне барокових проповідників він визначає Кирила Транквіліона Ставровецького, а мову його твору характеризує як «висок[у], слов'янськ[у]» [12, 307-308].

Д. Чижевський пропонує також найпростішу класифікацію проповідей за змістом, зокрема він виділяє такі три найголовніші типи: «проповідь, що нав'язується безпосередньо до Св. Письма, проповідь моральна та проповідь панеґірична, похвальна» [12, 307].

⁷ Існує кілька найпоширеніших синонімів-термінів, якими можна означити жанр проповіді. Ця синонімія виникла у зв'язку із запозиченням лексем близьких за значенням із різних мов, зокрема з грецької та латинської. Так, ужитий нами термін «гомілія» (з гр. *ὁμιλία* – «спільнота, бесіда, вчення») є практично абсолютним синонімом до «постила» (скор. від лат. *post illa verba Scripturae Sacrae* – «після цих слів Святого Письма»). Обидва слова стосуються однієї змістоформи – первісної, найпростішої за побудовою екзегетичної бесіди-промови, зверненої до невеликої спільноти. З розвитком ораторського мистецтва розширювалася і семантична валентність цих термінів. Зрештою, за терміном «постила» закріпилася роль означника екзегетичного тексту, чи (рідше) коментарів до Святого Писання, а «гомілією» називають проповідь узагалі (звідси «гомілетика» – наука про мистецтво проповіді). Існують також надзвичайно рідко вживані терміни, якими маркують специфічні види проповідей, скажімо «керигма» (з гр. «*Κήρυγμα*» – «проповідь, проголошення, заклик»). Керигма є проповіддю сотеріологічно-профетичною, навіраючою. До цього виду повчань зараховують, скажімо, проповіді самого Ісуса Христа та апостолів.

Актуальність нашої статті зумовлена доволі вузьким колом наукових розвідок про модифікацію жанру учительного євангелія саме в добу бароко. Рукописні зразки учительних євангелій XVI-XVII століть стали об'єктом мовознавчих (У. Добосевич, Т. Висоцька), книгознавчих (Г. Чуба), бібліологічних (Г. Крижановський, М. Іванова), перекладознавчих (П. Житецький, В. Перетц, В. Німчук) студій. Учительні євангелія розглядалися передовсім як феномен народного слова, що вперше дорівнюється за сенсовим потенціалом до слова рафінованого, книжного – адже ці збірники проповідей містять доволі значні уривки зі Святого письма, що перекладені власне живою мовою, або ж такою, що тяжіє до неї: «Проповідь жила як явище культури усного слова, його темп, поетика, проблематика диктувалися і вимогами уставу та новозавітними читаннями на богослужінні, і запитами середовища, його інтелектуальним та культурним рівнем, його естетикою» [2, 130].

Устами священиків Церква інформувала паству про міжконфесійну ситуацію того часу [2, 130], тож не дивно, що «полемічні інтенції доволі часто проймають церковну проповідь» [10, 121].

У такий спосіб модифікувалася й телеологія проповіді – від повчання «у собі», зорієнтованого на сприймача ідеального, чи радше типового, узагальненого, до конкретної спільноти, яка щоразу помітніше проявляла живий інтерес до вченого слова, виказуючи зросту на той час суспільну освіченість.

Учительне євангеліє як жанр має не лише глибоку європейську історію, а вирізняється своїм впливом на історію української писемності упродовж кількох століть.

Поява на теренах Русі християнства спричинила хвилю абсорбування та переосмислення візантійської культури – йдеться не лише про переклади, перекази творів, а й про оригінальні зразки певних жанрів, зокрема церковних проповідей, повчань, коментарів – невід'ємної частини тлумачення Святого Письма.

Ведучи мову про історію жанру учительного євангелія, дослідники природно згадують середньовічні ораторсько-проповідницькі збірники – «Златоуст» і «Торжественник» (С. Маслов, І. Чепіга), структура яких має характерну жанрову ознаку: послідовність фрагментів збірників пов'язана з циклічною синхронією церковного року.

Певна річ, найбільший вплив на «красне письменство» така лектура (окрім, звичайно, ключового, світоглядно-дидактичного фактора) мала як еталон – зразок для освоєння риторичних прийомів «класиків візантійської учительної літератури» IV – IX ст.: Василя Великого, Григорія Назіянина (Богослова), Івана Золотоуста, Єфрема Сирина, Кирила Єрусалимського, Андрія Критського, Теодора Студита, Івана Дамаскина [11].

Найпершим відомим слов'янським зразком жанру стало «Учительне євангеліє», що його 898 року уклав учень святого Методія, болгарський єпископ Костянтин. Ця книга була перекладом грецького збірника уривків із творів отців Церкви, містила 51 бесіду.

Проте популярності жанр набув після появи церковнослов'янською мовою збірника, авторство котрого приписують або ж константинопольському патріарху Філофею (принаймні, так зазначено у грецьких рукописах), або ж його попередникові, патріархові Калісту (це ім'я фігурує в українських виданнях 1606, 1616 і 1637 років). Саме завдяки останньому термін «учительне євангеліє» став усвідомлюватися як жанрова дефініція (як, скажімо, «зерцало»), пізніші перекладачі й укладачі подібних збірників використовували це словосполучення у назвах, подавали його на обкладинці (а не в післямові, як було перед тим).

Засвоєння риторичних засад зовсім не означало, що українські оратори лише послуговувалися готовою системою «словесних лекал». Варто згадати хоча б такі перлини власне українські за духом та світоглядною специфікою перлини давньої української літератури, як «Слово про Закон і Благодать» митрополита Іларіона чи проповіді Кирила Турівського.

Від початків ораторського мистецтва помітні ті жанрові риси, що стали визначальними для структури учительних євангелій: по-перше, подібні збірники були систематичними, тобто мали чітку традиційну структуру, сюжетною підставою для якої була стійка сюжетна схема церковного року. По-друге, незмінна протягом століть джерельна база спричинила і змістову схожість творів, і вплинула на форму повчань, яка практично до початку XVII століття залишалася консервативно-традиційною, типологічно близькою до візантійської традиції⁸. По-третє – будову проповіді як окремого твору в межах збірника визначала будова літургії, час та послідовність прочитань частин повчання синкретично «вбудовували» його у Богослужбовий текст. Літургія як драматичний і містичний спосіб актуалізації біблійної історії про жертву Христа лише підкреслювалася, увиразнювалася психологічним кодом повчання, котре не лише переказувало біблійний сюжет, а й «згущувало атмосферу» «близьк[ості], гострот[и] переживання, коли все відбувається «днесь» і має безпосередній стосунок до кожного» [9, 178].

На думку О. Голубцова, використання гомілії в контексті літургії, прив'язаність до наперед визначеного тексту Святого Писання, що поставав об'єктом тлумачення, обмежували «казнодія», не давали змоги

⁸ Барокові риси у церковній проповіді вкоренилися настільки глибоко, що це дозволяє окремим вченим (зокрема Н. Вигодванець) стверджувати про вписаність у бароковий дискурс гомілетичного доробку деяких проповідників аж до XIX століття (статті про це: «Літературна майстерність «Церковних бесід на всі неділі рока на поученіє народное» о Михайла Лучкая»; «Бароковий дискурс «Церковних бесід... о Михайла Лучкая» у збірнику «Літературне бароко Закарпаття»). Аргументна система цих розвідок струнка і переконлива, а виокремлені для аналізу фрагменти з проповідей справді демонструють, наскільки міцно поле тяжіння барокової ораторської естетики втримувало гомілію як жанр мистецтва слова.

актуалізувати власну нарацію, корелювати її з об'єктивною дійсністю, тоді як використання на денному читанні дозволило жанрові набути особливої формально-виражальної пластичності: «Коли проповідь стали виголошувати на текст із денного читання, вчинили те, що проповідь набула вигляду зв'язного логічного трактату, стала певною риторичною формою й набула екзегетичного напрямку», а згодом проповідник став повноцінним суб'єктом творення вчення, адже якості слова залежала від його особистих обдарувань, навиків, здатності виконувати поучительну місію [4, 261-262].

Архієпископ Ігор Ісіченко, вибудовуючи генезу українського проповідництва з аскетичної культури середньовічної Русі, прослідковує цікаву деталь: попри «знеосібленість», що виступає світоглядно-історичним маркером доби, анонімний проповідник усе ж реалізує своє право авторської присутності у власному тексті – досвід монашого життя, до якого апелювали проповідники, був своєрідною перепусткою до місії проповідництва, а «виголошений і записаний текст постає, відтак, однією з форм їхнього аскетичного подвигу: навчальним служінням, котре може мати моральне обґрунтування та здобути успіх лише за умови гармонійного сполучення з іншими формами аскези [1, 346].

Бароковий проповідник, на відміну від середньовічного, своєї ролі не применшує. Навпаки – хоче брати участь не лише у популяризації твору, а й у його використанні! Яскравим зразком є розгорнуті інструкції, про час та модус виголошення/студіювання гомілій, а також авторське (без зайвої скромності) бачення ролі власного твору, передбачення впливу, оцінювання імовірних результатів. Скажімо, у одному з варіантів передмови до «Учительного євангелія» Кирила Транквіліона Ставровецького, що починається словами «Винниця Христова...», автор порівнює трансльоване ним слово Христового вчення з ножем, що обтинає дикі й посохлі гілки виноградника, а сам виноградник, за цією масштабною метафорою – людська душа.

Проповідь і учительне євангеліє можуть співвідноситися по-різному – залежно від задуму укладача⁹ і певною мірою від методики його роботи над збірником. Проповідь може органічно перебирати на себе роль частини цілого – якщо проповідник вклав у підбірку якусь центральну думку чи образ, зрештою (на прикладі «Учительного євангелія» Кирила), якщо харизматичність чи навіть ексклюзивність авторського стилю виступає об'єднавчим фактором твору, який подекуди й створювався компілятивно.

Жанр учительного євангелія, на нашу думку, набув популярності в добу бароко завдяки формальним рисам, які, однак, органічно випливали зі світоглядного горизонту: систематичності та прагнення до універсальності.

«Учительне євангеліє» Кирила Транквіліона Ставровецького (вперше надруковане 9 листопада 1619 року) демонструє це доволі наочно: книга є водночас і збірником проповідей, і реєстром євангельських читань на відповідні дні церковного року; містить уривки філософських праць Кирила (його «Зерцала богословія») та розгорнуті цитати з праць отців Церкви (Василія Великого, Атанасія Олександрійського, Григорія Назіянина, Діонісія Ареопажита, Євсевія Кесарійського, Івана Дамаскина, Івана Золотоустого, Симеона Метафраста та ін.). Кирило покликається також і на твори учителів західної Церкви, зокрема Ієроніма та Амвросія Медіоланського.

На зразок Калістового, збірник Кирила Транквіліона Ставровецького поділяється на дві частини – до першої належать проповіді на рухомі свята (69), до другої – на нерухомі, пам'яті святих тощо (36). Окремо відділені науки на посвячення новозбудованої церкви, постриження у монахи, шлюб та смерть.

Форма побудови проповідей Кирила, за свідченням С. Маслова, була застарілою для XVII століття: спершу автор подає невеликий вступ, згодом «зачало» – уривок євангельського тексту, далі – тлумачення тексту, яке може складатися з кількох частин, кожна з яких розвиває окрему думку, чи пояснює певний догматичний аспект. Та ця схема не є сталою, Кирило часто експериментує – навіть із розташуванням у тексті повчання уривка зі Святого Письма (проповіді на Великий Четвер) [7, 89-91].

Підсумовуючи викладене вище, зазначимо, що Кирило Транквіліон Ставровецький, обравши для свого твору змістоформу «учительного євангелія», показав себе як прихильник традиційної форми викладу, проте наповнив цю форму абсолютно новаторським змістом, ексклюзивного авторського стилю: у його проповідях органічно поєднуються й екуменічно-філософські роздуми, і гостра полеміка (зокрема проти протестантизму та ересей значно глибше вкорінених в історію Церкви – аріанства, монофізитства тощо), високий поетизм зіндивідуалізованих авторських молитов, і майже канцелярська педантичність інструкцій (про послідовність прочитання частин повчання, про потребу у причасті у визначений термін тощо). «Учительне Євангеліє» Кирила продемонструвало передвістя нового осмислення ролі автора в добу бароко, та водночас природно влилося в річище давньої української гомілетичної традиції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архієпископ Ігор Ісіченко. Аскетична література Київської Русі / Архієпископ Ігор Ісіченко. – Харків : Акта, 2007.

⁹ Серед сучасних дослідників учительних євангелій немає уніфікованої традиції щодо визначення ролі особи, завдяки якій з'явився збірник. На нашу думку, доцільно застосовувати вибірково індивідуальний підхід – у кожному окремому випадку вживати той іменник-означник, який максимально влучно відображатиме характер роботи над збіркою: *перекладач* (якщо йдеться про варіанти т. зв. «Учительного євангелія» Калліста), *укладач* (у разі компіляції праць Отців Церкви за сюжетами чи темами) та *автор, письменник, творець* – для зразків оригінальних, позначених бажанням суб'єкта творчості відійти від звичної екзегетики на користь специфічно-власного тлумачення певних речей.

- 398 с. (серія «Харківська школа»).
2. Архиепископ Ігор Ісіченко. Церковне життя України епохи бароко / Архиепископ Ігор Ісіченко // Українське бароко : Зб. наук. Праць : у 2 т. – Т. 1. – «Акта», 2004.
 3. Вигодванець Н.І. Літературне Бароко Закарпаття: Літературознавчі статті / Наталія Вигодванець. – Ужгород : Гражда, 2010. – 136 с.
 4. Голубцов А. П. Из чтений по Церковной Археологии и Литургике / А. П. Голубцов. – М.: Сергиев посад, 1918.
 5. Євангеліє учительное, албо казаня на неделя... / Уклав Кирило Транквіліон Ставровецький.– Рохманів, 1619. (*Унів, 1696*)
 6. Кримський С. Менталітет українського бароко / Сергій Кримський // Українське бароко : Зб. наук. Праць : у 2 т. – Т. 1. – «Акта», 2004.
 7. Маслов С.И. / Маслов С. И.– Кирилл Транквилион-Ставровецкий и его литературная деятельность: Опыт историко-литературной монографии.– К.: Наукова думка, 1984.
 8. Наливайко Д. Компаративістика й історія літератури. Українське бароко: типологія і специфіка / Дмитро Наливайко. – Наукове видавництво «Акта», 2008-2009. – 24 с. (*Серія «Університетські лекції»*).
 9. Сироїд Д. Різдяні проповіді Кирила Транквіліона Ставровецького: досвід прочитання / Дарія Сироїд // Біля джерел українського бароко : Збірник наукових праць. [У надзаг.: Львівська медієвістика. – Вип. 3]. – Львів : Свічадо, 2010. – С. 178-188.
 10. Ушкалов Л. Феномен української полемічної літератури / Леонід Ушкалов // Есеї про українське бароко. – Київ : Видавництво «Факт», 2006. – 281 с. (*Серія «Висока полиця»*).
 11. Чепіга І. П. Учительні євангелія як жанр ораторсько-проповідницького письменства / Чепіга І. // Мовознавство.– № 6.– 1995.
 12. Чижевський Д. Українське літературне бароко: Вибр. праці з давньої літератури. / Чижевський Дмитро. – К.: Обереги, 2003.– 576 с.

Валентина МИРОНЮК

СИМВОЛІКА НАЗВ НОВЕЛ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

У статті розглянуто специфіку назв новел Марка Черемшини. Досліджено закодований зміст заголовка та його зв'язок з хронотопом.

Ключові слова: заголовок, символ, образ, хронотоп, новела, номінативна алюзія, авторська позиція.

В статье рассматривается специфика названий новелл Марка Черемшины. Исследовано закодированное содержание заглавия и его связь с хронотопом.

Ключевые слова: заглавие, символ, образ, хронотоп, новелла, номинативная аллюзия, авторская позиция.

In the article the peculiarities of the novels' titles by Mark Cheremshyna are represented. The encrypted content of the title and its connection with the chronotope is analyzed.

Key words: title, symbol, image, chronotope, innovation, nominative hint, the author's position.

Постановка наукової проблеми та її значення. Аналіз останніх досліджень із цієї проблеми.

Назва твору – це одиниця художнього тексту, за допомогою якої читач відкриває приховані можливості щодо розуміння або інтуїтивного осягнення авторського задуму, одиниця найвищого рівня, що стягує у себе всю позатекстову дійсність. Заголовку властиві свої закони організації часу, простору й ритму; як образ-символ пов'язує між собою різні сфери і виміри життя та мистецтва.

Символіку назв творів Марка Черемшини ще достатньо не вивчено. Між тим, розв'язання цієї проблеми має велике значення для розуміння художнього світу письменника, своєрідності поетики його новел. До вивчення питань поетики назви зверталось чимало дослідників: В. Фашенко, С. Єфремов, О. Білецький, Ф. Білецький, О. Веселовський, М. Бахтін, Д. Наливайко, Н. Кожина, В. Пронин, М.Ігнатенко та ін.

Метою дослідження є з'ясування символіки та алюзивності назв творів Марка Черемшини.

Виклад основного матеріалу. Новели Марка Черемшини незаперечно підтверджують ту думку, що у художньому тексті слово, наповнюючись художньою енергією, стає мікробразом, підпорядковується не лише лінгвістичним закономірностям, а й законам поетики. Вивчення слова-образу є першим етапом дослідження твору. Існує цілий ряд проміжних ланок, які ведуть від слова-образу до твору як образної системи. Однією з них є назва твору. Вона концентрує у собі властивості окремого слова і вбирає у себе в узагальненому вигляді те, що згодом втілюється у всій художній системі.

Назва твору – органічна частина художньої структури, її дійовий елемент. Це перші сходинки, що ведуть у світ художнього твору, своєрідний ключ до нього. Принципово важливим є те, що назва відображає діалектику замкнутості й відкритості твору. Вона вирізняє текст з-поміж інших явищ культури і водночас

зв'язує його з ними, є свідченням своєрідності твору і його контекстуальних зв'язків зі світом історії та культури.

У Марка Черемшини назви новел завжди є способом вираження авторської позиції. Зазвичай, назви новел письменника багатозначні і вводять читача у широкий світ діалогу культур, роблять кожну новелу закінченим і, в той же час, відкритим для функціонування у безмежному просторі й часі цілим.

У Черемшининій поетиці заголовків виявилися риси, властиві його художній манері загалом, як-от: глибина проникнення в психологію героїв, виняткова правдивість і відвертість у зображенні реалій життя, особлива гармонія змістоформи, економія художніх засобів. Якщо новела Марка Черемшини – це “світ у краплині води”, то назва, перефразовуючи відоме визначення, – це та краплина, у якій одночасно віддзеркалюється і фокусується складний і багатогранний світ твору. Більшість назв новел однослівні. І це не випадковий, а результат прагнення новеліста говорити якомога стисліше і зрозуміліше, вкладаючи в кожне слово максимально конкретний, глибокий і художньо виважений зміст. “Вибрати найменше і найсуттєвіше, – на думку В. Проніна, – це мистецтво, від якого багато в чому залежить доля всього твору” [6, 209].

Центральне місце у назві художнього твору відводиться алюзіям (лат. *allusio* – натяк, дотеп, жарт), бо “заголовок художнього твору є найпершим алюзивно-фігуральним провозвісником характеру, напрямку оповіді, її змісту” [3, 4]. Щодо сигніфікативної (інформаційно-змістової) функції назв художніх творів Марка Черемшини, то основну роль тут відіграє психологічний аспект алюзій. З точки зору психолінгвістики заголовок повідомляє первинну інформацію ще до безпосереднього знайомства з текстом. Це стосується всіх творів новеліста.

Так, заголовок новели Марка Черемшини “Карби” лаконічний за формою і глибокий за змістом. Він виконує не тільки номінативну функцію, але і є активнодіючим чинником поетики цієї новели. Заголовок у письменника завжди є структурним елементом твору, обов'язковою функцією поетики художньої прози майстра слова, а тому заголовок розглядаємо різнопланово, що уможливорює чіткіше розуміння не лише проблематики твору, а й процесу характеротворення. Так, у семіотиці назва – первинний знак тексту, знак двоплановий, який одним боком повернутий до читача, відповідно іншим – до автора. Поліобразність заголовка розкриває для читача спектральні межі бачення й розуміння ідеї твору. Знаючи вміння письменника добирати назви до своїх творів, одразу виникає неоднозначне ставлення і сприйняття заголовка новели “Карби”.

Спостереження над деякими виявами алюзій у новелі наштовхують на думку, що кожний натяк повинен мати префігуру (передумову). Наведені приклади алюзій є спонукою до асоціативного мислення, де імпліцитне (підтекстове, підводне) значення сказаного чи написаного набуває особливої ваги. Письменник не наслідує нікого й не імітує чуже джерело. Номінативна алюзія у нього має власну внутрішню будову, філософсько-психологічне підґрунтя якої веде до розуміння завуальованого ідейного змісту твору. Так, драматичні сценки й епізоди: внутрішня боротьба в душі головного героя та його монологи-роздуми і вчинки поступово підводять до усвідомлення глибинного соціального змісту проблем твору. Автор ніби запрошує читача: умійте читати. Відточуйте свій розум і думки, спрямовуйте всі свої зусилля на те, щоб відчути чужу душу. Бачити й читати не тільки текст, але й те, що поза ним.

“Карби” – назва оповідання автобіографічного характеру і першої збірки новеліста. На все життя у дитячому серці закарбовується людська кривда, і Марко Черемшина мав право запевнити свого читача, що ці карби “ніколи не загоряться і не заростуть панським салом”. Народні болі глибоко запали в душу письменника. Усі оповідання збірки пройняті сумним настроєм, у них багато плачу, скарги на кривдників. Гірко нарікає на своїх дітей старий Чюрей (“Дід”). Ставши зайвим ротом в сім'ї, він вкорочує собі віку. Тужить-голосить зведена паничем дівчина (“Зведениця”). Для неї залишився один вихід – “глибокого плеса шукати”. Ридає над здохлою конячиною Чічкою бідний гуцул-коновкар (“Чічка”) тощо.

У межах української естетичної думки початку ХХ століття слова “карби” і “карбувати” починають оформлюватись термінологічно для позначення певного типу художнього письма, характерного для жанру новели Василя Стефаника і Марка Черемшини. Про термінологічність свідчить тут і частота вживання, і власне літературознавчі акценти, про які виразно писав А. Музичка: “Отже, даючи назву ”Карби”, Черемшина не тільки зазначає, що буде говорити на теми, що сильно закарбувались у дитинстві, що потім чимраз більше карбувались, не тільки дякує тим, що перші карбували добрі карби на його чутливому серці й пам'яті, але і тією формою, що теж сильно врзалася йому ще з дитинства, тобто формою голосіння, що так тепер надається при творчості зору та слуху, коротко кажучи при творчості імпресіоністичній” [5, 130].

Заголовок у Марка Черемшини запрограмований викликати у читача певні емоції, почуття, думки, алюзії. Цього прагне письменник, добиваючись змістовності й лаконічності в назвах своїх творів.

Назва оповідання “Село потерпає” прихована щодо конкретики дій сюжету, проте чітко виділяється тема твору: війна. Людина в її екстремальних умовах завжди знаходиться під прицілом гармат. Тому ідея ведення війни оголюється і не тільки підсвідомо, розмірковуючи над заголовком, але й зримо, що засвідчує власне текст твору: “Де руки робили, там град гранатів, де газдівка була, там земля трісла.

Най село видить, най знає.

За третьою горою небо стогне. Земля йому гроби відобрала, його поріб'я кулями б'є...

Розступилися гори на два табори. Громами себе розсаджують, кременисті голови собі розбивають, ліси

на тріски розколюють, ізвори людьми рівняють” [4, 90].

Заголовки у Марка Черемшини класифікуємо за тематичною та ідейно-змістовою спрямованістю творів. Так, новели “Перші стріли”, “Поменник”, “Бодай їм путь пропала!”, “Зрадник”, “Після бою”, “Село вигибає” продовжують тему війни.

Назви творів Марка Черемшини поєднані невидимою лінією з колізією та конфліктом. Якщо простежити за сюжетом творів, то помітимо, що назви, або інші номінативні елементи (епіграфи, присвяти, вказівки на жанр тощо), суттєво впливають на сюжетотворення та композицію твору. Цікавим тут є психологічний компонент алюзії у підході до розкриття образу, його природи. Так, у новелі “Парасочка” назва та розділи твору композиційно взаємопов’язані так, що мимовільно вбачається інший, глибший, психологічно вмотивований підтекст.

Назва “Парасочка” попередньо налаштовує читача на асоціативність сприйняття прочитаного й почутого, що сприяє переосмисленню життєвого факту в художній через посередництво образу. Тому ця назва не про що інше як образ, а кожний образ у більшій чи меншій мірі має елемент натяковості. Асоціації (асоціативний ряд) – практично усвідомлена інформація про життєдіяльність людини – сприяють глибшому розумінню образу, викликавши із глибин пам’яті і досвіду знання про подібність (а значить типовість) шляху становлення особистості. Алюзії, що виникли від назви повісті, повністю підтверджуються після ознайомлення з текстом твору.

Перше ознайомлення з назвою новели “Бодай їм путь пропала!” викликає ряд думок щодо первинного значення цього словосполучення, а також змушує шукати в ній алюзію. Асоціації, що виникають під час цього мислительного процесу, висвітлюють лише негативний зміст натяку й готують ґрунт для наступного кроку – пізнання підтексту номінацій. Негативний підтекст твору набуває ще темнішого відтінку, коли знайомимося із композицією новели “Бодай їм путь пропала!”.

Зрозуміло, що заголовок новели „Бодай їм путь пропала” – форма закляття, свого роду пророкування зникнення. У художньому сюжеті новели, властиво, ця путь пов’язана з числом шість, бо саме шість возів налаштовано для дороги, у яку зібрались разом з військом Дзельманові доньки: “На подвір’ю Дзельманові доньки вже доглядають своєї праці, яку жовніри натерхали на шість возів” [4, 120]. Числова символіка тут ніби пророкує, що вози пропадуть, згинуть, як і те, що вони “справа рук диявола”, і тому “продзвенів селом проклін, як біль болочий, як жаль пекучий”.

Заголовок новели “Зарікайся мід-горівку пити!” ніби застерігає від необдуманих, марних зарікань. Гуцули вірили в магічну силу слова, яким можна було не тільки проклинати, заклинатися, але й відвертати закляття.

Назва твору “На боже” вказує на його смисловий “епіцентр”. Акція вдови – подання грошей на молитву (“на боже”) не за родичів, як це було прийнято, не за близьких, навіть не за сина, а за мало відому їй особу, котру називають цісарем, – становить суть проблеми, головне питання, на яке відповідає письменник своїм оповіданням. На перший погляд, вчинок вдови може видатися свідченням почуттів вірнопідданості, любові до цісаря. Насправді ж все виглядає інакше. Не з великої любові до “найяснішого цісаря”, а з великої любові до єдиного сина наймає вдова молебень. Доля сина-солдата залежить від цісаря, і Семениха хоче ублажити церковною службою цю напівміфічну в її очах істоту.

У назві новели “Злодія зловили” відтворено цинізм і садизм багачки Фенчучки, її чоловіка, сусідів і всього села. За те, що голодний хлопчик ссав молоко від корови, він піддається жорстокій карі. У фізичній і моральній ексекції беруть участь всі.

Новела викликає співчуття до слабшого, утверджує справедливі, гідні людини моральні уявлення, викриває антилюдяність, породжену користолубством і егоїзмом.

Жертвою тодішніх законів стала Петриха, героїня новели “Інвалідка”. Черемшина втілив у її портретну характеристику всі ознаки вроди, які часто фігурують у народних піснях. Художній портрет жінки відзначається скульптурною точністю, яскраво вираженим акцентуванням кількох деталей. Одна з них групує навколо себе інші, прикрашаючи їх. Такою деталлю є молодість героїні. Автор навмисне акцентує увагу на здоров’ї молодиці, спростовуючи тим самим її “інвалідність”. Петришина фізична сила і краса виступають живими доказами справедливості скарги її в суді.

Цікавою є назва новели “Грушка”. Сценою обряду “грушки” – забави молоді коло покійної Ілашки Марко Черемшина підкреслює, що холод смертельного смутку невічний. “Уклякали коло тіла, відшіптували молитви, а потому борзо смуток скидали і в хоробах гралися жмурка та лопатки” [4, 50]. Деталі і символи “Грушки”, його композиційна форма вказують на ритуальний характер. Як відомо, весь обряд пронизує присутність якоїсь жажливої таїни, що зв’язана з порушенням основ космічного світопорядку. Йому властива екстремальність умов, у яких діють і Черемшинині герої, почуття тривоги, відчаю тощо. Власне, обрядове дійство повинно їх зняти, усунути небезпеку життю і світові, тобто воно є засобом оновлення і оживлення.

Розпач і сум у хаті – радість і забава в сінях. Смерть терновим вінком накрила Ілашку, а шлюбна троянда завітчує вічну нитку життя молодих.

Контрастною побудовою новели письменник показав силу життя, його перемогу над смертю. Трембітар сумно повідомляв про смерть, а в перервах, усміхаючись, повторював цікаву новину: “Василина піде за Федя,

Гафія за Михяла, а Докія за Гната. Так випало на Ілашчиній грушці, так сповнитися має”...[4, 51]. У філософському плані розв’язується новелістом проблема вічного контрасту: темряви і світла, хвилинного і незмінного, трагічного і життєствердного.

Щоб осмислити глибину цієї назви, необхідно побачити її особливості, зумовлені авторською концепцією і авторським світобаченням зв’язку з психологічним тлом новели, її ідейно-художньою структурою.

У новелі “Зведениця” всі художні засоби спрямовані на розкриття внутрішнього світу збездиченої дівчини, перейнятої несвітським болем, страхом, соромом, жалем. В основу покладено конфлікт між дійсністю і покаліченим нею материнством. Ситуація вкрай напружена і драматична, відбито складну діалектику людської душі, афективну психіку героїні.

Не менш цікавою є назва новели “Йордан”. Йордан – одне з найбільших християнських свят, коли зі свяченою водою у дім приходить мир, злагода, щастя. А який мир у йорданський свят-вечір приніс із собою в бабину господу російський “кашкетник”, дізнаємося із тексту. Гарячкові думки й трагічні передчуття терзають зболілу душу селянки. З чорних кутів рідної хати на неї чигає самотність: чоловіка повісили сама не знає й хто – чи жиди, чи вояки, “двох синів, гей дві овці, цісар на таліяна погнав, тай там їх убили”, донька Єленка в наймах покриткою стала, а тут ще “добрий сусід”, щоб звести особисті рахунки, в гості “кашкетника нараїв”. Добрий гість, нічого сказати, маржинку забрав, оті гроші, що “вишкірилися в скрині”, які баба на похорон тримала, теж у його кишеню поплили. Але й цього мало – йому потрібне ще її життя.

Висновки. Таким чином, заголовок відіграє важливу роль у художній структурі тексту. Це своєрідний центр, в якому зібрані простори художнього твору в єдиний смисловий вузол, це специфічна автономна структура з компонентами часопростору, метафоричною універсальністю алюзій, що розширює асоціативне поле твору, з’єднує його зі світовою культурою.

Між назвою і самим твором існує прямий і зворотній зв’язок. Зв’язки між нею і всією оповіддю стають організаційним принципом сюжетотворення.

Роль назви як першого знаку художнього твору, який вміщений в стисненій формі в основну його ідею, надзвичайно вагома.

Уважне спостереження над різноманітністю номінативних алюзій у прозі Марка Черемшини допомагає зрозуміти непростий процес творення, а також дає можливість вивчити інші види алюзій як у художній прозі, так і в публіцистиці, епістолярії митця.

ЛІТЕРАТУРА

1. Балухатый С.Д. Вопросы поэтики / С. Балухатый. – Л.: Из-во ЛГУ, 1990. – 320 с.
2. Гнідан О. Д. Марко Черемшина: Нарис життя і творчості / О. Гнідан. – К.: Дніпро, 1985. – 167 с.
3. Ігнатенко М. Алюзія в словесній творчості Тараса Шевченка / М.Ігнатенко // Дивослово. – 1999. – № 2. – С. 3 –7.
4. Марко Черемшина. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи / Марко Черемшина. – К.: Наук. думка, 1987. – 448 с.
5. Музичка А. Марко Черемшина (Іван Семанюк) / А. Музичка. – Одеса: ДВУ. – 1928. – 280 с.
6. Пронин В. В. Заглавил суть / В. В. Пронин // Литературная учеба. – 1987. – №3. – С. 202 – 209 .

Євген НАХЛІК

МОВНІ ЗАСОБИ СМІХОВОЇ КУЛЬТУРИ В «ЕНЕЇДІ» ІВАНА КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Осмисливши, систематизувавши та узагальнивши спостереження і висновки попередніх дослідників, автор розкриває художню майстерність Івана Котляревського в «Енеїді» на мовних засобах його сміхової культури (в царині переважно лексики і фразеології, з використанням порівнянь, синонімів та епітетів).

Ключові слова: мовний комізм, лексика, деформація слів, українська народна фразеологія, синоніміка, епітет, ампліфікація, християнські сакралізми.

Осмыслив, систематизировал и обобщил наблюдения и выводы предыдущих исследователей, автор раскрывает художественное мастерство Ивана Котляревского в «Энеиде» на языковых средствах его смеховой культуры (преимущественно в сфере лексики и фразеологии, с использованием сравнений, синонимов и эпитетов).

Ключевые слова: языковой комизм, лексика, деформация слов, украинская народная фразеология, синонимика, эпитет, амплификация, христианские сакрализмы.

Comprehending, systematizing and generalizing observations and conclusions of previous researchers the

author reveals the artistic mastery of John Kotlyarevsky in the «Aeneid» on the basis of linguistic means of his ridiculous culture (mainly in the field of vocabulary and phraseology, using similes, synonyms and epithets).

Key words: linguistic comicality, vocabulary, deformation of word, the Ukrainian folk phraseology, synonymy, epithet, amplification, Christian sacralisms.

Художня майстерність Івана Котляревського в «Енеїді» особливо помітна на мовних засобах його сміхової культури. Гумор української «Енеїди» зумовлений не лише жанром бурлескно-травестійної поеми (виклад «високої», героїчної теми «низьким» стилем), а й, за спостереженням Павла Плюща, авторською маскою оповідача – «дяка-пиворіза», на що вказують авторські самохарактеристики, сентенції, та й сам виклад з його фамільярним тоном і панібратським ставленням до читачів [6, 17–18]. Комізм образів і ситуацій у поемі Котляревського потужно підсилюється **мовним комізмом** (уживанням зниженої лексики, вульгаризмів, жартівливих виразів, нагромадженням синонімів), ба більше – «спостерігається гармонійне злиття комізму образів і ситуацій з комізмом чисто мовним» [5, 264]. Для мови «Енеїди», згідно з бурлескним стилем, характерним є загальне зниження лексики, фразеології та стилістики. Як стилістичний засіб використовується шаржова гіперболізація подій, інтенсивності дії з іронічним забарвленням слів.

Серед мовних засобів гумору в поемі Котляревського вирішальну роль відіграють лексика і фразеологія. **Лексичний склад** «Енеїди» Котляревського багатий і розмаїтий: у ній налічують майже сім тисяч слів, що позначають предмети українського побуту (зокрема одягу, взуття, головних уборів дівчини, заміжньої жінки та чоловіка, тканин, умеблювання, начиння), продукти харчування (страви та напої), сільськогосподарські знаряддя, зброю, музичні інструменти, будівлі та приміщення, природні явища, рельєфи, людей за різними ознаками (зокрема спорідненості і свояцтва), рослин і тварин, народні обряди і звичаї, танці, ігри, гуляння, вірування, хвороби, вияви психо-чуттєвої сфери, різні дії, стани, якості та їх ознаки, суспільно-політичні, військові та інші абстрактні поняття, серед яких чимало запозичених слів, на той час уже пристосованих до стихії української мови. Кількісно значною є безеквівалентна українська лексика, що позначає етнічні реалії, котрі не мають однослівних відповідників в інших мовах. Добір слів та виразів детермінований бурлескно-травестійним жанром, тому помітне місце займає знижена лексика, зокрема маркована (регіоналізми, варваризми, вульгаризми, згрубілі слова).

Комічного ефекту поет досягає маніпуляціями зі словництвом із різних тематичних сфер (етнографічного українського побуту, соціальних відносин та урядової ієрархії, військового побуту – запорозького, гетьманського та сучасного авторові армійського, та ін.). Наприклад, викликати усмішку здатне навмисне «згущення» лексики зі сфери назв різних страв і напоїв (з часом потішне враження од такого переліку ще більше посилювалося, у міру того як ті найдки й питва ставали рідкісними й екзотичними):

Тут їли рознії potravи,
<...>:
Свинячу голову до хріну
І локшину на переміні,
Погім з підлевою індик;
На закуску куліш і кашу
Лемішку, зубці, путрю, квашу
І з маком медовий шулик.

І кубками пили слив'янку,
Мед, пиво, брагу, сирівець.
[I, 27, 28]¹⁰

За мовним походженням багата й строката лексика «Енеїди» Котляревського поділяється на слова української мови (основний масив), русизми, церковнослов'янізми, латинізми (пов'язані, зрозуміло, з античною міфологією та історією), полонізми, германізми, галліцизми. Щоправда, лексичне багатство української травестії обертається в ній іншим боком – відходом од чистоти народної мови. Власне українська лексика складається з розмовно-побутової, народнописенної та елементів панського просторіччя (як ось *фуркальце*, *дульта*), архаїзмів та провінціалізмів. Народну мову використано однобічно – з настановою на гумор (з елементами іронії та сатири), а тому з неї взято головню те, що пов'язане з жартом, дотепом, насміхом, іронією. Полонізми вжито зазвичай у зневажливому сенсі («діптянка», сиріч повія), церковнослов'янізми ж переважно не виконують певної стилістичної функції, хоча вже розрізняється їх вживання у жартівливо-іронічному або у «високому», піднесеному плані («Жерці найбільше тут трудились, / *Изкобе* хаптурний рід» [VI, 91]; «Позволь тіла убитой раги, / Як водиться, *землі предати*» [VI, 83]). Русизми ж належать здебільшого до зниженої лексики

¹⁰ Тут і далі зазначаємо римською цифрою частину «Енеїди» Котляревського, арабською – строфу [строфи нумеровано у вид.: 2; 3]. Курсив у цитатах з «Енеїди» – мій.

(зокрема запозичення з російських ірої-комічних поем, як ось *плут, обманщик, фертик, урод, дуралей*), хоча деколи позначені й впливом «високого стилю» класицизму й сентименталізму («закрилися ясні очі», «покрились тьмою вічної ночі»; «навіки милий глас умовк»). В обох випадках їх вживання художньо виправдане [6, 19–22].

Водночас до негативних рис «Енеїди» належить надмірне вживання русизмів без жодної стилістичної функції. Цим поема відбиває тогочасний реальний процес українсько-російської інтерференції, засмічення української розмовної мови русизмами, які в умовах поглибленої русифікації України ставали звичними й навіть не раз заміняли питому українську лексику. Тож мова «Енеїди» подекуди перетворюється на горезвісний малоросійський суржик, на що звернув увагу Юрій Шевельов, небезпідставно зауваживши, що «Котляревський відтворював радше мову бурсаків-семінаристів і дрібних панів, ніж селян» [8, 162]. До честі Котляревського, редагуючи поему, він старався замінити русизми українською лексикою: «*щекотали*, мов сороки» на «*скреготали*, мов сороки»; *притворилась* на *прикинулась*, *нельзя* на *не можна*, *швиринула* на *штурнула*, *рюмочки* на *чарочки*, *сумрачна* на *похмура*; «Різками, *кошками*, киями» на «Різками, *кнуттям* і киями»; «Коли б щоб хвилі *полегли*» на «Аби на морі шторм *уцух*» [4, 92]. На жаль, цю роботу він не провів послідовно й до кінця, тому чимало лексичних (а також морфологічних) русизмів залишилися в останній редакції поеми (як ось «женихалися не *шутя*»).

Крім орієнтації на буденну народно-розмовну мову, «Енеїда» Котляревського, за спостереженням П. Плюща, має ще одну істотну мовну особливість: **фамільярний, інколи фамільярно-інтимізований тон викладу**, який є наскрізним засобом, що формує суцільну гумористичну настанову поеми. Цей тон досягається частими авторськими переривами плину оповіді вигуками з різним значенням, безпосереднім втручанням автора у власний виклад, авторськими зауваженнями у вигляді вставних слів і речень («*Ішли, і як би не збрехати, / Трохи не з пару добрих гін*» [III, 110]), самохарактеристичними звертаннями до читачів, безцеремонними повчаннями («*Не йди в дорогу без запасу, / Бо хвіст од голоду надмеш*» [III, 39]), уживанням пестливо-здрібнених форм, звичних для народнопісенної культури (вони не лише інтимізують мову «Енеїди», а й почасти вживаються як засіб гумору чи іронії: «*А хто на конику куняв*» [IV, 126]). Фамільярне ставлення автора до персонажів передається за допомогою відповідно дібраних простакуватих слів-означень, що виконують естетичну функцію гумористичних епітетів: Мезап – «задирака», «рубача», «хлопак» [IV, 127]; Юнона – «козир-молодиця» [VI, 62]; Низ та Евріал – «парубійки» [V, 78], «смільчаки» [V, 96], «паруб'ята» [V, 109], «козарлюги» [V, 104]; Цибелла – «ласуха, говоруха» [V, 62]; Лавинія – «чепуруха» [IV, 20, 44]; Амагина нянька – «воркотуха, / Наушниця і щебетуха» [IV, 75]; Венера – «підтіпанка» [VI, 15], серед грішників у пеклі – «розумні філозофи» [III, 74], троянці – «наші чуприндири» [IV, 18].

Засобом гумору є й змішування різностильових елементів, найчастіше – зниженої чи нейтральної розмовно-побутової мови із поважними елементами фольклорно-пісенної («*Поставить рогом ясні очі*», себто здивується), народно-розмовних елементів із книжними. Джерела зниженої та вульгарної мови в «Енеїді» – буденна розмовно-побутова селянська мова, частково – стилістика російської ірої-комічної поеми.

Засобом суто мовного комізму в «Енеїді» виступає **деформація слів** (морфологічний обмін префіксами, суфіксами, закінченнями й кореневими частинами слів, унаслідок чого утворилися псевдоіменники і псевдодієслова, завдяки чому виникає комічний ефект). Найпоказовіший приклад такої «вивернутої» мови (так званої тарабарщини):

Борщів як три не поденькуєш,
На моторошні засердчить,
І зараз тяглом закишкуєш,
І в буркоті закендюшить.
[IV, 1]

Звичною мовою дослівно це означає: Як три дні не поїси борщу, / На серці стане моторошно, / І зараз кишки стягне, / І в кендюсі забуркотить.

Структурно такі мовні грашки походять із бурсацького жаргону, усної народної творчості, звідки ця техніка й потрапила до травестій Осипова й Котляревського. Тарабарської мови (перестановки коренів і суфіксів тощо) не було у травестії Алоїза Блюмауера. А макаронічне змішування російської та латинської мов Микола Осипов узяв із Блюмауера, який таким чином змішував німецьку та латинську мови. Як і в російського травестора, в українського вживано, причому ширше, **макаронізм** – переважно суміш латинізмів та псевдолатинізмів (*трояну́с, цигану́с*) з українізмами. Після того як троянці навчилися трохи латинської мови, прибулий від Енея старший посол так починає своє звернення до Латина: «*Енеус ностер магнус панус / І славний троянорум князь, / Шмигляв по морю, як циганус, / Ад те, о рекс! Прислав нунк нас*» [VI, 46]. Крім лексичної макаронізації, використано й морфологічну: українські слова переінакшуються на латинський лад за допомогою латинських формантів (*панус, циганус, ласкам*), а латинські аналогічно українізуються за допомогою формантів, властивих українській мові (*меценат-ом, Енеус-у, Латинус-а*). Трапляються й лексичні дублети (*формозус – гарний, лятро – розбишака*). Так у поемі знаходить відгомін традиція старобурсацьких пародій на

високостильні схоластичні твори. У такий спосіб народна мова в особі свого носія Котляревського насміхається над схоластичним студіюванням латини.

Спорадично Котляревський вдається до комічного використання *професіоналізмів*. Так, Вулкан клянеться в любові Венері атрибутами ковальства, тобто найдорожчими для нього знаряддями праці («Люблю, люблю, божусь *кличами*, / *Ковадлом, молотом, міхами*» [V, 157]), а в комічній «війні» челяді Амагінної няньки з троянцями в хід пішли посуд і сільськогосподарські знаряддя – «хто що запопав»: «Кухарка *чаплію* вхопила, / Лакей *тарілками* шпурляв; / *З рублем* там прачка храбрвала, / *З дійницею* ричка наступала, / Гуменний з *ціном* скрізь совавсь; / Тут рота косарів з гребцями / Йшли битись з *косами*, з *граблями*, / Ніхто од бою не цуравсь» [IV, 82]¹¹.

Надзвичайно широко представлена в «Енеїді» *українська народна фразеологія*, котру Котляревський засвоїв безпосередньо з живого мовлення народу. Фразеологізми, може, найбільше надають мові «Енеїди» специфічного народного характеру. Понад 70 (за неповними підрахунками) тематичних гнізд ідіоматичних висловів (до того ж у ряді гнізд є численні синонімічні звороти, особливо на поняття *бити*, *тікати*, *базікати* та ін.) ненав'язливо, природно пов'язують мову поеми з живою народною говіркою, а гумор твору – з народною сміховою культурою. Образності поеми сприяють ідіоми-метафори, у яких часто фігурують слова з кухонного побуту («Ого! провчу я висіаку / *І перцю дам* йому, і *маку*» [IV, 58], «*І в гречку* деколи скакали» [III, 75]), та ідіоми-метонімії, зазвичай із назвами частин тіла («*П'ятами* з Трої *накивав*» [I, 1], «Він був страшніший за сержанта; / Бо всіх за все *по спині стриг*» [VI, 24]). Крім ідіом, Котляревський послуговується й фразеологемами (мовними кліше), які також надають мові його «Енеїди» питомого народного характеру («*А Турн не знав, що і робить*» [V, 122], одиничні дієслова типу *чубити*, *заціпити*, *чкурнути* тощо). Для створення комічного ефекту вправно користується поет і фразеологічними порівняннями, причому лише матеріально-предметного типу (їх усіх узято з предметного, матеріального світу). Компонентами уподібнення в них часто слугують слова, які традиційно набули зниженого метафоричного значення (*баран*, *бик*, *блоха*, *індик*, *кабан*, *квочка*, *кіт*, *коза*, *кріт*, *оса*, *пес* або *собака*, *порося*; *пуп*; *чорт* тощо). Гумористичному оживленню епічної розповіді сприяють зоофразеологізми: «Еней з Дидоною возились, / Як з оселедцем сірий кіт» [I, 41]; «Анхиз кричав, як в марті кіт» [III, 140], «Зарились в землю, мов кроти» [V, 54], «З нудьги скакали так, як кози» [V, 58]; «Враг на врага скакав, мов блохи» [V, 131]. Інколи гумористичне порівняння побудоване на основі звичних життєвих ситуацій: Еней «умився і убрався, / Як парубійка до дівок» [I, 34]; «Мутив, як на селі москаль» [I, 40]. Задля комічного ефекту Котляревський натякає на глузливі народні жарти і вводить у віршований текст непоетичні, знижені, народно-розмовні вирази: «*За кучму* сю твою *велику* / Як *дам ляща* тобі я в *тику*» [I, 56]¹².

Для характеристики персонажів, їхніх психологічних станів, різних життєвих ситуацій в «Енеїді» майстерно завіршовано прислів'я та приказки (дослівно або, частіше, в переінакшеному вигляді). Одні з них мають гумористичне, іронічне забарвлення («Коту гладкому не до мишки» [V, 48]), інші – поважне («Злость, кажуть, сатані сестриця» [V, 56]), хоча в бурлескному контексті поеми й вони набувають переважно сміхових конотацій («Де їсться смачно, там і п'ється» [V, 20], «Ледащо син – то батьків гріх» [V, 35]). Деякі приказки походять з народних анекдотів («Потиснув, мов Хому Ярема» [V, 88], «Не втне <...> Панько Оришки» [V, 48]). В окремих випадках вкраплено російські прислів'я та приказки: «діло краситься кінцем» [IV, 56], «За шаг алтина не проси» [IV, 83], «От на ловця звір наскакав» [IV, 37]. Це свідчить про те, що Котляревський засвоював паремії з розмовної мови різного свого оточення, не цурався й російських влучних висловів (цим мова «Енеїди» також відбиває процес часткового зросійщення тодішнього українського живого мовлення).

Залюбки послуговуючись народними прислів'ями та приказками, Котляревський як вдумливий і віртуозний версифікатор з багатим життєвим досвідом творив не раз власні афоризми: «Мужича правда єсть колюча, / А панська на всі боки гнуча» [VI, 97]; «Коли чого в руках не маєш, / То не хвалися, що твоє» [IV, 26] [6, 22–36]. У них він виражав свої влучні спостереження над життям, піднесені почуття козацького побратимства, національного, зокрема військового, обов'язку, як ось у цих найвідоміших з поеми висловах, що стали крилатими:

Від тебе не одстану зроду,
З тобою рад в огонь і в воду,
На сто смертей піду з тобою;
[V, 74]

¹¹ *Чаплія* – залізний гачок з дерев'яним держалном для перенесення гарячої сковороди. *Рубель* – дерев'яний валик з ручкою і поперечними зарубками для розкачування намотаної на качалку білизни. *Ричка* – корівниця, доярка. *Гуменний* – старший, що організовував роботу на току.

¹² За авторським поясненням, «кучма – насмешка; род шапки» [3, 370]. Переносно означає також чуб, чуприну. Народний фразеологізм «зробити велику кучму» впливає, як показав Олексій Ставицький, із насмішуватого неделікатного жарту, вчинюваного над малими дітьми. Дитину провокативно запитують: «Зробити тобі кучму?» (мається на увазі чуб). Коли та зазвичай погоджується, уточнюють: «Велику чи малу?» На амбітну відповідь: «Велику» – «охочого до великої кучми хапають за голову, боляче куйовдять чуб, з притиском проводять долонями супроти, щоб він стирчав у різні боки. Не пускають, поки не доведуть жертву до плачу» [2, 230].

Де общєє добро в упадку,
Забудь отця, забудь і матку,
Лети повинність ісправлять;
[V, 77]

Любов к отчизні де героїть,
Там сила вража не устоїть,
Там грудь сильнійша од гармат.
[V, 94].

Особливо кидається у вічі виявлене в «Енеїді» **синонімічне багатство** української мови, надто ж у царині зниженої побутової лексики. Явно переважає дієслівна синоніміка (над іменниковою, прикметниковою та ін.). Найчисленніше представлені ряди синонімів із значеннями «іти-ходити», «говорити-казати», «бити». Певно, це закономірно для поеми, в якій персонажі мандрують, та й загалом постійно перебувають у русі, на різні лади спілкуються і, звісно, воюють. Серед синонімів із цими найуживанішими значеннями найчастіше трапляються такі, що відбивають жанрово-стильову настанову на комічне зображення. Так, для позначення процесу переміщення поряд із кількома нейтральними (*мандрувати, приступити, скитатися*), вживається багато синонімічних дієслів з гумористичним забарвленням: *волочитися, лізти, пертися, почухрати, приплентатися, сунутися, чимчикувати, чкурнути, швендювати, шлятися* тощо (у цьому ж дусі – й синонімічні ідіоми *драла дати, п'ятами накивати* й т. п.). Те саме – на позначення процесу мовлення: крім *говорити, гукнути, розмовляти, розказовати*, використовуються емоційно насажені *базікати, балагурити, бормотати, верзти, мурмотати, репетувати, сипати, сокотати, улецувати, харамаркати, цвенькати, шокати, щебетати* тощо (а також синонімічні ідіоми *теревені правити, точити баяси* та ін.). Ясна річ, передати героїко-комічний характер зображуваного дійства найбільше випадає синонімічному рядові зі значенням биття: *заїдити, зім'яти, зітерти, зувічити, косити, кришити, локшити, мазнути, потрошити, почастувати, роздавити, розміжжити, скубтися, тасувати, товкти, тріснути, тузити, шпигнути, штурхати* тощо (а ще синонімічні ідіоми *вліпити макогона, дати перцю, мордаси втерти* та ін.). Вдавався автор і до нагнітання фразеологічних синонімів.

Характерною рисою поеми Котляревського є самодостатнє вживання синонімів, не раз довільне й невмотивоване, без семантичної чи стилістичної потреби. Автор грайливо нанизує близькі за значенням низькостильні слова, подивляючи і смакуючи розмаїття народної синоніміки й потішаючи цим читача, – у такий спосіб досягається ефект мовного комізму (синонімами, зокрема синонімічними епітетами, залюбки пересипав свою трагестію й Осипов). Як видно з вищенаведених прикладів, деякі слова смішать самі по собі, тож нагромадження їх підсилює сміхотворну дію [6, 36–38]. Проте механічне, подекуди навіть тавтологічне вживання синонімів трапляється зрідка (наприклад, у характеристиці Дидони: «Трудяща, дуже працювати» [I, 21], чи у випадку російсько-українських дублетів: «Бо будеш *йолоп, дуралей*» [IV, 26]; «Рубай, *туши, гаси*» [II, 50]). Здебільшого ж добір синонімів конкретизує та нюансує дію: «Еней по берегу *попхався*, / І сам не знав, куди *слонявся*, / Аж гульк – і в город *приччалав*» [I, 20]. У цьому бурлескному описі Енеєвого блукання кожен синонім ужито влучно й дотепно для позначення дії в часі та просторі: герой спочатку подався у розвідку вздовж берега, відтак ходив навмання невідь-куди, аж несподівано натрапив на якесь місто.

Котляревський широко користується синонімами переважно для підтримання бурлескного стилю поеми, створення комічного ефекту, хоча вживає і значну кількість синонімів без відтінку зниженості. Як показано в іншій спеціальній розвідці, синоніми в «Енеїді» використано з різними стилістичними функціями:

✓ заміщення (зادля уникнення зайвих повторів та одноманітності): «Чи бачиш, як ми *обідрались!* / Убрання, постолы *порвались*» [I, 24]; «Не так-то робиться все *хутко*, / Як *швидко* оком змігнеш; / Або як казку кажеш *прудко*» [I, 42];

✓ передачі тривалості й інтенсивності дії в часі: «Тут з салом галушки *лигали*, / Лемішку і куліш *глитали* / І брагу кухлями *тягли*; / Та і горілочку *хлитали*» [I, 13];

✓ уточнення: «Піди вклядися гарно спати, / А потім будеш і *гадати*, / Спочинь, та вже тоді *міркуй!*» [II, 62]; «Іди ж та пильно *приглядайся*, / На всі чотири *озирайся*» [III, 28];

✓ підсилення мовного вираження дії, стану чи ознаки, їх наростання, нагнітання (синоніми градуального типу): «*Заплакався і заривався*, / *Пощарпався, увесь подрався*» (дві синонімічні пари) [I, 9]; «Еней спросоня як схопився, / *Дрижав* од страху і *трусився*» [II, 67]; «І к чоловіку *пригніздиться*, / *Прищулється, приголубиться*» [V, 29]; «Він *думав, мислив, умудрявся*» [VI, 31];

✓ протиставлення: «Ні *чванились*, ні *величались*»; «Ні *сердилися*, ні *гнівились*» [III, 120]; «На штурм їх не *веде*, а *мчить*» [V, 51].

Не раз трапляються парні синоніми, властиві усній народній творчості: *думали-гадали, гадала-ворожила, туга-печаль, їсти-пити* тощо.

Синонімічні ряди в «Енеїді» складаються з двох, а частіше з трьох слів, причому двослівні ряди вживаються для уточнення, а трислівні – для підсилення інтенсивності дії чи міри виявлення (при цьому слова розташовуються в порядку зростання кількості диференційних ознак). Лайливі слова (синоніми, лайки соціально та морально характеристичні) Котляревський уживає переважно в мові персонажів як засіб типізації, виявлення певного ставлення мовця до особи, до якої чи про яку йдеться.

Текстологічне зіставлення видань «Енеїди» 1798-го й 1842-го років та автографів IV та V частин засвідчує, що Котляревський спеціально працював над синонімією поеми, свідомо добирав слова, замінюючи один із синонімів іншим задля уточнення смислу та стилістичного забарвлення слова, наближення до фольклорного першоджерела, в окремих випадках замість згрубілого слова вводив нейтральне або навпаки, усував невдало вжиті слова. Попри елементи невинуватої згрубілості й зниженості, «Енеїда» відзначається багатством семантики й різноманітністю стилістичних функцій синоніміки, та й загалом, відповідно до обраного жанру, доречним і влучним слововжитком [4, 81–95].

За спостереженням П. Плюща, серед часто вживаних в «Енеїді» *enimemiv* переважають епітети народно-розмовного походження. Рясніють, хоча менше, й народнопоетичні (з пісень, казок, дум): «синє море», «слізьми гіркими», «буйні голови», «рученьки біленькі», «уста коральні», «рум'яні щоки», «ясні очі», «дівчата білолиці», «біле тіло», «дівку чорнобриву», «друже вірний», «долю злу». Принагідно вставляє автор у свій текст і книжні епітети (церковнослов'янські, а також запозичені із сентиментальних та класицистичних творів, переважно російськомовних – оригінальних і перекладних): «У самих хоробріших троян» [V, 140], «славніших дідів» [V, 143], «Які се праведні були?» [III, 121], «милий глас» [V, 102], «Війна в кровавих ризах тут» [IV, 114], «пекельним пламенем» [IV, 116], «фортуна зла» [V, 3], «Яхидств і каверз всіх оселя» [VI, 108], «Наш смутний лицар пан Еней» [VI, 82] (натяк на «лицаря сумного образу», себто Дон-Кіхота).

Епітети, що походять з побутового мовлення, виконують зазвичай гумористичну функцію, особливо лайливі, частка яких у поемі найбільша. Поет відтворює *лайливу лексику* з українського народного та поміщицького просторіччя, в окремих випадках укралює полонізми («діптянка», «хльорка»). Лайливими словами, діапазон яких широкий – од вульгаризмів до незлобиво-жартівливих, пересипано не лише мову персонажів, а й авторську. До розряду лайливих потрапляють у поемі слова на позначення таких категорій осіб, що з соціального та морального погляду підлягають осуду, глузуванню, несприйняттю, відчуженню, перевихованню тощо. Лайка, таким чином, слугує чинником громадського виховання, спонукою на те, щоб люди у співжитті позбувалися ганебних, осуджувальних, неприйнятних для суспільства рис і набували похвальних, вірцевих. Автор і персонажі «Енеїди» оперують лайливими словами, спрямованими за семантикою:

- ✓ проти бідних і безпритульних, які не хочуть чи нездатні дбати про свій добробут («ланець», «голодрабець», «гольтіпака», «голяк»);
- ✓ проти кримінальних злочинців та інших суспільно небезпечних осіб («розбишака», «харциз», «паливода», «горлоріз», «злодій», «шибеник»);
- ✓ проти розпусників, повій і звідниць («гульвіса», «бахур», «байстрюк», «шльоха», «фіндюрка», «мандрьоха», «жіночий празник», «зубоскалка, моргуха, фіглярка», «всесвітня волоцюга», «мерзька нікчемна зводниця»);
- ✓ проти брехунів, шахраїв, нечепур, нероб, чваньків, дурнів, людей скупих і сварливих («протидисвіт», «проноза», «хвастун», «горлань», «задрипанець», «прескверна пашекуха, брехуха», «пустомеля», «йолоп», «скупиндя» та ін.).

Як лайливі вживаються слова, що позначають іновірців та відступників («кателик», «еретик», «недовірок», «окаянниця»), метафізичного ворога людського роду («чорт», «диявольська худоба», «зла личина»).

Звісно, лайка не завжди є об'єктивною характеристикою того, на кого звернена. Радше вона завжди характеризує самого мовця, виявляє суб'єктивне ставлення одного персонажа до іншого (чи автора до персонажа), є свідченням особистого випадку чи поблажливо-іронічного підходу, до того ж не раз вживається у переносному значенні задля комічного ефекту. Персонажі, буває, вдаються до лайки не для того, щоб правдиво означити когось, а задля висловлення власних емоцій, спонуки інших на певні дії. Зневагу одні до одних персонажі «Енеїди» демонструють за допомогою лайливих епітетів, що в них ненависних людей ототожнено з тваринами та їхнім приплодом: «гадюка», «свиня», «гадів син», «стара лисиця», «баба суча», «пес троянський», «собачий син», «пресуча яга». Деколи лайливий епітет вживається у позитивному значенні похвали: «до війни самий злий гад» [IV, 102]. Використовуються образливі епітети, образно пов'язані зі зношеним взуттям («халява», «старий шкарбун»), не повністю зужитими побутовими речами («недогарок»). Неоднозначне застосування лайки створює певну сміхотворну інтригу.

Окремі лайливі епітети виражено прикметниками, звичними для розмовної мови: «проклятущий», «скажений», «плюгавий», «гаспидський», «паршивий», «навісний». Улюбленим засобом Котляревського є *ампліфікація enimemiv*, надто ж лайливих: «Поганий, мерзкий, скверний, бридкий, / Нікчемний»; «пакосний, пресидкий, / Негідний» [I, 56]. Прислівниковий епітет «з диявола» (синонім нині частіше вживаного «збіса»)

або підсилює негативну характеристику зображуваної особи (про дівча, що ворожило в «пеклі»: «Було з диявола лихе» [III, 134]), або в поєднанні з позитивними характеристиками справляє амбівалентне враження: «З диявола швидкі, проворні» [III, 7], «Греблі з диявола всі дружні» [IV, 5].

Крім лайливих епітетів, сміхотворну функцію у поемі виконують епітети з жартівливим та іронічним забарвленням: «дівка не бриклива» (про музу) [V, 117]; «смачная молодиця» [III, 103], «Венера многогрішна» [VI, 11], «син богобоязливий» (Еней) [II, 9] – цей епітет Вергілія у стильовій тональності трагедії набуває іронічного відтінку; «добродій песиків і сучок» [IV, 124] (іронічно-сатирично про поміщика). Іронія особливо часто виявляється в «енеїдних» епітетах. Загалом поема стала своєрідним контекстуальним словником української лайки, питомої та запозиченої, а Котляревський – визнаним майстром гумористичних порівнянь та епітетів.

Зрідка у стосунку до особи вжито поважні позитивні епітети, як ось у характеристиці Енея-полководця: «Прямий, як сосна, величавий, / Бувалий, здатний, третій, жвавий» [VI, 155].

Загалом найулюбленішою мовною фігурою Котляревського в «Енеїді» є саме **ампліфікація** – нагромадження слів (переважно синонімічних або семантично близьких) однієї граматичної категорії, найчастіше дієслів («Оці то галас ісправляли, / Гарчали, вили і пищали» [III, 83]), рідше – прикметників («Прибігла фурія із пекла, / Яхиднійша од всіх відьом, – / Зла, хитра, злобная, запекла» [IV, 60]), іменників («Боєць, ярун і задирака, / Стрілець, кулачник і рубака / І дужий був з його хлопак» [IV, 127]), обставинних слів способу дії («Ввійшла к Юноні з ревом, стуком, / З великим треском, свистом, гуком» [IV, 60]). Поет відверто потішається народним словниковим запасом, залюбки вдаючись часто навіть до двочленної ампліфікації здебільшого тавтологічних слів: «Коло Дидони терся, м'явся» [I, 36], «Прочумався, протверезився» [II, 15], «Все думали та все гадали» [III, 95]. Скупчення слів здебільшого вжито з гумористичною метою. Фігура ампліфікації цілком відповідає загальній бурлескній настанові поеми, завдяки чому навіть самодостатнє, ба й тавтологічне нанизання слів сприймається у ній як художньо виправдане [6, 38–58].

Оказіонально Котляревський вживав самостійно створені **українізовані варіанти латинських імен**:

- ✓ патримоніальні прізвиська (*Агамемноенко, Анхизенко*);
- ✓ по батькові (*Еней Анхизович* чи навіть просто – *Анхизович, Паллант Евандрович, Іполіт Тезейович, Іул Енейович, Сатурнович*);
- ✓ пестливі називання, зокрема звертання (*Вулкасю, Еврусь – від Евріал, Енесчку, Ірися, Лависю, Тезифоню, Харко – від Харон*).

Пізніше таким шляхом суфіксальної українізації чужонаціональних імен пішов Пантелеймон Куліш, але, на відміну від Котляревського, який вдавався до цього задля створення фамільярно-жартівливого, комічного ефекту, Куліш апробував такий засіб у перекладі поважної, навіть сакральної літератури – п'єс Шекспіра та Біблії.

До вдалих мовних грашок в «Енеїді» Котляревського Дмитро Чижевський зараховував і вживання у римах чужих імен, з якими римуються українські слова: Трою::гною, троянців::ланців, Дидона::моторна, пес::Зевес, Меркурій::[котище] мурий, Палінур::балагур, Амата::хата, Камилла::кобила, Нептун::шкарбун, доню::Тезифоню, Турн::верзун та ін. [7, 323].

Тонке відчуття і філологічно-естетичне смакування слова – це взагалі характерна риса «Енеїди». Усілякі мовні грашки свідчать, що Котляревський мав блискучий дар відчувати нюанси й модифікації слова, уміло оперувати ним, маніпулювати його складовими частинами. Це поет-філолог, вроджений словолуб.

Величезний масив зниженої розмовно-побутової лексики та фразеології в «Енеїді» свідчить, що сміхотворство поеми виростало з народної сміхової культури. Палітра мовних засобів гумору в «Енеїді» постала на українській сміхотворчій традиції, народній та книжній, почасти російській (ірої-комічна поема), заклавши нову традицію, що дістала незабарне продовження в новому українському письменстві (так звана котляревщина) і триває й досі.

У трагедійній та гумористичній стихії «Енеїди» Котляревського свою функцію відіграють і численні **християнські сакралізми**, що належать до різних груп: релігійно-світоглядні поняття й категорії (*Божа воля, восьма заповідь, ласка Божа*), назви духовних осіб (*Бог, ангел, сатана, диявол, чорт*), назви позачасопросторових структур (*небо, пекло, рай*), біблійні антропоніми (*Кайн, Авель, Адам*), назви процесів і станів релігійної практики (*Богу молитись, перехреститися, душу погубити, піти на прощу, поститись, співати колядки; хрестини* тощо), назви церковного персоналу (*панотець, попадя, чернець, крутопоп, мирянин, ксьондз, вихрест, кателік, єзуїт, святий*), назви церковних споруд та їх частин (*церква, каплиця, синагога, олтар*), назви знарядь, предметів релігійної практики (*ряса, чотки, молитовник, вертеп*). Крім того, трапляються алюзії до Святого Письма, канонічних церковних текстів та фразеологізмів («Енею Боже поможи» [II, 11], «Хто в Бога вірує – ратуйте» [II, 50], «Бог милостив для грішних всіх» [V, 17], «помагай Біг» [II, 46], «вічна пам'ять» [IV, 101; V, 76], «крий, Боже» [III, 120] та ін.).

Для Котляревського звично було вживати українські народні вислови християнського характеру, але написання трагедії, заснованої на античному матеріалі, змушувало автора зображати язичницькі вірування персонажів, унаслідок чого у творі перемішалися християнські сакралізми та поганські псевдосакралізми. У

поемі не раз трапляється природне, ледь чи не автоматичне вживання християнських фразеологізмів, яке, однак, вступає у суперечність із наявністю міфологічних персонажів – олімпських богів – та язичницькими віруваннями зображуваних античних народів. Інколи привнесена автором християнська фразеологія, що відбиває віру в єдиного Бога-Творця, навіть суперечливо сусидить із язичницькими уявленнями античних героїв. Так, персоніфікований «Тибр старий», «дід очеретяний», міфологічний персонаж, звертається до Енея: «Вставай і Богу помолись», а далі в дусі античного світосприйняття пророкує: «Тут буде град над городами, / Поставлено так між богами...» [V, 8]. Еней послухався його поради, але – «*Богам* молитви прочитав» [V, 9]. Християнське поняття впереміжку з поганськими вкладено й у уста язичника Турна, який, по-своєму тлумачачи «чудо» з кораблями троянців, силкується переконати своїх воїнів: «Се ж ласка божая для нас; <...> / То боги все те потопили, <...> / Богів се воля!» [V, 68]. Зрозуміло, що він має на увазі прихильність олімпських богів, хоча оперує християнським висловом «ласка Божа». Не знаним язичникам є й словосполучення «божа воля», що являє собою широкоживаний християнський сакральний вираз; а тим часом автор вкладає його в уста Анхиза, який у зверненні до сина пристосовує цей вислів до поганського багатобожжя: «Мене боги к тобі послали <...>: / Щоб учинив ти божу волю / І швидче в Рим переселився» [II, 64].

Троянців та інших античних народів – звісно, язичників – у поемі неодноразово названо «народ хрещений» [III, 60], «хрещені миряне» [II, 10], «християне» [III, 80] тощо, а троянських жерців – попами й дяками, тобто українськими словами на означення християнських священнослужителів. Такі лексичні анахронізми впливають із трагедійного характеру поеми – вони покликані наблизити її перелицьоване дійство до авторової сучасності та його читачів.

Водночас такі словесні анахронізми подекуди навмисно вжиті для того, щоб викликати сміх у читача (на противазі античних язичницьких та українських християнських реалій). «Дяки з попами» беруть участь у поганських ритуалах жертвоприношення і віщування:

Троянці всі заворушилися,
Завештались, закамешилися
На жертву приганяють биків;
Дяки з попами позбирались,
Зовсім служити всі прибрались,
Огонь розкладений горів.

Піп зараз взяв бика за роги
І в лоб обухом зацідив,
І, взявши голову між ноги,
Ніж в черево і засадив;
І виняв тельбухи з кишками,
Розклав гарненько їх рядами
І пильно кендюх розглядав;
Енею послі божу волю
І всім троянцям добру долю,
Мов по звіздам, все віщовав.
[III, 35–36]

Виявом гротеску є те, що християнський піп виконує язичницький ритуал і віщує «божу волю». Крім самодостатнього сміху, Котляревський у такий спосіб іронізує над поширеним у тогочасному українському суспільстві позірним християнством, яке зберігало залишки поганських вірувань. Те саме бачимо і в іншому прикладі змішування реалій язичницької античності і християнської сучасності: «Один з троянської громади <...> / Умів і тряцю одшептати, / І кров християнську замовляти» [II, 59].

У тексті поеми українські сакральні слова і словосполучення перемішано з просторічною побутовою лексикою та язичницькими псевдосакралізмами й достосовано до зображення поведінки античних персонажів – таким чином, християнські сакралізми, використані у невластивому семантичному середовищі й невідповідній настроєвій тональності, опинилися в незвичній для них сміховій стихії. Так, після того як Нептун припинив шторм на морі, Еней «Разів із п'ять перехрестився» [I, 12]. Під час поминок по Анхизові «проспівали “со святими”» [II, 14]. Згодом Еней з Сивіллою «Прямцем до пекла поплелися, / Пішли на прощу до чортяк» [III, 40]. Пропливаючи біля «заклятого острова», Еней з троянцями ухвалили, «щоб всі хрестились і молились, / Щоб тільки острів їм минуть», та ще й «Молебень же втяли Еолу» [IV, 15]. На бенкеті з нагоди прибуття Енеєвих послів до царя Латина «много літ – дяки ревуть» [IV, 54] [частково про це йдеться у статті: 1, 55–59].

Комічний ефект, що виникає подекуди у вживанні християнських сакралізмів, пов'язано не з християнськими віруваннями як такими і не з божественними особами християнської релігії, а з грішними мирянами та служителями церковного культу (попами, дяками, ченцями, ксьондзами тощо), почасти церковними обрядами. До вищенаведених прикладів додамо ще один: під час бою розлучений Еней «на бігу

піймав за рясу / Попа ругульського полку, / Смертельного задавши прасу, / Як пса покинув на піску» [VI, 56].

«Енеїдою» Котляревський створив пам'ятку української розмовно-побутової мови та просторіччя свого часу. Цим поема заклала початок реалістичній традиції в новій українській літературі, щоправда, у бурлескному, гумористично-сатиричному варіанті, що викликало згодом найбільший спротив найвизначніших романтиків – Тараса Шевченка і Пантелеймона Куліша.

В основу мови «Енеїди» ліг полтавський діалект, один з основних середньонадніпрянських говорів, на основі яких утворилася сучасна українська національна мова. Більшість фонетичних, морфологічних і синтаксичних ознак мови Котляревського закріпилися як нормативні в новій українській літературній мові, зачинателем якої він і став, започаткувавши процес її формування. Мовностильова система Котляревського (особливо в «Енеїді») перебувала на стадії динамічного становлення, стихійного самоутвердження, експериментального слововжитку, звідси її довільність і невпорядкованість у галузі лексики і фразеології та невнормованість у фонетиці й морфології.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Гриньків К.* Сакральні лексеми й вислови у палітрі гумору поеми Івана Котляревського «Енеїда» / Квітлана Гриньків // Літературознавчі та історичні студії: Матеріали конференцій. – Л., 2002. – С. 55–63.
2. *Котляревський І.* Енеїда: Поема / Іван Котляревський; Коментар уклав О. Ф. Ставицький. – Київ: Радянська школа, 1989. – 286 с.
3. *Котляревський І. П.* Повне зібрання творів / Іван Петрович Котляревський; Підготов. текстів та комент. Б. А. Деркача. – К.: Наукова думка, 1969. – 510 с.
4. *Лисиченко Л. А.* Семантична структура синонімічного ряду в «Енеїді» І. П. Котляревського / Л. А. Лисиченко // Творчість Івана Котляревського в контексті сучасної філології: Зб. наук. праць. – К., 1990. – С. 81–96.
5. *Плющ П. П.* Історія української літературної мови / П. П. Плющ. – К.: Вища школа, 1971. – 423 с.
6. *Плющ П. П.* Мовні засоби гумору в «Енеїді» І. Котляревського: Спецкурс / П. П. Плющ. – К.: Вид-во Київ. ун-ту, 1959. – 68 с.
7. *Чижевський Д. І.* Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Дмитро Чижевський. – Тернопіль: МПП «Презент», за участю ТОВ «Феміна», 1994. – 480 с.
8. *Шевельов Ю.* Внесок Галичини у формування української літературної мови / Юрій Шевельов. – Л.; Нью-Йорк, 1996. – 191 с.

Максим НЕСТЕЛЄВ, Андрій МІРОШНИЧЕНКО

АМЕРИКАНСЬКА ТРАГІКОМЕДІЯ (МІФОЛОГІЯ, ХУДОЖНЯ РЕАЛЬНІСТЬ І РЕЛІГІЯ В РОМАНІ ДЖ. АПДАЙКА „КЕНТАВР”)

У статті аналізуються особливості поєднання міфологічних, релігійних і автобіографічних мотивів у романі Дж. Апдайк „Кентавр”. Головна увага приділяється усебічній інтерпретації доцільності такого художнього експерименту й виявленню своєрідності тематики й проблематики твору.

Ключові слова: міф, релігія, літературний образ, індивідуально-авторський стиль.

В статье анализируются особенности соединения мифологических, религиозных и автобиографических мотивов в романе Дж. Апдайк „Кентавр”. Главное внимание уделяется всесторонней интерпретации целесообразности такого художественного эксперимента и выявлению своеобразия тематики и проблематики произведения.

Ключевые слова: миф, религия, литературный образ, индивидуально-авторский стиль.

The features of combination of mythological, religious and autobiographical motives in John Updike's „Centaur” are analysed in the article. The main attention is spared to the comprehensive interpretation of the necessity of such artistic experiment and to identification of the themes and issues of the novel.

Key words: myth, religion, literary image, individual author's style.

Джон Хойер Апдайк – відомий американський письменник, один із трьох авторів, які двічі за життя отримували Пулітцерівську премію. Його творчість – це синтез інтелектуального змісту з формою класичної реалістичної літератури, художній експеримент на межі елітарного й масового. Тематика прози Дж. Апдайк – це в основному опис різних аспектів буття американського середнього класу в провінційному містечку, на фоні чого митець вибудовує універсальну смисло-життєву проблематику, актуалізує „вічні образи” та вирішує „прокляті питання” життя людини в ХХ ст. Справедливим є твердження Т. Денисової про те, що Дж. Апдайк був „чутливим барометром американської температури” [2], що передбачало повсякчасний аналіз феномену

„американськості” в навколишньому світі.

В інтерв'ю 1996 року письменник пояснював особливості свого стилю тим, що для нього спочатку найважливішим є створити „thereness” (з англ. – „тамність, тутність”) – художню реальність, місце, погоду, вигляд людей [5, 423]. Проте літературу, на його думку, не можна зводити „до описових понять” [5, 423], не дивлячись навіть на те, що ХХ століття можна назвати століттям візуального, епохою переважання зорового почуття над усіма іншими. Для Дж. Апдайка художній світ є лише приводом поговорити про те, що не побачиш, подумати над тим, що не є очевидним і згадати про те, що, залишившись у далекому минулому, безпідставно вважається неактуальним і непотрібним.

У цьому аспекті роман „Кентавр” (1963) – знаковий текст для Дж. Апдайка, який у концентрованій формі вміщає в себе весь спектр творчих зацікавлень письменника. Продовжуючи міфопоетичну лінію в західноєвропейській літературі, Дж. Апдаjk водночас оновлює цей жанровий канон, додаючи іронічний і сатиричний підтекст до зображення особистості на межі реального (сучасності) й уявно-символічного (міфології). Дослідниця Н. Худа навіть стверджує, що у тексті „представлені майже всі стилістичні засоби вираження, які сприяють особливому світосприйняттю” [3, 166] та формуванню індивідуально-авторського стилю.

Ускладненість художньої структури „Кентавра” призводить до того, що в критиці найчастіше зринають два полемічні питання щодо головної ідеї тексту: чи доречна батькова жертва у творі та чи взагалі доречна сама міфологічна рамка оповіді [7, 24]. Найбільше непорозуміння виникає передусім стосовно міфів, дещо невмотивовано введених Дж. Апдаjkом як реальність, яка паралельна зображуваному („куточок Пенсільванії року 1947-го” [1, 297]). Дія в романі сконцентрована навколо американської родини Колдуелів, де вчитель Джордж постає як кентавр Хірон, його син Пітер – як Прометей, Кассі, матір Пітера та дружина Джорджа – як Гея, а батько Кассі, Поп Крамер – як Кронос. Подібний вибір автор пояснює доволі умовно: батько вчительное як і кентавр, що навчав античних героїв; син страждає через псоріаз, і його живіт має вигляд нібито подзьобаний великим птахом; мати прагне жити за містом на фермі, біля землі, чим і символізує богиню землі Гею; дідусь є живим нагадуванням про старі часи. Авторській задумці дещо суперечить те, що ці міфологічні постаті обрані не за логікою розвитку їх характерів, і не за античними реаліями, а на базі якоїсь однієї їх риси, яка абсолютизується й отримує статус визначальної. Певну недоречність такого співвіднесення відчував і сам Дж. Апдаjk, який у листі до літературознавця Е. Варго зазначав, що в романі „міфологія має розумітись як комічне, як знак дивакуватості батька, як особливість Пітерової пам'яті, де дитячі події стають міфічними” [6, 452]. Проте недаремно В. Набоков стверджував, що різниця між „комічним” і „космічним” полягає лише в одній літері – Дж. Апдаjk, безперечно, іронічно застосовуючи міфологічне, тим самим виводить своїх персонажів із буденно-побутового рівня на рівень художнього узагальнення. Цікаво, що для самого письменника цей текст найправдивіший і найвеселіший з усіх ним написаних, про що він не втомлювався повторювати в багатьох інтерв'ю.

Загалом античні алюзії не обмежуються родиною Колдуелів – письменник намагається кожного персонажа прив'язати до якоїсь міфологічної постаті. Ці паралелі Дж. Апдаjk зі вдовою старанністю сам відмітив в кінці „Кентавра”, щедро роздаючи божественні титули пересічним громадянам. Інколи авторський вибір пояснено професією (доктор Аплтон – Аполлон, директор школи Зіммерман – Зевс, автомеханік Гаммел – Гефест і т.д.), інколи – винятково завдяки знижувально-гумористичним деталям-асоціаціям. Так, учениця Іріс Осгуд (міфічна напівлюдина-напівтелиця Іо – що відчитується за ініціалами її ім'я та прізвища) описана наступним чином: „Груди її світилися над партою, як два непорушні, стиглі, соковиті місяці, що зійшли біч-обіч” [1, 59].

Місце дії роману – місто Олінджер – в авторській візії зображене як новітній Олімп, заселений богами, причому метафоричність цього порівняння одразу має викликати конотативну згадку про таку подію як олімпійські ігри. Зрештою Дж. Апдаjk як автор пенталогії про баскетболіста, колишнього вчителя фізкультури Гаррі „Кролика” Енгстрома нерідко зображував у своїх творах спорт, вважаючи його неодмінною частиною американського дозвілля. У „Кентаврі”, зокрема, – це плавання й баскетбол, які є додатковим фактором розкриття ігрового змісту тексту, гри з читачем і різними часовими орієнтирами (циклічним часом людської історії).

Окрім цих образно-локусних паралелей із міфологією, Дж. Апдаjk також застосовує міфологічні мотиви. Центральним із них є батьківсько-синівське протистояння / конфлікт, непорозуміння, спроби батьковиправдання як боговиправдання (теодицея, що актуалізує релігійний аспект твору). У романі син-Прометей карається за те, що він знає причини майбутньої смерті батька-Хірона, який просить смерть в обмін на життя своєї дитини. Також важливим є мотив повернення / неповернення, оскільки в „Кентаврі” Колдуели не можуть повернутись додому спочатку через поломку автомобіля, а потім – через снігову заметіль. Цей мотив активізує одісеївський аспект твору, адже на початку гомерівського епосу син Одісея Телемак вирушає на пошуки батька, якому було роковано побачити рідну землю лише через 20 років. Водночас гомерівська тематика також має на меті увиразнити зв'язок апдаjkівського тексту з „Уліссом” (1914–1921) Дж. Джойса, де події і персонажі Ірландії 1904 року доволі специфічно корелюють з ідейно-образним тлом „Одісеї” Гомера. Ще одним із маргінальних мотивів „Кентавра”, який відсилає до античних реалій, є гомосексуальна лінія роману. У

Дж. Апдайк принаймні двічі введено образи гомосексуалістів – це дивакуватий безпритульний, якого підвозить Колдуел (співвіднесений із Гермесом в авторській трактовці), та п'яниця, якого зустрічає Колдуел із сином (співвіднесений із Діонісом). В обох випадках Джордж Колдуел спокійно реагує на їх непристойні пропозиції, нібито таким чином сприймаючи за норму подібний стан речей, який у межах міфологічного світогляду справді не є чимось екстраординарним, адже у великій кількості міфів гомосексуальна й інцестуальна складова є такою, що структурує сюжет.

У міфологічному плані найдовершенішим розділом роману є перший, у якому Дж. Апдайк майстерно чергує реальний і символічний виміри. У тексті у Джорджа Колдуела-Хірона діти в класі стріляють отруйною стрілою, влучаючи йому в ногу, і він йде до Гаммела-Гефеста, щоб витягнути її. У розділі переважає міфологія як пояснення того, що відбувається, проте коли Колдуел повертається до класу з уламком стріли й закривавленою ногою і застає там директора Зіммермана-Зевса, то водночас знаходиться просте пояснення цим мало ймовірним подіям. Оскільки далі у творі ніде немає згадки про проблеми Колдуела з ногою, то весь цей епізод можна віднести на рахунок вигадок дивака вчителя, який втік із заняття і був присоромлений за це директором. Зіммерман вказує на дійсну причину „поранення”: як виявилось, одна зі шкарпеток Колдуела була іншого, вочевидь, червоного кольору („У вас шкарпетки не зовсім однакові. Це і є причина вашої відсутності?” [1, 47]), а уламок стріли, яким згодом вчитель б'є учня, – це лише указка або сталевий прут, який був підібраний у автомеханіка. Сама тема заняття, з якого тікає Колдуел, символізує перетворення міфологічного на реальне: він читає їм лекцію спочатку про космогонію (походження всього суцього, космосу), що закінчується антропогонією (походження людини).

Усе це дозволяє припустити той факт, що міфологічний контекст і підтекст роману є травестійним за своє суттю, оскільки в „Кентаврі” „переодягання” американських мешканців у міфологічні шати є засобом вивіщення зниженого, спробою говорити про низьке (земне, побутове) як про високе (небесне, креативне). Критик С. Апхаус, зокрема, доволі точно визначила цю тенденцію авторського стилю, назвавши роман Дж. Апдайк „жартівливим, насмішкуватим епосом, ніби-епосом” („mock epic” [7]). Узагальнено твір можна також визначити як прозову трагікомедію, у якій трагедійна форма будується за допомогою комічних прийомів та іронії.

Однак міфологічне можна пояснити також як засіб „очуднення” звичайного, засіб символізації подій у звичайній американській родині з метою пошуку вічного в тимчасовому. В інтерв'ю 1968 року Дж. Апдайк назвав міфологію в „Кентаврі” наслідком „співвіднесення збільшувального ефекту Пітерової ностальгії” [7, 26]. Тим самим автор недвозначно натякнув на те, що події твору розгортаються з точки зору Пітера Колдуела, який є головним оповідачем, незважаючи на нібито умисну розмитість постаті Я-наратора в тексті. У цьому ракурсі роман Дж. Апдайк – це спогад Пітера, фрагмент його „потому свідомості” у той час як він, другорядний художник-абстракціоніст, у ліжку на горищі будинку на Двадцять третій східній вулиці з коханкою-негритянкою згадує своє дитинство [1, 115]. Натяки на це розкидані по всьому твору, де Пітер часто, лежачи, уявляє себе Прометеєм, прикутим до скелі, до якого по черзі підходять спогади-образи.

І загалом погляд Пітера – це погляд знизу, дитяче вивіщення до богорівності всього, що є буденним і низьким для інших, насамперед – своїх батьків. За сюжетом „Кентавру” п'ятнадцятирічний Пітер, пройшовши через різні випробовування з п'ятдесятирічним батьком, зрештою з незрозумілого божественного статусу переводить його до зрозумілого людського, причому в романі це відбувається з умовною смертю кентавра, хоча в тексті наведено й некролог Джорджа Колдуела (щодо нього сам письменник зазначав, що це лиш зразок чорного гумору). У реальності батько лише збирається їхати до школи („фабрики ненависті” [1, 82], де він вже відбув „п'ятнадцять літ пекла” [1, 123]) на б'ююку („колишня власність похоронного бюро” [1, 301]), тоді як в уявно-символічному реєстрі – це загибель заради хворого сина, до якого зі здоров'ям приходить усвідомлення батьківської ролі в його житті. Обоження батька відбувається так само іронічно, як і обоження інших мешканців Олінджеру, причому навіть „жахливого вигляду синя плетена шапка, яку він [батько] підібрав на смітнику в школі” [1, 78] можна сприймати як іронічний німб, доцільність якого не визнає син. Знаково, що саме умовна смерть в кінці твору є тією подією, яка відмежовує дійсність від міфологічного підтексту. У романі цей розподіл також розуміється як відділення душі (людини) від тіла (коня), зокрема, доктор Аптон так говорить про можливі причини хвороби Джорджа: „Бачите, Джордже, [...] ви вірите тільки в душу. А до тіла ставитеся, як до коня, – сів, поїздив трохи та й зліз. Ви заїздили своє тіло. Ви не любите його. Це протиприродно” [1, 143]. У цій цитаті є також своєрідне додаткове пояснення доцільності міфологічного, адже кентавра можна розуміти також як істоту на межі природи (Колдуел викладає природознавство) і культури (міфології як античної культури).

Пітерів погляд знизу формує своєрідний вигляд батьківської фігури: „Його обличчя – лискуче й м'ясисте, все у вибляклих, в'ялих складках – здавалось мені жорстоким і ніжним, мудрим і безвиразним водночас; чимала різниця між нами і досі звеличувала його в моїх очах, хоча вже не так, як тоді, коли воно бачилось мені нарівні з небом” [1, 78]. Зрештою Пітер узагальнює своє ставлення до батька й матері так: „Знизу постаті моїх батьків здавалися величезними і трагічними” [1, 293].

Критик Б. Вайет стверджував, що всю тематику творчості Дж. Апдайк загалом можна поділити на три групи: час (межу якому визначає смерть), родина як інститут і питання самоідентифікації (які є для

письменника першочерговими) [8, 89]. Роман „Кентавр” – не виняток із цього правила, і все це, безперечно, і формує унікальний стиль цього твору, де намагання Пітера розібратись у собі й визначають ту химерну оповідь, яка робить твір настільки складним для читання. Автор показує, що шлях до самого себе лежить через блукання манівцями в невибагливих спогадах, яким надається ознак міфологічних реалій, та через настійне повернення до вже давно минулого з бажанням зрозуміти те, що насправді й визначило подальшу долю.

Фаталізм, притаманний антично-міфологічному мисленню, у романі Дж. Апдайка трансформується на релігійний есхатологізм, пов'язаний передусім із постаттю батька Кессі – Попа Крамера. Доволі важливо, що Джордж Колдуел постійно очікує його смерті й навіть до певної міри провокує її, не прироблюючи поручнів до вузьких і крутих сходів у будинку. Крамер читає Біблію і дуже полюбляє меєрівський хліб, причому автор зображує процес поїдання-смакування їжею як щось схоже на причащення тілом Господнім. Зокрема, родина Колдуелів дуже не любила спостерігати цей його ритуал пожадливого поглинання хліба: „Ця його спритність незворушного канібала завжди виводила маму з рівноваги” [1, 81].

Постать Крамера є метафізично протиставленою до постаті вчителя Колдуела – це символізує той факт, що на полиці в їх будинку стоять два різних годинники. Один із них, „електричний, з червоної пластмаси” [1, 72], купив батько і він показував точний час, інший, „у темній дерев'яній оправі” [1, 72], належав ще дідовому батьку й відставав на 7 хвилин. Різниця в часі насправді є показником різних хронологій: християнського (лінійно-апокаліптичного) часу Крамера та міфологічного (циклічного) часу Колдуела. Їх світи існують у протиставленні один до одного, проте не суперечать один одному, а просто говорять про одне й теж іншими словами. Християнство і міфологія центральним конфліктом мають протистояння старшого покоління і молодшого, батька і сина, які прагнуть якщо не порозумітись, то хоча б зрозуміти один одного. Зрештою і християнство, і міфологія є антропоцентричними в тому, що спрямовують свій вплив саме на людину.

Ця тематика заявлена, зокрема, в епіграфі до роману, де К. Барт пише про людину як про „створіння, суще на грані між землею і небом” [1, 18], тоді як у творі Джордж Колдуел дає їй таке визначення: „Тварина, здатна тесати кремій і добути вогонь, [...] здатна передбачати смерть трагічна істота” [1, 61]. Обидва визначення актуалізують розуміння людини як межової істоти, як екзистенційної події в ракурсі природи й культури. Важливо, що Кессі намагається переконати всю родину про необхідність жити природним життям на фермі, а її батько Крамер навіть називає природу матір'ю, яка і „с-карає і при-голубить” [1, 296]. Їм опонують батько і син Колдуели, що прагнуть жити в місті як осередкові культури. І цей протест у романі увиразнює дискурс бунтарства, який своєрідно трактує критик Д. Маєрс. Він стверджує, що Джорджа Колдуела можна співвіднести з „месіанською фігурою, що запитує й страждає” [4, 74] та жертвує собою, як Ісус Христос, а Пітера Колдуела – з сатанинським образом, „князем гордоців і бунту” [4, 74], який приймає жертву. Насправді, у творі Дж. Апдайка Джордж – це людина, яка віддає, тоді як Пітер – це той, хто бере силу (як у його доволі натуралістично описаних стосунках з Пенні) і приймає, водночас протестуючи проти того, від кого приймає. Прометей за міфами зображений як бунтівник, що повстав проти богів і отримав за це страждання, які тим не менш закінчились його примиренням і з долею, і з богами. Символічний тріумф божества над смертю, що зображено наприкінці роману „Кентавр” – це також свідчення перемоги людини над природою, коли переосмислення пам'яті про минуле постає як виправдання теперішнього заради виправдання свого існування. Тому релігійний аспект твору відкриває всю глибину індивідуального смислошукування як богошукування для людини в ХХ столітті.

Дж. Апдайк якимось визначив функцію мови художнього твору як функцію тонованого скла, де „Ви намагаєтесь подивитись крізь нього, однак воно завжди виявляється зафарбованим” [5, 432]. Особливість роману „Кентавр” – у поєднанні міфологічного, реального й релігійного контекстів, які, однак, не було б органічними, якби автор не зміцнив їх автобіографічним підтекстом. Твір для письменника – це спроба зрозуміти своє дитинство як дитинство звичайного американця крізь призму того, що життя кожного – це унікальне смисло- і богошукування, де постаті власних батьків є виправдано співмірними з посталями богів, а роль самого шукача – це роль людини, яка змушена знайти цього бога та смисл усього в собі. „Кентавр” Дж. Апдайка пропонує кожному читачу здійснити подорож у своє дитинство, щоб відшукати там відповіді на питання доцільності того, що кожен з нас тепер має. У певному смислі роман дозволяє зрозуміти тезу французького філософа А. Мальро про те, що „мистецтво – це антидоля”, адже в художньому світі так само немає абсурдних випадковостей, як і в нашому житті – треба тільки зрозуміти й побачити цей смисл там, де його приховує час і простір.

ЛІТЕРАТУРА

1. Апдайк Дж. Кентавр / Кентавр. Ферма [Пер. з англ. М. Габлевич ; Передм. Т. Денисової] / Джон Апдайк. – К. : Дніпро, 1988. – С. 17–306.
2. Денисова Т. „Барометр американських настроїв” Джон Апдайк / Тамара Денисова // Режим доступу: URL: <http://litakcent.com/2011/02/28/barometr-amerykanskyh-nastrojiv-dzhon-apdajk>.
3. Худа Н. С. Міф та реальність у романі Джона Апдайка „Кентавр” / Н. С. Худа // Філологічні трактати. – 2010. – № 7. – С. 163–166.
4. Myers D. The Questing Fear : Christian Allegory in John Updike's „The Centaur” / David Myers // Twentieth Century Literature. – Vol. 17. – No. 2 (Apr., 1971). – P. 73–82.

5. Pinsker S. The Art of Fiction : A Conversation with John Updike / Sanford Pinsker // The Sewanee Review. – Vol. 104. – No. 3 (Summer, 1996). – P. 423–433.
6. Vargo E. P. The Necessity of Myth in Updike's the Centaur / Edward P. Vargo // PMLA. – Vol. 88. – No. 3 (May, 1973). – P. 452–460.
7. Uphaus S. „The Centaur”: Updike's Mock Epic / Suzanne Uphaus // The Journal of Narrative Technique. – Vol. 7. – No. 1 (Winter, 1977). – P. 24–36.
8. Wyatt B. N. John Updike: The Psychological Novel in Search of Structure / Bryant N. Wyatt // Twentieth Century Literature. – Vol. 13. – No. 2 (Jul., 1967). – P. 89–96.

Євген НІКОЛЬСЬКИЙ

ЕСТЕТИЧНА РЕФЛЕКСІЯ ЯК ЖАНРОТВОРЧИЙ ФАКТОР ФІЛОСОФСЬКОЇ ПРОЗИ

У статті обґрунтовано розглядається художня специфіка філософської прози, особливою виду мистецтво, в якій. У цьому оригінальність і актуальність цієї статті, адже у вітчизняному літературознавстві питання про жанрову специфіку філософської прози не є однозначно вирішеним

Ключові слова: жанрова специфіка, філософія, роман, естетична рефлексія, філософський жанр, істина, добро краса, художністю органічно переплітаються художність і філософія.

В статье обоснованно рассматривается художественная специфика философской прозы, особого вида искусство, в котором органично переплетаются художественность и философия. Автор убедительно доказывает, что явление философского жанра лежит за гранью проблематики произведения, утверждая, что в основе данного жанра- эстетическая рефлексия, особый принцип эстетического мировидения. В этом оригинальность и актуальность этой статьи, ведь в отечественном литературоведении вопрос о жанровой специфике философской прозы не является однозначно решенным

Ключевые слова: жанровая специфика, философия, роман, эстетическая рефлексия, философский жанр, истина, добро красота, художественность.

In article art specificity of philosophical prose, a special kind art in which artistry and philosophy organically intertwine is considered. The author convincingly proves, that the phenomenon of a philosophical genre lays behind a side of a problematics of product, asserting, that at the heart of the given genre - an aesthetic reflexion, a special principle aesthetic activity. In it originality and an urgency of this article, after all in domestic literary criticism the question on genre specificity of philosophical prose is not unequivocally solved.

Keywords: genre specificity, philosophy, the novel, an aesthetic reflexion, a philosophical genre, true, good beauty, artistry.

Проблеми філософського осмислення світу, представлені в творчості таких великих письменників, як Л. Толстой, Ф. Достоевський, М. Горький, Л. Леонов, П. Пришвін, А. Платонов, піднімаються в численних дослідженнях, присвячених названім авторам. У численних роботах йдеться про філософських пошуках Набокова, Булгакова, Сартра, Еко, Камю, Фаулза, Айтматова, Бітова, Улицької та багато інших. Ін, тому нам необхідно окреслити сферу дослідження - ми не розглядаємо специфіку проблематики творів, які прийнято вважати філософськими, не розглядаємо своєрідність духовних шукань письменників. Наша мета - виявити жанрову специфіку філософської прози як такої (без прив'язки до будь-якої національної літературної традиції), тобто фактори художнього, а не ідеологічного, мислення письменників, які зумовлюють філософічність як жанровий і естетичний феномен.

У наш час інтерес до філософської проблематики і, так званої, філософській прозі надзвичайно великий. «Проте зміст, що вкладається в це поняття різними дослідниками, настільки позбавлена термінологічної однозначності, що можна говорити про малу теоретичної розробленості проблеми». [1, 6] Однак, бібліографія праць, присвячених вивченню жанрової сутності [2] філософської прози, невелика.

На думку літературознавця В.М. Мірошникова: «... з естетичними явищами під назвою « філософська проза » і « філософський роман » в нашому літературознавстві, м'яко кажучи, або повна невизначеність, або заплутана визначеність» [3, 23]. За останню чверть століття було розроблено декілька цікавих і взаємодоповнюють один одного концепцій про природу філософської прози. Коротко розглянемо деякі з них.

У монографії Л.Я. Гаранина «Філософські шукання в білоруській літературі» робиться спроба виділення трьох рівнів поняття «філософський» в літературознавстві.

Перший - морально-естетичний, «найбільш широкий і багатозначний за своїм змістом рівень

філософської проблематики в літературі. У ньому виявляється «прихована в творі думка героя про людину і світі» [4, 44].

Зміст терміна «філософський» на цьому рівні розкрито В.В. Кожинова у статті «Філософський роман», вміщеній у «Словнику літературознавчих термінів» (М., 1974). «Філософський - писав учений, - нерідко називають також найбільш глибокі і ємні за своїм художнім змістом романи, наприклад, романи Сервантеса, Стендаля, Достоевського та ін. У даному випадку мається на увазі, що творці цих романів подібно найбільшим філософам, розкривають вирішальні, основні питання людського буття, прагнуть створити цілісне уявлення про світ. Це слововживання широко поширене і узаконено. Але необхідно усвідомлювати, що вислів «філософський роман» має в цьому випадку переносне значення [5, 436]. З цієї точки зору філософичний всі великі письменники, бо вони всі зверталися «до вічних питань» про сенс людського існування, про можливості людського розуму і людської волі в об'єктивному, поза цим розуму і цієї волі існуючому світі, про місце людини в природі і т. д. і т. п. - Питанням одвічно важливим для літератури і мистецтва» [6, 360].

Не випадково Ю. І. Суровцев відносить до філософських романів «Гаргантюа та Пантагрюеля» Рабле, «Дон Кіхота» Сервантеса, «Крітійон» Грасіана-і-Моралеса, «Кандіда» Вольтера, «Нову Елоїзу» Руссо, «Генріха фон Офтердінгена» Новалиса, а також «Людську комедію» Бальзака, твори Толстого, трилогію Голсуорсі, романи і епопею М. Горького, твори Р. Роллана, А. Толстого, М. Шолохова, Т. і Г. Маннов, У. Фолкнера, Л. Леонова, С. Залигіна, І. Авіжюса, А. Нурпеісова, Ю. Бондарева, І. Мележа та інших - практично всіх видатних письменників. Не можна не погодитися з Гаранина, що такий рівень поняття «філософська література» більше належить літературній критиці і малопродуктивний в науковій філології.

Другий рівень філософичності пов'язаний зі світоглядною ідейною стороною художніх творів. На думку Л.Я. Гаранина, цією стороною явища займається естетика і теорія літератури. Своєрідність такого вивчення виявляється в широті, багатооб'ємності розглянутих проблем, в опосередкованості відносини філософської проблематики до самих творів мистецтва. Не заперечуючи наявності такого рівня, ми припускаємо, що він, як і перший, зачіпає історію літератури, що досліджує й філософсько-естетичні позиції того чи іншого письменника.

Примітно, що відмінність власне філософії як науки від художньої філософської літератури як явища парафілософії часто підкреслювалося вченими-філософами. Так, автор «Курсу лекцій з стародавньої філософії» А.Н. Чанишева, вказуючи на їх діалектичну зв'язок і відмінність, вважає, що парафілософія (а сюди відноситься і художня словесність) підтримує в філософії її світоглядний статус, живить філософію живими соками життя. Проте вона ж тягне філософію з рівня наукового світогляду, позбавляючи її системності і раціоналізованості, перетворює, у кращому випадку, філософію в філософський ірраціоналізм, а в гіршому, взагалі розчиняє філософію в мистецтві [7, 9].

В.В. Агеносов, аналізуючи що склалися на наш день концепції про філософичності літературних творів, відзначає, що конкретну історико-літературну завдання виконують роботи, в яких творчість того чи іншого художника вписується (незалежно від усвідомлення ним самим) у філософські пошуки сучасності або попередніх епох [1, 10].

Зокрема, у роботі А.В. Гулігі «Мистецтво у вік науки» співвіднесені гегелівська філософія і сучасна феноменологія, що, безумовно, розкрило глибину творів радянського художника. Дослідження творчості письменників як «результату взаємодії з різними філософськими школами та течіями» [7, 12] може дати дуже цікаві результати при вивченні творчого методу.

Прагнення розглядати «філософський» в єдності змісту і художньої форми співвідноситься з «соціально-структурним» (М. Б. Храпченком) підходом і «не протистоїть традиційному аналізу в площині «зміст-форма», але лише розвиває і конкретизує такий аналіз, оскільки розкриває внутрішню будову, як змісту, так і форми художнього твору, а отже, сприяє його більш глибокого розуміння. На такому розумінні «філософичності» наполягає Д.В. Затонський, автор монографій «Світ роману» (М., 1973) та «Мистецтво роману і ХХ століття» (М., 1973).

На думку Л.Я. Гаранина, третій рівень поняття філософичність пов'язаний з виділенням філософської проблематики (ідей, концепцій, життєвих принципів і принципів художнього пізнання) в самостійну сферу розумової діяльності, з перетворенням її в специфічний об'єкт художнього мислення. Це та сфера, де, з одного боку, приналежність до тієї чи іншої думки, принципу до філософського мислення, філософської проблематики безсумнівна, а з іншого, де ця думка не просто включена в художній структуру, а й справляє на неї вплив, художньо активна, емоційна й образно діяльна [4, 45]. (підкреслено мною - авт.).

В.В. Агеносов, у ряді своїх праць на матеріалі світової літератури розглянув різноманіття типів філософського роману і дає наступне визначення цьому поняттю: «змістовно-формальна структура, ознака якої - наявність субстанціональної ідеї, що формується і проходить випробування у структурі оповіді, художній образ якої з'єднує конкретність з граничним узагальненням за допомогою інтелектуалізованих (умовних) прийомів (від особливих категорій часу і простору до використання алегорій, міфів, релісценцій, антимонії, парабол і т.д.)» [9, 15] і «таке максимально широке визначення охоплює всі явища філософського роману в його синхронному стані. Будь-яка спроба конкретизувати справжнє визначення призводить до виключення з жанру тих чи інших його значних явищ» [9, 16].

Однак, при поглибленому розгляді з'ясовується, що не особливого роду тематика та проблематика

визначають сутність філософського роману ... і навіть не глибина проникнення в суть речей (вона може бути досягнута і в епічній формі, як у випадку з «Війною і миром» та іншими творами), а «щось зовсім інше - особливий спосіб (принцип) художнього мислення та естетичного узагальнення, матеріалізується в сукупності поетично іншої природи, ніж в традиційній прозі» [3, 24].

Слід зазначити, що це якість стає характерним для будь-якого твору, що претендує на філософічність як явище жанової природи. Воно є одним з можливих естетичних підстав для аналізу твору. «Є, - на думку Ю.І. Суровцева, - більш «вузька», але більш певна установка - на художню філософічність як домінуючу предметно-стильову структуру твору, ту саму, що дає нам право визначити твір саме як «філософський роман», «філософську повість» і т.д.» (підкреслено мною - авт.). [6, 366].

Сутнісним принципом, що призводить до утворення феномена філософської прози (різних жанрів) є, так звана, на наш погляд, естетична рефлексія - специфічна форма і спосіб художнього мислення.

Як свідчить зміст вже багатьох наукових праць, в нашому літературознавстві вже давно йде процес виявлення та накопичення шуканих поетичних ознак, які дійсно характеризують поетику філософської прози, але тільки ще без усвідомлення її особливої естетичної природи. Серед них у першу чергу виявляються такі, як:

1) принципівий діалогізм зображення, що проникає в усі компоненти твору, у тому числі і такий, який М. Бахтін визначив як поліфонізм;

2) символізм і міфологізм художньої структури, часто захований в підтекст;

3) всеохоплююче особистісний (авторське) початок як структуроутворююче властивість художнього твору;

4) поглиблений, можна сказати, тотальний історизм художнього мислення;

5) астро-магічний і пов'язаний з ним езотеричний елемент у творчому відношенні до світу і в його відображенні;

б) і, нарешті, необхідність системного усвідомлення таких художніх та стилістичних прийомів, також складових естетичну конструкцію творів філософської прози, як сказ, пародія, рімейк, архетип, інтертекст, ремінісценція, палімпсест, центон та ін

Природно припустити, що, крім перерахованих, є, очевидно, й інші, ще не виявлені поетичні ознаки філософської прози, що утворюють в загальній сукупності той смислохудожественний континуум твору, який усвідомлюється як результат дії незвичайного способу художнього мислення зі специфічним механізмом утворення структури художнього образу.

Яка ж генетична природа цього способу мислення, його внутрішня структура і практична (цільова) необхідність?

Питання це, як можна передбачати, надзвичайно складний, багатоетапний по шляхах дозволу і вимагає роботи думки на кордонах різних форм суспільної свідомості, що завжди може призвести до багатьох суперечностями.

Не претендуючи в рамках статті на вичерпне рішення поставленої проблеми, спробуємо висловити лише деякі міркування теоретичного порядку, здатні, як нам видається, привести до позитивного розуміння і змістовного характеру, і художньої специфіки філософської прози саме як естетичного феномена.

Перш за все необхідно мати на увазі, що розглядається явище словесного мистецтва навіть у частині складу його визначення (філософська проза) вже містить у собі елементи, що знаходяться, здавалося б, у нерозв'язних суперечностей. Виявляється воно в наступному. По-перше, у визначенні сполучаються в нероздільне ціле дві самостійні форми суспільної свідомості - філософія і мистецтво, що в суворій науковій дефініції начебто неприпустимо. По-друге, тут як би постулюється розмитість меж між філософією та мистецтвом, зокрема, в межах таких їм притаманних утворень, як «художній образ» (специфічне прояв мистецтва) і «наукова система» (прояв філософії), що теж у строгому розумінні неприпустимо. Адже з генетичної точки зору між ними спільне тільки одне: вони - форми суспільної свідомості, і саме як такі повинні мати (і мають) строго певні формотворчих кордону. Отже, при такому їх статусі, якщо елементи однієї форми (наприклад, науки чи філософії) впроваджуються у форми (наприклад, мистецтва чи релігії), то вони з неминучістю її руйнують чи самі руйнуються, що в принципі одне й те саме. Висловлену судження можна оформити і так: якщо б існуючі форми суспільної свідомості були б взаємозамінними, їх статусне різноманітність історично розчинилося б за законом економії енергії в який-небудь з них, найбільш пристосованою для обслуговування всіх сторін взаємовідносин людської свідомості з світобудовою, або взагалі вони не виділилися б в самостійні форми з доісторичного синкретизму. Але цього не сталося і не могло статися: дуже багатий і різноманітний спектр реакцій свідомості на безмежне і бездонне світобудову.

Для зняття зазначеного протиріччя необхідно звернутися не до змістовної сторони даного явища, а до його форми, вірніше, до засобів формоутворення (формалізації). У результаті складного і багатоетапного дослідження, на детальний виклад якого в статті немає місця, ми прийшли до висновку, що механізмами проникнення однієї форми свідомості в іншу (повторюємо: на змістовному рівні це неможливо без ефекту саморуйнування) є їхні мови вираження (метамови): для мистецтва - це художній образ, для філософії - теоретична рефлексія, часто у формі загальності. У зазначеному відношенні особливо мобільний метамова філософії - рефлексія як генетично обумовлена розумова операція з сукупним знанням епохи. Тому має сенс

говорити про можливість формалізації через рефлексію свого предмета відображення в мистецтві, свого предмета відображення в науці, в релігії і т. д., і отже, і про естетичну, наукової і т. п. рефлексії. При цьому рефлексію (теоретичну, естетичну та ін) ми визначаємо як операцію людської свідомості з виявлення і актуалізації досвіду думки минулого і вбудовуванню його в контекст сучасного мислення, теоретичного та художнього в залежності від мети призначення.

Справді, що таке з точки зору формалізації предмета відображення давньогрецька трагедія, а почасти і лірика, як не естетична рефлексія на міфологію як сукупного досвіду думки тисячолітнього минулого. В принципі ні один вид мислення не може обійтися без рефлексії як способу формалізації при узагальненнях предмета мислення. Видатний політик свого часу Нікколо Макіавеллі, міркуючи про природу влади і метою її вживання через рефлексію над історичним досвідом в зазначеній галузі приходить до найважливішого світоглядного висновку: «Всі людські справи робляться людьми які мали і завжди матимуть одні і ті ж пристрасті, і тому вони неминуче повинні давати однакові результати» [10, 160]. У свою чергу поет О. Пушкін серед картин розповіді та описи, що є результатом безпосереднього досвіду (спостереження та уяви):

Татьяна, по совету няни

Сбираясь ночью ворожить,
Тихонько приказала в бане
На две персоны стол накрыть,
Но стало страшно вдруг Татьяне...

- Вдається до естетичної рефлексії:

И я – при мысли о Светлане

Мне стало страшно – так и быть...

І всі ці святочні ворожіння героїні передує також естетична рефлексія:

Что ж? Тайну прелесть находила

И в самом ужасе она:

Так нас природа сотворила

К противуречию склонна [11, 128]

Так з'ясується, що естетична рефлексія - одна з найбільш широко представлених видів узагальнення (художня формалізація взагалі, а у філософській прозі - переважна). І в ній даний вид формалізації (набуття змістом форми) являє собою в структурі художнього твору основу полотна, на якому в'яжуться візерунки вже за допомогою інших засобів зображення. Неважно припустити, що в традиційній прозі представлена картина проявляється у зворотному співвідношенні. А якщо даний вид узагальнення розуміти ще й як спосіб трансформації неестетичного матеріалу (відомостей з галузей науки, моралі, права, релігії, тієї ж філософії і т. д.) в естетичний ряд твору, то естетична рефлексія є єдиний вид формалізації з такими широкими функціями і об'ємом корисної художньої навантаження.

Разом з тим естетична рефлексія ще не усвідомлюється в нашому літературознавстві саме як всеосяжна зображально-виразна категорія в жанрах філософської прози. По цільовій установці вона здатна бути:

- По-перше, власне естетичної, коли зображається життя стає предметом красивого милування;

- По-друге, іронічно-гумористичній, що робить відображається світ доступним як би стоїть над ним свідомості;

- По-третє, пародійної, що доводить зображує дійсність з висоти нового світогляду до абсурду;

- По-четверте, моралістичні, доводяться до прямої критики того у видимій життє, що раніше, може бути, сприймалося як просте, очевидне і навіть рідне;

- По-п'яте, світоглядної, тобто по своїй структурі синтетичної, коли для художнього відображення, узагальнення та оцінки дійсності через механізми рефлексії залучається одночасно «матеріал» багатьох форм суспільної свідомості.

Для осмислення феномену філософської прози - мети нашого дослідження - особливий науковий інтерес представляє саме світоглядна структура естетичної рефлексії як формотворний принцип жанру філософського роману, повісті - словом, прози. Якщо звернутися до художній практиці, то не можна не помітити, що становлення і розвиток філософської прози як естетичного явища від античності до наших днів проходило шляхом освоєння та використання естетичної рефлексії спочатку в простих формах, а потім настав час наближення її до форми загальності. Так, романи Ахілла Татія, Апулея, Рабле, Сервантеса, Свіфта та ін прозаїків несуть на собі формоутворювальну естетичну рефлексію з іроніко-гумористичної, моралістичні і пародійної цільовою установкою. А формоутворення романів Ф. Достоевського, Т. Манна, Т. Леонова та ін письменників XIX і XX століть засновано вже на яскраво вираженою або наближається до статусу світоглядної функції естетичної рефлексії.

Даною обставиною і визначається естетична (художня) природа цієї філософської прози, на відміну від романів традиційної форми, а тим більше від творів, які необхідно відносити до особливої форми культури.

Примечания:

- 1) Агеносов В.В. Генезис философского романа. М., «Наука» 1986. 256с.
- 2) Основные работы, на которые мы опираемся, написаны исследователями 10-15 лет назад. Новые изыскания по теме отсутствуют. Поэтому специальный интерес для нашей темы представляет изучение иных явлений философской авторской прозы, в. т.ч. литературной философской сказки, которая «...обнаруживает лишь внешнее и поверхностное сходство со своей народной прародительницей, приобретая иное содержание, во-первых, за счет дистанцирования от традиционной системы персонажей народной сказки о животных, во-вторых, за счет реализации игрового принципа во взаимодействии привычного и нового наполнения их образов, а также за счет психологизации персонажей сказки и, наконец, за счет замены причинно-следственной логики на логику лингвистическую» // А.В.Тихомирова «Принципы трансформации фольклорной системы персонажей в современной философской сказке» // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века. Вып 4. Русская литература в России XX века. М., 2008. Издательство МГОУ.197 с. С. 165
- 3) Мирошников В.М. Романы Леонида Леонова: становление и развитие художественной системы философской прозы. Рязань. Издательство Рязанского университета. 2000. 280с.
- 4) Гаранин Л. Я. Философские искания в белорусской литературе. М., «Просвещение»1985. 355с
- 5) Кожин В. В. Философский роман // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. 545 с.
- 6) Суровцев Ю. В. В 70е годы и сегодня. М., «Наука»1985. 325 с.
- 7) Чанышев А. Н. Курс лекций по древней философии. М., «Высшая школа» 1981. 460 с.
- 8) Гулыга А. В. Искусство в век науки. М., 1978. 235 с.
- 9) Агеносов В. В. Творчество М. Пришвина и советский философский роман. М., 1989.
- 10) Макиавелли Н. Избр. произв. – М., М.: Художественная литература. 1982. №59 с.
- 11) Пушкин А.С. Евгений Онегин // Собр. соч.: В 8 т. М.: Художественная литература. Т. 5, 1969.

Тетяна ПОЛЯКОВА

ОСОБЛИВОСТІ ЗМАЛЮВАННЯ КОНЦЕПТУ „ДЕРЖАВА” В ГРОМАДСЬКО-ПАТРІОТИЧНІЙ ЛІРИЦІ ЯРА СЛАВУТИЧА

У статті аналізується специфіка вживання концепту „держава” в ліриці Яра Славутича. На прикладі однієї лексеми досліджено також макрополе концепту „Україна” з його складовими мікрополями, що є значущим елементом мовної картини світу поета.

Ключові слова: мовностилістична картина світу, концепт, слова-символи, макрополе.

В статті аналізується специфіка використання концепта „государство” в ліриці Яра Славутича. На прикладі однієї лексеми досліджено також макрополе концепта „Україна” з його складовими мікрополями, яке є значущим елементом мовної картини світу поета.

Ключевые слова: языково-стилистическая картина мира, концепт, слова-символы, макрополе.

The specificity of use of the concept of „government” in the Yar Slavutych’s lyrics is analysed in the article. Macroconcept „Ukraine” with its constituents microfields as variant of lexeme of „government” that are important element of poet’s lingual picture of the world is investigated too.

Key words: linguo-stylistic picture of the world, concept, words-symbols, macrofield.

У полі нашого дослідження є виявлення тих компонентів, які входять до складу концепту „держава” й допомагають відтворити ідею державотворення в соціальній картині світу мовними засобами, зокрема у творчості Яра Славутича, продовжувача мовних традицій київських “неокласиків”.

У Великому тлумачному словнику української мови *держава* трактується як „апарат політичної влади в суспільстві” [2, 215]. Саме слово *держава* походить від „держати” – тримати, управляти.

Історично склалося так, що кожен народ прагне мати свою власну державу й бути в ній повноправним господарем. Доволі складним і тривалим був шлях українського народу до своєї незалежної держави, адже починається цей шлях від монголо-татарської навали, яка знищила державність, а також значною мірою і народ, підірвала його міць, зробила його підневільним. Проте бажання бути вільним народом не залишало українців, і згодом боротьба за власну державу вилилася у всенародне національно-визвольне змагання 1648-1654 років під проводом Богдана Хмельницького. Невдалою була спроба Івана Мазепи унезалежитись від Москви, покладаючись на угоду зі Швецією. Це призвело до того, що українці протягом століть були розкидані по різних державах, не маючи власної. Однак, незважаючи на всі труднощі, український народ на своїх етнографічних теренах виробив власний спосіб думання, спільні ідеали, спільні уявлення про державу, які знайшли своє відображення в концепції державотворчих процесів періоду визвольних змагань у першій половині ХХ століття.

Події 1917 року відкрили українському народу шлях до власної державності, до соборності й незалежності. Але, на жаль, і тоді не вдалося українцям стати українським народом. Процес державотворення в

Україні триває й у новітній період, характеризуючись складністю та багатогранністю, і, як показують дослідження, багато в чому є подібним до тих ключових принципів побудови незалежної держави, які були актуальними на початку та всередині ХХ ст. Тому власна суверенна держава – одвічне прагнення українського народу, до досягнення якого він ішов протягом багатьох століть, долаючи всі перешкоди, в тому числі і „московське ненаситне зло, що нагнало зграй на українське щастя” [7, 62]. Саме за ідею державності „...знайшли смерть Зеров і Драй-Хмара...” [7, 103], боролись „Самопосвятні, славні вояки, Борці УПА, що віддано повстали На зливу зла з московської руки...” [7, 197]. І якщо багато авторів звинувачують у нещасті українського народу самих українців, вказуючи на деякі негативні риси, то Яра Славутич кладе відповідальність на потойбічні сили зла, які погрожують його народові і яким протистоїть літературний герой. У поемі „Моя доба” автор вміло описує рейди армії УПА, яка змушена була боротися з фашистськими й комуністичними загарбниками. Також у даному творі присутній образ жар-птиці, яка приносить скарби волі українцям у національно-визвольній боротьбі. Зазначимо, що в „Моїй добі” автор дуже влучно називає себе і неоромантиком, і неокласиком, що підтверджує його поетична спадщина.

Специфічним репрезентантом концепту „*держава*” у творчості Яра Славутича виступає також фрейм *Україна* з його складовими. Так У. Карпенко вважає, що формою аналізу концепта може бути фрейм, що буквально розуміється як сема „frame” – „рамка”, а концепт, у свою чергу, походить від “conchetto” (ідея, поняття), що являє собою зміст [3, 294].

Аналізуючи фреймовий підхід щодо концепту, вважаємо, що фрейм – це форма, а концепт – зміст складної та неподільної єдності, ментальної єдності, духовно-інформаційного згустку, що зберігає лінгвокультурну інформацію, оскільки кожен концепт є не лише знаком, а й показником рівня культури та мови. Саме тому аналіз концептів у мовознавчих науках здійснюється крізь призму антропоцентризму як системи лінгвістичних, культурологічних, семіотичних поглядів. У семіотичній теорії, на думку сучасних мовознавців, домінує принцип антропоцентризму, причому антропоцентризму олюдненого світу, що піднявся до рівня світової свідомості, зафіксованої в Логосі. Суб’єктами в семіозисі можуть бути етнічні (загальнолюдські) менталітети, а також мова як „дух народу”, що фіксує моменти ментального, психічні функції, міфи, культуру етносу. У Яра Славутича власна мистецька позиція як майстра слова трактується як явище суб’єктивне, подібно якому відбувається розвиток літературного процесу в Україні. Непересічна позиція митця інтелектуала, як зазначає Н. Сологуб, висвічується в українській поезії ХХ ст., відображаючи реалії суспільного життя.

Отже, фрейм *Україна* як складова концепту *держава* в поетичній творчості Яра Славутича є те, що саме слово „Україна” звучить досить рідко. Натомість, ми бачимо інші реалії, якими пронизані поетичні рядки письменника, саме вони відображають „відчуття вітчизни та материзни – українське вічності чуття” [8, 17].

Розглядаючи фрейм *Україна*, що входить до концепту *держава*, виділяємо поняття простору, що має філософський зміст, коли він виступає як об’єктивна форма існування матерії. З іншого боку, слово *простір* має й більш конкретніші значення, коли воно виступає як „відстань між чимось”, „місце, де щось відбувається” або „поверхня чи земна площа”. Про цю особливість простору, зокрема, художнього М. Бахтін пише: „Художній час і простір [...] набуває емоційно-вольову тональність і включає [...] і вічність, і позачасовість [...] і безкінечність, і ціле, і частину” [1, 5]. Далі науковець зазначає важливість просторових відношень у художньому тексті: „Важливе значення мають ще й сусідство між речами й ідеями, паралельність і взаємне перехрещення різних рядів” [8, 319].

Ю. Лотман з приводу художнього простору зазначає, що „простір у художньому творі моделює різні зв’язки картин світу: часові, соціальні, етичні та інші” [5, 6].

Коли аналізуємо мовну картину світу письменника, на думку Н. Сологуб, то поєднуємо її з усією широтою духовної діяльності людини: „Позначення окремих внутрішніх і зовнішніх предметів справляє більш глибокий вплив на чуттєве сприймання, фантазію, почуття і через взаємодію цих явищ – на характер взагалі, оскільки в цьому випадку справді сполучаються природа і людина, справді матеріальна речовина з духом” [8, 86].

Фрейм у когнітивній семантиці визначається як об’ємний, багатокомпонентний акцент, що містить певну інформацію, знання про стереотипну ситуацію. Формально фрейм можна змалювати у вигляді дворівневої структури вузлів та відношень: 1) вузли, котрі містять усі дані і завжди правильні для будь-якої ситуації; 2) термінальні вузли, які заповнюються даними з конкретної практичної ситуації і часто виступають як підфрейми чи їх складові.

Подібно до концепту, фрейм може фіксувати невербальну інформацію. Доказом того є фреймова організація концепту „*держава*”, де фрейм виступає ситуацією, в якій виявляється концепт у своїх конкретних, понятійних значеннях. Так, у збірці Яра Славутича „Живі смолоскипи” зображено новітніх мучеників за правду, долю, борців за незалежність української держави, тому вірші „Чорновіл”, „Світличний”, „Стус”, „Брати Горині”, „Тихий” виступають фреймами до концепту „*держава*”.

Наприклад, В’ячеслава Чорновола автор порівнює з літописцем, який оспівує Україну за часів козаччини:

Збирай, збирай, новітній Самовидцю,

І все до справ старанно заведи –

Про трус, арешти й допити, в'язницю.

І про *негласні*, навісні суди [6, 454].

У поезії „Світличний” Яр Славутич порівнює героя з донбаським антрацитом, що освітлює дорогу від кубанських низин до Карпат:

Ти гориш антрацитом Донбасу,

Напальної Луганщини син,

Змагарями освітлюєш трасу –

До Карпат від кубанських низин [6, 459].

Як гідного представника української держави Яр Славутич змальовує Василя Стуса, який свідомо йде супроти гніту тоталітарної системи, крізь тюремні будні, здолавши смерть: „Хвала тому, хто дій сувору твердь Несе, як свято, крізь тюремні будні, На скін призначену здолавши смерть!” [6, 463].

У Яра Славутича образ *Україна* виступає як багатоплановий синтетичний образ, який складається з мікрообразів, разом з тим чітко простежується однозначність, концептуальність, що чітко виявляє авторську індивідуальність.

Так, репрезентантом фрейму *Україна* є мікрополе такого просторового поняття, як *степ*. Словесними заміниками, що мають смислову наповненість образу, є різні реалії, що розкривають лексичне багатство творів Яра Славутича. Часто зустрічаємо і саму лексеми *степ*, у якій відбивається любов до рідного краю:

Степи Херсонщини, *степи* родимі,

Соломоверхі клуні на току,

Розлогі верби в ранішньому димі, –

Вас не забуду на своїм віку! [6, 30].

Любов до України відчувається у рядках поезії, де автор зображує простір степу як стрункої дороги:

Іду *степами* по стрункій дорозі,

Яка година випала мені! [6, 9].

В окремих випадках лексема *степ* одухотворюється автором і виступає в значенні особи, яка здатна навіть знищити людину:

Йому не шле проміння небо,

Його не радують вітри.

Йому, замороженому *степом*,

І пар наказує: „Помри!” [6, 13].

Також бачимо, як в поняття *степ* автор вкладає синівську любов до отчого краю:

Під синім небом, над ясним колоссям,

Серед *степів*, де грала ковила,

Де щастя й горе водночас велося,

Моя херсонська юність розцвіла [6, 15].

Отже, у збірках поезій „Співає колос” (1945) та „Херсонські сонети” (1945) автор досить часто репрезентує лексеми *степ* з метою утвердження пошани до батьківської землі.

Ключові слова на заміну *степу* – *земля, поле, нива, сторона, край* та інші – вжиті в одному контексті, створюють мовну картину, відіграючи важливу текстотворчу функцію, надають мажорного тону поетичним творам Яра Славутича. Оптимістично налаштований автор перемагає свій сум піднесено стверджує, що майбуття рідної землі та її народу неодмінно буде щасливим, бо його захищає сила, яка готова віддати все заради неї – *неньки-України*:

І так радісно, рідна *земле*,

Кров пролити за твій розмай,

Де покару тяжку приємле

Ворог волі, злютивши вкрай [6, 157].

Концепт *держави*, до складу якого входить фрейм *Україна*, постає в Яра Славутича за допомогою просторових мікрополів *земля, поле, степ, лан*, які виконують естетичну функцію світосприймання, підсилюючи пригнічений настрій ліричного героя. Експресивність цих слів виявляється в їх антропоморфізації. Ми бачимо, як степ плаче, хапає за ноги, колос співає... усе оживає на очах. Бачимо також, як поет передає відчуття безмежного простору і внутрішнього спокою, що живлять серце і душу, за допомогою слів:

Розгляглись *поля* широкі,

Несходимі, незміримі,

Із боків хлюпнуть хлібами –

Заколишуть і присплять [6, 10].

Далі автор радіє, він втішений картиною простору, у якій *степ* порівнюється з безмежною силою природи, що здатна перетворитися на інші явища природи:

О, яка велика радість!

О, яке безмежне щастя!

Ви шуміть, *степи*, як море,

Затопіть мої стежки! [6, 10].

До концепту *держава*, що вміщує фрейм *Україна*, також належать просторові назви різних регіонів – Поділля, Буковина, Галичина. А в збірці „Шаблі тополь” (1992) автор згадує Батурина, Запоріжжя, Кривий Ріг, Харків, Ірпінь та багато інших назв українських міст.

Широкою палітрою українського простору представлені гідроніми:

Шануймо кельтів за прадавній Стир

І таврів за Дунай, Дніпро й Дністер,

Таємні назви і Дінця, і Дону! [6, 643].

Аналізуючи фрейм *Україна* в поезії Яра Славутича, неважко помітити, що в його численних творах темою та способом вияву мовної картини світу є рідна земля з її класичною атрибутикою. Н. Сологуб, даючи лінгвістично-літературознавчий аналіз творчості Яра Славутича, вказує на те, що центром вербальної основи славутичівської віршотворчості є слово „Україна”. У неї цей макросимвол скомпонований із цілої низки значеннєво дрібніших слів, які в сукупності й складають цілісність України як держави. Даючи аналіз лексемі „степ”, авторка зазначає, що це „концептуальне поняття у мовній картині світу поета” [8, 27].

Чому ж саме семантика образу України включає в себе образ степу? Звичайно, поет є родом із херсонського степу. Через степ Яр Славутич пов’язує перші уявлення про світ. Степ нагадує письменнику про рідний хутір Жученки, про батьків, українську природу:

Хлюпоче риба в сонному ставку,

Дзвенить бджола у рвійному нестримі,

Несуть батьки журбу свою гірку

В *степи* Херсонщини, в *степи* родимі [6, 30].

Низка мікрополів, проаналізованих вище, включає в себе і таку просторову складову світобачення поета, як назви реалій степу, зокрема, рослинний світ. Розмаїті структурні одиниці тексту – *соняшник*, *кавун*, *деревій*, *ромен*, *конюшина*, *євшан*, *чебрець*, *полін* – це все ознаки землі наших пращурів, вони витворюють вдалі зображальні засоби передавання різноманітних авторських почуттів, у тому числі й ностальгійних (відомо, що більшу частину свідомого життя Яр Славутич провів поза межами України). Назви рослин сприймаються як невід’ємна частина простору:

Понад прив’ялим клином *конюшини*

Гудуть пухнасті степові джмелі,

Не взявши меду на пустім стеблі,

Спішать у дупла під куці шипшини [6, 39].

У словах, що входять до назв реалій степу, рослин, підкреслюється колір як ознака простору, зорового сприйняття:

І коні вмиє, піднявши козаків,

Пішли навскач, гойдаючи, як хмару,

Смарагда тирси й *просинь* васильків [6, 99].

За допомогою кольорів, що виражаються порівняннями з кольорами рослин, може змалюватися цілий пейзаж, у якому елементи порівняння ніби розгортають картину простору. Так, сполучення кольорів підсилюється одоративною семою:

Моє серце в херсонських *степях*,

У притаєних скитських могилах,

Я в душі *чебрецями* пропах,

Випасаючи коней по схилах [6, 32].

Для позначення одоративних відчуттів автор використовує словосполучення, де смислове навантаження несе художнє означення:

Житнім хлібом, *гречаним* медом

Духмяніє стара земля,

Мов під синім небес наметом

Довге свято Сварог справля [6, 213].

Отже, аналізуючи особливості мовного вираження картини світу Яра Славутича, акцентуючи на образі *України*, приходимо до висновку, що в мовленні кожної людини, беручи до уваги творчих особистостей, існують суб’єктивні відмінності, які відбивають риси індивідуального сприйняття оточуючого світу і мови. На думку Л. Лисиченко, мовна картина світу властива певному народові, знаходить своє відбиття в індивідуальному мовленні, що залежить від багатьох культурно-історичних і психічних чинників. Особливо яскраво індивідуальна мовна картина світу виявляється в художній творчості, де виявляються не тільки загальні ознаки мовностилістичної картини світу письменника, а й прояви його індивідуальності [4, 135].

Фреймом до концепту “*держава*” виступає економічна криза сучасної України, де Яр Славутич створює цикл віршів про голод, асоціюючи жахливий занепад українського села з голодом 33-го року. Поза збірками залишився вірш „1933”, в якому автор зображує тридцять третю весну у ХХ сторіччі, коли зловороже московське кодро нищить загальнолюдські цінності. Та оптимістичним є заклик у кінці поезії:

Зустрічай визволення своє,
Вільнолюбна прийдешня державо! [6, 651].

На особливу увагу заслуговує викриття автором знищеної природи рідної землі в різні періоди життя країни, його мучить байдужість цивілізованого світу до страждань України:

На Україні не один Чорнобиль!
Запоріжсталь, Донбас і Кривий Ріг
Димами дмуть, збиваючи із ніг
І без бича, без кия, без голобель [6, 558].

Село виступає ще одним фреймом до концепту „держави”. Автор з боєм дивиться на „колгоспний рай, обіцяний з Кремля? Навколо никне висохла гілля, Лише будяк між буркунів зоріє” [6, 559].

Творчість письменника відзначається щирістю, демократичністю, відвертістю й великим патріотизмом. Він упродовж свого життя створює літературний опис української держави ХХ ст. Перебуваючи за кордоном, він цікавиться долею України, його болить її поневолене становище, та незважаючи на це Яр Славутич пророкує оптимістичний розквіт української держави.

Отже, через усю творчість Яра Славутича проходить цілісна лексико-образна парадигма *Україна*, яка відбивається за допомогою різних реалій, створюючи неповторну мовну картину світу митця.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови : 170 000 / [В'ячеслав Тимофійович Бусел (уклад., гол. ред.)]. – К. : Перун, 2003. – 1427 с.
3. Карпенко У. А. Фреймовий підхід к аналізу концепта / У. А. Карпенко // Мова і культура. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2003. – Вип. 6. – Т. III. – Ч. 1. – С.293–309.
4. Лисиченко Л. А. Мовна картина світу та її рівні / Л. А. Лисиченко // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. – Нова серія. – 1998. – Т. 6.– С.129–145.
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
6. Славутич Яр Твори : в 2 т. – Т. 1. Поезії. – К. : Дніпро, 1994. – 671 с.
7. Славутич Яр Твори : в 2 т. – Т. 2. Поеми. Переклади. – К. : Дніпро, 1994. – 365 с.
8. Сологуб Н. М. Мовний портрет Яра Славутича / Н. М. Сологуб. – К. : Дніпро : Вінніпег : Укр. Вільна Академія наук, 1999. – 152 с.

Олена СИНЧАК

“ЖІНОЧА” РИТОРИКА: РЕПЕРТУАР СТРАТЕГІЙ, ФІГУР, АРГУМЕНТІВ (на матеріалі текстів О. Забужко, М. Гретковської, М. Ангелу)

У статті на матеріалі жіночого автобіографічного дискурсу розглянуто гендерний аспект риторики. Зокрема, вивчено такі мовно-риторичні засоби впливу, як стратегії самопрезентації, фігури й аргументи. Зіставний аналіз цих засобів, виявлених у текстах українською, польською та англійською мовами, дав змогу виділити низку ознак “жіночої” риторики, а також простежити модифікацію останньої під дією етнічного чинника.

Ключові слова: гендерні стилі мовленнєвої поведінки, “жіноча” риторика, автобіографічний дискурс, стратегії самопрезентації, фігуральні засоби, аргументи, типологія мовленнєвих особистостей

В статтє на матеріалє женского автобиографического дискурса рассматривается гендерный аспект риторики. В частности, изучены такие лингвориторические средства воздействия, как стратегии самопрезентации, фигуры и аргументы. Сопоставительный анализ воздействия этих средств в текстах женских автобиографий на трех языках (украинском, польском и английском) дал возможность выделить ряд признаков "женской" риторики, а также проследить модификацию последней под действием этнического фактора.

Ключевые слова: гендерные стили речевого поведения, "женская" риторика, автобиографический дискурс, стратегии самопрезентации, фигуральные средства, аргументы, типология языковых личностей

The following article explores the gender aspect of rhetoric; in particular, it deals with such means of persuasion, as strategies of self-presentation, as well as rhetorical figures and arguments. Based on the comparative analysis of female autobiographies in the Ukrainian, Polish, and American English languages, this research shows the notable features of the "female" style of rhetoric, as well as some peculiarities between Ukrainian, Polish and African-American ethnical styles of rhetoric.

Keywords: gender styles of communication, "female" rhetoric, autobiographical discourse, the strategy of self-presentation, rhetorical figures, and arguments

Гендерні студії в лінгвістиці засвідчують зміну дослідницької парадигми. Замість вивчати вияви гендера на грамагичному, лексико-семантичному та фразеологічному рівнях мови, мовознав(и)ці¹³ все частіше досліджують, як гендер функціонує в дискурсі [11, 548], тобто як впливає на продукування писемних текстів і на перебіг реальної взаємодії між комунікант(к)ами. Другий, „дискурсивний”, напрям характеризується численними спробами виділити особливості *жіночого* та *чоловічого стилів мовленнєвої поведінки*.

Першу спробу вивчення гендерних відмінностей у мовленні жінок і чоловіків здійснила Робін Лакофф у праці „Мова та місце жінки” (1975) [5, 241-254]. Послугуючись виключно методом інтроспекції, дослідниця охарактеризувала жіноче мовлення як позначене невпевненістю, меншою агресивністю, більшою гуманністю та орієнтацією на співрозмовника [1]. Хоча подальші дослідження піддали критиці окремі з її положень (наприклад, про сегментовані запитання як ознаку невпевненості), проте багато все-таки підтвердилось.

Зокрема, розвідка Памели Фішман „Взаємодія: робота жінок” (1983) підтвердила тезу Р. Лакофф про комунікативну співпрацю як визначальну рису феміної вербальної поведінки. Дослідниця на матеріалі аудіозаписів сімейних розмов виділила у мовленні жінок такі вияви *стратегії взаємодії*: 1) запитання (жінки у 2,5 рази частіше за чоловіків ставили запитання);

2) привернення уваги (жінки вдвічі більше використовували особливі зачини, щоб привернути увагу до своєї оповіді: *This is interesting*; а також у п’ять разів частіше, ніж чоловіки, вживали *Y’ know*); 3) мінімальні відповіді *yeah, umm, huh* (чоловіки використовували такі відповіді в кінці розмови, виказуючи своє незацікавлення, тоді як жінки, навпаки, вживали їх упродовж розмови, щоб підтримати співрозмовни(цю)ка) [12, 106-108].

Своєю чергою, Даніель Мелц і Рут Боркер наводять результати низки досліджень мовлення студенток, учасниць реп-гуртів та афроамериканок, які засвідчують орієнтацію на *комунікативну співпрацю*. По-перше, жінки схильні використовувати особові та “включені” займенники *ти/ви, ми*; по-друге, говорячи, жінки часто підводять голову в очікуванні схвального кивання від слухачів; по-третє, виказують знаки уваги та інтересу, наприклад, вставляючи коментарі чи запитання у репліки співрозмовник(ці)ка; по-четверте, починають своє висловлювання зі звернення або відповіді на сказане іншими; по-п’яте, намагаються поєднати своє висловлювання із тим, що було сказано перед ними, додаючи до нього щось від себе або проводячи паралелі з чимось іншим. Мовознавиці пояснюють стратегії такого зв’язування прагненням жінок творити *неперервність* у розмові [12, 118].

Натомість мовлення чоловіків (сільських землевласників, афро-американців і білих робітників у містах) характеризують розповіді, аргументування, словесне позерство та різні форми вербальної агресії (розіграші, виклики, образи). Хоча аргументи часто містять крики, лайку чи словесні погрози, проте в чоловічій компанії вони не сприймаються як конфліктні [12, 119], а радше виказують схильність чоловіків до *комунікативного суперництва*.

Пенелопа Браун першою визначила **гендерні відмінності як комунікативні стратегії**, зазначивши, що люди, наче “раціональні актори”, вибирають мовні засоби, щоб досягти певних результатів [6, 83]. Наприклад, мексиканки часто послугуються дискурсивними словами, щоб підсилати чи послабити власне висловлювання; застосовують ввічливіші стратегії, ніж чоловіки (іронію чи риторичні запитання замість прямої критики); відтак, уникають давати негативну оцінку, акцентуючи натомість на солідарності з адресатом. Тоді як мовленню чоловіків-мексиканців властиві менша увага до особи, використання сексуальних жартів і проповідницького стилю [6, 94].

Отже, „дискурсивний” поворот у гендерних дослідженнях пройшов у мовознавстві два етапи. Під час першого (Р. Лакофф) “жіноче” мовлення було визнано “дефіцитним”, мовляв, йому бракує впевненості, агресивності та доміантності; натомість властиві ненав’язування власного погляду, описовість та компромісність. Проте згодом дослідниці Д. Мелц, Р. Боркер та П. Браун переосмислили “фемінне” мовлення в категоріях *відмінності* від “чоловічого”, аж до визнання цих відмінностей комунікативними ходами.

Розширення дослідницької перспективи сприяло розвитку нового напрямку гендерних студій – вивченню “жіночої” риторики – тих *особливих засобів мовного впливу, якими стратегічно послугуються жінки*. Цю галузь гендерних досліджень започаткували американські лінгвістки Катлін Джемисон та Карлін Кемпбел, вивчаючи жіноче публічне мовлення. Зокрема, К. Кемпбел проаналізувала виступи американських ораторок-феміністок від 1800 року до 1980-х років і виявила особливі засоби впливу на аудиторію. На їх означення дослідниця ввела термін *feminine style of rhetoric* (трапляються також терміни *feminine communication style, women’s rhetorical style, feminine rhetoric*, які відповідно перекладаємо як *мовленнєва поведінка жінок* та “*жіноча*” *риторика*). Підсумуємо результати її та інших досліджень у зведеній таблиці (*табл. 1*).

Щоб виявити специфічні ознаки “жіночої” риторики, проаналізуємо автобіографічні тексти трьох

¹³ Позаяк у статті йдеться про функціонування гендеру в дискурсі, вважаємо за доцільне дотримуватись гендернорівноправної мови, аби з її допомогою підкреслити присутність жінки в мові.

сучасних письменниць: українки О. Забужко

Таблиця 1. Порівняння жіночого і чоловічого стилів комунікації (на основі витягів із розвідки Шері Кейс „Жінки, які говорять самі за себе: Робітниця, суфразистки і побудова жіночого стилю риторики” [7, 23-39])

<i>фемінний стиль комунікації</i>	<i>маскулінний стиль комунікації</i>
<ul style="list-style-type: none"> • особистий досвід • персональний і делікатний тон • роль ‘вчительки’, ‘посередниці’, ‘непрофесіоналки’ • схильність вмовляти (випрошувати), апелювати до сентиментів, “зваблювати” аудиторію 	<ul style="list-style-type: none"> • владна позиція (звинувачення) • об’єктивний та авторитетний тон • роль ‘експерта’, ‘лідера’, ‘проповідника’, ‘судді’ • схильність доводити (переконувати), апелювати до раціонального
<ul style="list-style-type: none"> • залучення адресатів завдяки займенникам “включення” • спонукає аудиторію робити власні висновки на основі пропонуваніх прикладів (часто у формі анекдотів) • встановлення зв’язків з аудиторією, заохочення участі аудиторії (зокрема, завдяки наведенню конкретних прикладів) • не схильні до ворожих дієслів, агресивної поведінки чи поз спростування 	<ul style="list-style-type: none"> • використання стратегій “включення” • накидають аудиторії свої висновки • директивний стиль комунікації • схильні до агресивної вербальної поведінки та поз спростування
<ul style="list-style-type: none"> • індуктивні докази (доведення на основі прикладів з особистого досвіду) • оповідний стиль • анекдоти – як засоби аргументації • стратегії, покликані викликати співчуття 	<ul style="list-style-type: none"> • дедуктивна аргументація від імені законів, правил чи загальноприйнятих принципів • абстрактний, ієрархічний, домінуючий і зорієнтований на вирішення проблеми стиль • безособові та формальні докази • абстрактна, лінійна аргументація

(„Польові дослідження з українського сексу”), польки М. Гретковської („Polka”) та афроамериканки М. Ангелу („I Know Why the Caged Bird Sings”)

– які надалі цитуватимемо так: [назва „Пол. дослідження” / „Polka” / „Caged Bird”, с.]. Вибір зазначених автобіографій обумовлений, по-перше, тим, що вони належать до прецедентних текстів власної лінгвокультури (про що свідчить кількість їх перевидань, частота інтертекстуальних посилань на них

у науковій літературі та ЗМІ, інсценування, включення до антологій і навчальних програм); по-друге, активною суспільно-політичною позицією самих авторок. Відтак, ми зосередили власний аналіз на виявленні спільних рис писемного мовлення трьох авторок за такими параметрами: 1) стратегії самопрезентації (використано класифікацію Е. Джонса і Т. Піттмана [10, 507]); 2) фігуральні засоби та джерела їх творення; 3) репертуар аргументів.

1. Стратегії самопрезентації. Насамперед вплив *гендерного фактора* вбачаємо у виборі письменницями таких стратегій самопрезентації, як *завоювання прихильності* (щоб подобатись іншим, викликати симпатію), *заворожування* (захопити, зачарувати, справити сильне враження) і *безпорадності* (щоб викликати співчуття до власної особи).

1) *I was superbly intelligent and had good physical coordination. Of course I could drive. Idiots and lunatics drove cars, why not the brilliant Marguerite Johnson?* [Caged Bird, 201];

2) *I was to die, after all, in a Mexican dirt yard. The special person that I was, the intelligent mind that God and I had created together, was to depart this life without recognition or contribution. How pitiless were the Fates and how helpless was this poor Black girl* [Caged Bird, 200];

3) *Dopiero teraz, przed czterdziestką (mój wieczny Boże, któremu się nie spieszy)* [Polka, 299];

4) *Nic nie zależy ode mnie. Szamoczę się, płaczę. <...> Niczego nie umiem. Do niczego się nie nadaję. Nie mam prawa jazdy, nie mam pieniędzy. <...> Bezradna, nieubezpieczona od codzienności* [Polka, 283];

5) *<...> в тебе були чудесні ноги, всі діорівські-сен-лоранівські модельки на своїх жердинах мали б на вид таких ніг негайно піти й утопитися, це зараз ти вже другий місяць не вилазиш із штанив, бо лутки*

розцяцьковано, як ману, архіпелагом різнотонних, червонястих і брунатних, лускатих і злуцених плям [Пол. дослідження, 24-25].

Проте якщо М. Ангелу й М. Гретковська заворожують читач(ок)ів дотепами, жартами та прийомами самоіронії чи парадоксу, то О. Забужко задіює “гру на почуттях” аудиторії: спершу зачаровує, а потім викликає жалість.

До того ж автобіографки застосовують різноманітні прийоми для залучення аудиторії: від особового дейксису до жартів, дотепів, іронії, фігур риторичного та антиципаційного запитання, пролепсису, тактики пояснення та аргументів до аудиторії. Стратегію максимального залучення адресатів засвідчують тексти М. Ангелу й О. Забужко, у яких авторки дозволяють читач(к)ам самим підібрати доречне слово (*is “victim” a better word; це ж чийого, ану вгадайте?; Еге ж, exactly – чи, коли хто воліє, “вот іменно”*) або запитують у них дозволу висловитись певним чином (*в останніх вістях майнула прекумедна, якщо дозволите так висловитись, історія*). Українська письменниця в низці епізодів використовує тактику підтримування уваги читач(ок)ів, більш характерну для жанрів публічного мовлення – виступу чи лекції (*повторюю ще раз, в разі хто не встиг собі занотувати; одну хвилиночку, я прошу ще тільки хвилиночку уваги*).

Риси “жіночої” риторики опроявляються також на рівні окремих ходів. Наприклад, М. Гретковська замість прямої критики опонента вдається до риторичних запитань (*Skąd u neofickich młodzianków, zajmujących się boską propagandą, pewność posiadania jedynie słusznej prawdy? Jakby prawda musiała być prosta (prostacko oczywista) i niesprzeczna. Gdzie niuanse Bernanosa, Pascala?* [Polka, 307]), некатегоричного зауваження або апеляції до авторитетної думки власного чоловіка (*Dla Piotra gorszym od Big Brother zagrożeniem dla ciała i psyche jest obowiązkowa roczna służba wojskowa (nie mówiąc już o polskiej szkole)* [Polka, 334]), а також приймає позицію опонента, пояснює і доповнює його тезу (*To prawda. Mieszkam na wsi, nie znam dobrze języka z własnej winy. Nie znam Szwecji* [Polka, 296]). Своєю чергою, О. Забужко використовує аргументи до авторитетної думки чоловіків, щоб підвищити власну самооцінку (*<...>та що там казати – класною бабою була, «дівочка сладенькая», «фантастическая женищина», «stud woman»* [Пол. дослідження, 42]).

Загалом спільним для трьох автобіографок виявився намір довести власну цінність, підвищити самооцінку. Однак якщо М. Ангелу здійснює позитивне самопредставлення прийомами аргументації (*My work alone had awarded me a top place and I was going to be one of the first called in the graduating ceremonies <...> No absences, no tardiness, and my academic work was among the best of the year (1). I could say the preamble to the Constitution even faster than Bailey (2) <...> I had memorized the Presidents of the United States from Washington to Roosevelt in chronological as well as alphabetical order (3)* [Caged Bird, 145]), О. Забужко – аргументами до авторитетної думки чоловіків, то М. Гретковська підвищує власний образ, дискредитує опонентів або агресивно корегуючи їхні моделі світу (*Nie jestem zawodowym pornografem... piszę także o innych rzeczach* [Polka, 203]). Відтак, окрім неконфліктної взаємодії, письменниці (О. Забужко і М. Гретковська) вдаються власне до конфронтації і вербальної агресії, більш характерних для “чоловічого” мовлення.

2. **Фігуральні засоби та джерела їх творення.** Зіставлення фігуральних засобів, задіяних в аналізованих текстах (табл. 2-4), дає підстави висувати, що найчастіше вживаними фігурами в текстах жіночих автобіографій є **метафора**, **порівняння** та **риторичне запитання**. Крім того, використання окремих фігур обумовлено особливостями етнориторики. Зокрема, висока частота вживання **гіперболи** в автобіографії М. Ангелу (15,5%) підтверджує думку Дж. Гамперца, що ця фігура належить до риторичних особливостей мовлення афроамерикан(ок)ців і виражає їхню схильність емоційно перебільшувати не тільки в приватних розмовах, але й у публічних виступах [7, 201]. З іншого боку, автобіографії українки і польки засвідчують чималий відсоток уживання **іронії** (8% і 5%) та **дисфемізмів** (3,6% і 2%) і відповідно низькі показники **евфемізмів** (0,5% і 0,4%). Відтак, одержані результати спростовують думку, що в жіночому мовленні переважають евфемізми.

фігура	кількість уживань	відсотки
метафора	268	33%
порівняння	197	24%
риторичний оклик	90	11%
риторичне запитання	68	8%
тропа	63	8%
пейоративи	45	5,5%
персоніфікація	23	3%
гіпербола	16	2%
дисфемізми	13	2%
метонімія	10	1,2%
тавтологія	8	1%
дотеп	8	1%
градация	5	0,6%
антитеза	5	0,6%
зв'язка	4	0,5%
евфемізми	4	0,5%
СУМА	826	100%

Таблиця 2. Репертуар фігур у тексті „Польові дослідження”

фігура	кількість уживань	відсотки
риторичне запитання	200	25%
метафора	184	23%
дотеп	93	11,6%
порівняння	86	10,8%
апосіопеза	78	9,8%
іронія	40	5%
дисфемізми	29	3,6%
персоніфікація	21	2,6%
гіпербола	16	2%
зевгма	15	1,9%
демінітиви	13	1,6%
оксиморон	8	1%
пейоративи	7	0,9%
метонімія	6	0,8%
евфемізми	3	0,4%
СУМА	799	100%

Таблиця 3. Репертуар фігур у тексті „Polka”

порівняння	178	35,3%
метафора	88	17,5%
гіпербола	78	15,5%
риторичне запитання	63	12,5%
дотеп	31	6,2%
іронія	11	2,2%
персоніфікація	11	2,2%
антитеза	11	2,2%
пейоративи	9	1,8%
евфемізми	7	1,4%
зевгма	6	1,2%
парадокс	5	0,9%
СУМА	504	100%

Таблиця 4. Репертуар фігур у тексті „I Know Why the Caged Bird Sings”

Мовлення сучасних письменниць засвідчує радше зворотну тенденцію.

До того ж гендерні особливості виявляються у творенні фігур. Відомо, що троп постає завдяки поєднанню двох семантичних полів: царини-джерело, або концепту-кореляту, і царини-ціль, або цільового концепту, (за теорією концептуальної метафори Дж. Лакоффа) на ґрунті певної спільності між ними. Зокрема виявлено, що концепти-кореляти часто втілюють поняття з жіночого досвіду:

1. жінки поховані під тюленистим коливанням **сиром'ясного тіста** [Пол. дослідження, 96];
2. провідниця, хирляве, **мов запряне** на виду, дівча [Пол. дослідження, 98];
3. ти почуєш, як дихає планета, **мов немовляче тім'ячко** [Пол. дослідження, 114];
4. взагалі, з тим чоловіком саме ця, відьомськи розчухрана, з нездорово блискучими очима й зубами і якимось невидним, але вгадним таборовим минулим, раз у раз вихоплювалася на передній план, замашисто **тращаючи крихкий посуд незаповнених сподіванок** [Пол. дослідження, 21];
5. сад із двох безневинних вазонів <...> рясне **намисто** лискучих, схожих на пластикові, червоних бубок на високих стеблах [Польові дослідження, 18];
6. *Jedziemy do Uppsali, do katedry. Odprasowany na kancik gotyk, zapięty pod szyję biały gorset kolumn* [Polka, 37];
7. *tam mnóstwo czasu, luksus godzin, w których mogą przebierać niby w szkatułce z biżuterią* [Polka, 303];
8. *Mądre porady. Kiedy nadchodzi skurecz, są tak samo przydatne, jak kurs manikiuru dla kogoś przed amputacją ręki* [Polka, 341];
9. *It [yard] truly looked like a flat redhead that had been raked with a big toothed comb* [Caged Bird, 23];
10. *For just a second, everything and everyone in the church except Revered Taylor and Sister Monroe hung loose like stockings on a washline* [Caged Bird, 32];
11. *He said a few words which were strung together like beads* [Caged Bird, 204];
12. *I showed Bailey the empty holes, where the clotted blood sat like filling in a pie crust* [Caged Bird, 163];
13. *Under her loose scrutiny I grew more buxom, and my brown skin smoothed and tight-pored like pan-cakes fried on an unoiled skillet* [Caged Bird, 242-243].

Отже, концепти-кореляти, на основі яких побудовано цитовані фігури, з одного боку, втілюють поняття зі жіночого досвіду (елементи жіночого гардеробу, традиційно жіночу хатню роботу, роль матері), а з іншого,

засвідчують властиву жінці прискіпливу увагу до дрібничок (*зачесане подвір'я, колготи на шнурку, стрічка на капелюсі, бусинки, млинець, підсмажений на сковороді без олії*). Щобільше, авторки залучають банальні поняття жіночої повсякденності для образного означення речей, тіла, людей чи стосунків між людьми, витворюючи завдяки цьому несподівані образи.

Аналізовані автобіографії рясніють також **фігурами експресивного синтаксису**. Йдеться насамперед про емоційні вигуки *how (what, why) on earth; how great it would be; oh painful sometimes; Oh, Lord, a ghost story; Hell, no; ex, a-ax, ая, ох, ге, го, еге ж, овва, гай-гай, ну* та звертання до Бога: *встигли, Богу дякувати, слава Богу, переміна кадру; мов стигми, прости Господи; як мали, хвалити Бога, вибиратись із квартири, але й хлопа викришила – не приведи Господь*).

З іншого боку, гендерні особливості жіночого мовлення виявляються в **уточненні щойно висловленого** – як пошук більш вдалого слова, щоб точніше передати думку. Як зазначає Л. Ірігаре, жінка – необмежено інша в самій собі, звідси й суперечності в жіночих висловлюваннях. „Адже те, що “вона” говорить – це не – це вже не – збігається з чимось, радше прилягає до чогось. *(До)торкається*” [4, 68]. Тому якщо попросити жінку дати однозначну і чітку відповідь на запитання, вона не зможе відповісти, а буде нескінченно доповнювати свою відповідь, повертаючись власними доповненнями до думки, висловленої на початку [3, 154]. Тобто жіноча мова не кориться логічному закону несуперечності, натомість втілює категорію тривалості. Звідси часті повернення та уточнення щойно висловленого, а також фразові епітети:

1. <...> *невинна, аки агнець, чи радше Діва Марія* [Пол. дослідження, 156];
2. <...> *той чоловік грав без правил, точніше, грав за власними* [Пол. дослідження, 49];
3. <...> *зі змішаним відчуттям-не-до-кінця-зіграного спектаклю, вогняного шворня «як-же-його-жити-далі», встрошеного в мозок* [Пол. дослідження, 139];
4. *Hotelik w Delfach. Czysty (bezzapachowy)* [Polka, 60];
5. *Docenianie, wycenianie, że to nie tylko reklama dla pisarza (robienie z siebie małpy), ale i praca, częściej – wurywanie z pracy* [Polka, 138];
6. *Then I met, or rather got to know, the lady who threw me my first life line* [Caged Bird, 77];
7. *I couldn't have refused even if I wanted to. She pronounced my name so nicely. Or more correctly, she spoke each word with such clarity that I was certain a foreigner who didn't understand English could have understood her* [Caged Bird, 82].
8. Як чергову гендерну особливість жіночої риторики виділяємо **діалогізм**, засвідчений сегментованими запитаннями (*Цікаве питання, ні?; хтозна, мо', й справді – так?; мені що – за тобою бігти, чи як?; Господи, що ж то за шлюб у хлопа був, га?..*) та пролеписом (коли риторка випереджає можливі заперечення з боку аудиторії і спростовує їх [9, 120-121]). Завдяки таким засобам автобіографки підтримують увагу читацької аудиторії.
9. *Леді й джентльмени, я вже бачу той змуджений вираз, що малюється на ваших обличчях, ви вже представили подумки діагноз, severe psychological problems з обох сторін – націонал-мазохістка (хоча з таким діагнозом ви, напевно, не знайомі...) й аутичний маніяк <...> що ж тут заперечити, це гарне, похапне слівце – problems, воно означає і математичну задачу, і рак грудей, і втрату любови <...>* [Пол. дослідження, 68];
10. *A person unaware of all the factors that made up oppression might have expected sympathy or even support from the Negro newcomers for the dislodged Japanese. <...> But the sensations of common relationship were missing* [Caged Bird, 178].

Подібно, прагнення до порозуміння виказують і парцельовані конструкції із **поясненням** значень окремих слів або інтенції висловлювання загалом.

1. *Темне це діло – так розпоряджатися собою: був в Освенцімі такий пастор Кольбе, який в часі чергової "чистки" запропонував на розстріл себе замість одного поляка <...>* [Пол. дослідження, 142];
2. *Proszę pokój „dla pilotów” (lądujących tu tylko, żeby się przespać) – hasło, po którym nie trzeba wyliczać, że ma być cicho, nie od ulicy, wysoko* [Polka, 41];
3. *Momma, knowing Bailey, warned, “Now Ju, be careful you don't slip up on a not true.” (Nice people didn't say “lie”)* [Caged Bird, 75];
4. *Then, too, I was well known for being “tender-hearted”. Southern Negroes used that term to mean sensitive and tender to look upon a person with that affliction as being a little sick or in delicate health* [Caged Bird, 77].

Зокрема, в останніх прикладах М. Ангелу ідентифікується з читач(к)ами, які можуть не знати певних слів чи значень. Відтак, пояснення допомагає їй підсилити власну інтенцію. З іншого боку, найвірогідніше автобіографка вводить такі пояснення, щоб досягти порозуміння зі своїми опонентами – “білими” американцями.

До того ж жіночий стиль комунікації вбачаємо в **ненав'язливому висловленні власної думки**.

1. **Zastanawiam się**, czy przepisy kulinarne nie służą przywróceniu życia martwemu mięsu: kolorów, jędrności, zapachu [Polka, 133];
2. **Pomysł na pracę magisterską** [Polka, 127];
3. Gdybym za pomocą kilku farb miała namalować, co wtedy widziałam – odlot w kolorach – **wyglądałoby to mniej więcej** na czarne albo czerwone kropki z naskalnych malowideł [Polka, 141];
4. **Może wszystko mi się kojarzy**, ale to sadzenie do ziemi jest jak przechodzenie z mleka (wody) na dorosłe pożywienie: papki, ciapki i schabowy, kiedy urosną ząbki [Polka, 223];
5. **I find it interesting** that the meanest life, the poorest existence, is attributed to God's will, but as human beings become more affluent, as their living standard and style being to ascend the material scale, God descends the scale of responsibility at a commensurate speed [Caged Bird, 101];
6. **I wondered** if Mr. Freeman died holding me how I would ever get free. Would they have to break his arms to get me loose? [Caged Bird, 61].

Своєю чергою, українська авторка використовує цілий засяг дискурсивних слів, якими то пом'якшує власні висловлювання (студенти **ледь не цілим класом** подавали заяви в Корпусу Миру [Польові дослідження, 116]; **якимось слівце що присоромленим** поглядом жінки [Польові дослідження, 136]), то, навпаки, робить їх більш категоричними (**тільки в дитинстві є правда, тільки ним і варт** міряти своє життя [Польові дослідження, 84]; **то й геть кепська картина** складається [Польові дослідження, 68]). Причому засобів пом'якшення категоричності висловлювань – більше. З цього погляду, автобіографічна оповідь О. Забужко тяжіє до власне жіночого стилю риторики. Проте частота уживання іронії та пейоративів засвідчує протилежну тенденцію – радше імітацію чоловічого стилю комунікації. На перетині цих гендерних перспектив письменниця й витворює власний стиль переконування – то по-жіночому ненав'язливий і пом'якшений, то по-чоловічому різкий і категоричний.

3. Репертуар аргументів. М. Ангелу застосовує індуктивну (61% усіх засвідчених аргументів) і дедуктивну (39%) аргументацію. Наведемо приклад кожної:

Індуктивний аргумент	
<i>Her apprehension was evident in the hurried movements around the kitchen and in her lonely fearing eyes. <u>The Black woman in the South who raises sons, grandsons and nephews had her heart-strings tied to a hanging noose. Any break from routine may herald for them unbearable news. For this reason, Southern Blacks until the present generation could be counted among American's arch conservatives</u> [Caged Bird, 95]</i>	від конкретного прикладу ↓ до загального висновку
Дедуктивний аргумент	
<i>Because of a need for stability, children easily become creatures of habit. After the third time in Mother's bed, I though there was nothing strange about sleeping there [Caged Bird, 60]</i>	від загального висновку ↓ до конкретного прикладу

Причому посил 42% аргументів ґрунтується на суб'єктивному досвіді авторки. Зокрема, такі аргументи починаються конструкціями **I find it interesting; The idea came to me that my people may be a race of masochists**. Інші апелюють до загальноприйнятої думки, представлені суб'єктивним поглядом оповідачки: **I think that everyone thought that; Every person I knew had a hellish horror of being "called out of his name"**. Відтак, зазначені аргументи мають ознаки радше міркувань, аніж авторитарних суджень.

Загалом визначальними характеристиками аргументативної техніки М. Ангелу є апеляція до авторитету Біблії (*The act of rape on an eight-year-old body is a matter of **the needle giving because the camel can't**. The children gives, because the body can, and the mind of the violator cannot*), а також алюзії та цитати з Біблії чи пісень-спірічуел (*My pretty Black brother was **my Kingdom Come**; a blessed home awaited them in the **far-off bye and bye***).

Своєю чергою, у тексті „Польки” переважає індуктивна аргументація (71% від усіх аргументів). Причому і індуктивні, і дедуктивні аргументи побудовано на основі прикладів із власного досвіду.

індуктивний аргумент	
<i>Dla mamy zostalam dziewczynką w dwóch różnych skarpetkach, ekscentryczką, gardzącą przyzwoitą sukienką z krempliny. W rodzinie się nie rośnie, w rodzinie się starzej [Polka, 55].</i>	приклад із власного досвіду ↓ загальний висновок
дедуктивний аргумент	
<i>Wolny zawód kojarzy mi się często w Polsce z wolnością robienia kogoś w ciula („artyści”). Pani redaktor z „Cinemy”: – Prosimy o artykuł, my tacy malutcy, cieniutcy, honorarium będzie tyci, tyci.</i>	загальний висновок ↓ приклад із власного досвіду

– OK, minimalne – zgadzam się [Polka, 144].

Крім того, М. Гретковська використовує *аргументи до авторитетів, до аудиторії та до людини*. Зокрема, автобіографка апелює до авторитету письменників, філософів, власного чоловіка, народної мудрості, а також покликається на вірування кабалістів й індуїстів. Загалом до визначальних особливостей аргументативної техніки польської авторки належить часте використання антиципаційного запитання та іронії (замість прямої критики).

Rozumiem lament wokół całej sprawy. W Polsce świadomość była zawsze historycznym przetrwalnikiem. Minęły zabory, zaczęły się reality show. Tożsamość nad Wisłą jest nienaruszalnym, niezmiennym wkładem w duszę, psychikę. Jej zmiana zamachem na „polskie człowieczeństwo”. Osobowość (Polaka) nie przełknęła jeszcze pojęcia procesu. Proces kojarzy się z sarmackim procesowaniem, osobistą Zemstą. Tożsamość musi być dana raz na zawsze z konserwy i nie może (ku własnej uciesze) zmieniać się także na lepsze, rozwijać. Można jej co najwyżej bronić przed zaborcami, diabłem i tym podobnym towarem importowanym ze świata i zaświatów [Polka, 333-334].

Щобільше, як своєрідний спосіб доведення письменниці переповідає історії з життя інших людей: *Obydwe wiemy, o co chodzi, zwyczajny układ. Słynny przedwojenny wydawca Bronisław Natanson, stawiający sobie za punkt honoru godziwe opłacanie pisarzy, skończył w zakładzie dla obłąkanych* [Polka, 201]. Відтак, зазначені особливості аргументативної техніки М. Гретковської дають підстави характеризувати її як неавторитарний тип мовної особистості.

Натомість у тексті „Польових досліджень” переважає *дедуктивна аргументація* – 73% від усіх аргументів. Причому нерідко на підтвердження головної тези аргументу авторка наводить приклади з власного досвіду.

<i>Релігія, зробившись соціальним інститутом, зійшла на пси, – в церкві, куди я поволіклася одного дня в надії трошки розсіяти обложну темну хмару, що знай з дня на день випікала голову, не пропускаючи жодної прохолодної думки, панував виразний дух замкненої спільноти: цікаві позирки на чужинку, товариське пристоювання гуртами на ганку після служби, витрішки, смішки, перемовляння, обмін новинами – люди приходили як на свого роду вечірку – to socialize, i молитися в них перед очима було якомсь непристойно</i> [Пол. дослідження, 145]	посил аргумента ↓ приклад з власного досвіду
---	--

Крім того, О. Забужко використовує ще й такі типи аргументації: *аргументи до аудиторії* – 31%; *до людини* – 25%; *до авторитетів* – 20%; *до необхідності* – 10%; *до фактів* – 4%; *квазілогічні аргументи* – 4%; *прагматичні аргументи* – 3% та *аргументи до повинності* – 3%. Зокрема, в аргументах до авторитетів письменниці апелює до авторитету народної мудрості, власних і чужих віршів. У кількох епізодах письменниці вдається навіть до “чоловічих” аргументів – як агресивного способу словесного доведення, зі застосуванням лайки.

1) *[якого хріна, що ви всі собі дозволяєте, хлопці, чи розпач - не зavelика розкіш для українців, уперше в цьому столітті все-таки наділені реальним шансом на повноту життя?..]* [Пол. дослідження, 117];

2) *Що ж я можу тобі на це відповісти, Донцю? Що нас ростили мужики, обйобані як-тільки-можна з усіх кінців, що потім такі самі мужики нас трахали, і що в обох випадках вони робили з нами те, що інші чужі мужики зробили з ними? І що ми приймали і любили їх такими, як вони є, бо не прийняти їх – означало б стати по стороні тих, чужих? Що єдиний наш вибір, отже, був і залишається – межі жертвою і катом: між небуттям і буттям-яке-вбиває?* [Пол. дослідження, 164].

Отже, аргументативна техніка О. Забужко поєднує і жіночий стиль – аргументи до аудиторії, доведення на основі прикладів із власного життя, і чоловічий стиль – аргументи до авторитетів, до необхідності, до фактів, до повинності та власне “чоловічі” аргументи. Покажемо є переважання дедуктивної аргументації, званої як догматичної, і використання аргументів до повинності та необхідності, які належать до ознак авторитарної мовної особистості.

Отже, здійснений аналіз мовленнєвої поведінки автобіографок дав змогу виділити такі **особливості “жіночої” риторики**:

1) специфічно жіночі стратегії самопрезентації – *завоювання прихильності, заворожування і безпорадності*;

2) різноманітні прийоми залучення аудиторії: від особового дейксису до жартів, дотепів, іронії, фігур риторичного запитання, пролепсису, антиципаційного запитання, тактики пояснення та аргументів до аудиторії;

3) риси “жіночої” риторики опроявляються також на рівні окремих ходів. Наприклад, М. Гретковська замість прямої критики опонента вдається до риторичних запитань, некатегоричного зауваження або апеляції до авторитетної думки власного чоловіка, а також приймає позицію опонента, пояснює і доповнює

його тезу. Своєю чергою, О. Забужко використовує аргументи до авторитетної думки чоловіків, аби підвищити власну самооцінку;

4) гендер авторок виявляється також у виборі ними понять для творення фігур, адже концепти-кореляти часто відображаються власне жіночий екзистенційний досвід;

5) у високій експресивності мовлення, яка досягається такими стилістичними засобами, як а) демінутиви, згрубілі називання, емоційна лексика, сленг; б) фразеологізми; в) фігури експресивного синтаксису (риторичні оклик, звертання, запитання; вигуки);

6) прикметною рисою “жіночого” мовлення є діалогізм, який досягається то сегментованими запитаннями, то фігурами пролепсису чи антиципаційного запитання;

7) письменниці часто уточнюють і доповнюють щойно висловлене, тобто їхнє писемне мовлення організовується за принципом *уроборосу*, коловороту, у якому породження тексту мотивується фонетико-інстинктивними імпульсами “материнського” мовлення (термін Юлії Кристевої) і протистоїть маскулітному логіко-синтаксичному текстотворенню [3, 63];

8) гендер авторок виявляється в ненав’язливому висловленні власної думки, а також у застосуванні іронії замість прямої критики;

9) прикметною рисою аргументативної техніки автобіографок є аргументація на основі прикладів із власного досвіду, а також використання аргументів до аудиторії і до людини.

Щобільше, автобіографічні тексти О. Забужко та М. Гретковської засвідчують поєднання особливостей “жіночої” риторики з “чоловічими” прийомами переконання. Зокрема, окрім ненав’язливого висловлення власної думки, куртуазної та раціонально-евристичної мовленнєвої поведінки, письменниці вдаються до конфронтації і вербальної агресії, властивих “чоловічому” мовленню. Це виявляється, по-перше, у використанні патогенних стилістичних засобів: лайки, дисфемізмів, дотепів на основі гендерних і сексуальних метафор; по-друге, у власне “чоловічих” аргументах; по-третє, в інтенсифікаторах категоричності (О. Забужко). Вважаємо, що подібне перемикання на “чоловічу” риторику письменниці застосовують стратегічно – щоб забезпечити власним текстам сильніший вплив.

На нашу думку, перспективним може стати вивчення гендерних стилів риторики на матеріалі різних типів дискурсів, насамперед політичного, педагогічного чи медичного. Причому “жіночу” і “чоловічу” риторику трактуємо як засяг рухливих ознак, які можуть змінюватись під дією інших чинників (етнічних, релігійних, соціальних, владних). Тобто важливо враховувати: хто говорить і до кого; яку позицію займають мов(ч)иніці на вертикалі влади. Зважаючи на це, дотримуємось думки, що гендер і риторика пов’язуються не статевою належністю мовчинь чи мовців. Тобто жіноче авторство тексту (чи промови) аж ніяк не гарантує переважання в ньому “жіночої” риторики. Вважаємо, що не так жінки і чоловіки конструюють стилі спілкування чи різні варіанти риторики, як самі гендерні ідентичності формуються за посередництвом соціальних структур (у т.ч. мови і риторики). Відтак, не виключено, що особи можуть послуговуватись стилем спілкування іншої статі, вибудовуючи завдяки цьому своєрідний стиль мовленнєвої поведінки і власну гендерну тожсамість (фемінна жінка і маскулінна жінка, маскулічний чоловік і фемінний чоловік і т.д.).

ЛІТЕРАТУРА

1. Забужко Оксана. *Польові дослідження з українського сексу*. – К., 2007. – 176с.
2. Gretkowska Manuela. *Polka*. – Warszawa, 2001. – 183s.
3. Angelou Maya. *I Know Why the Caged Bird Sings*. – N.Y–Toronto–London–Sydney –Auckland, 1971. – 246 p.
4. Горошко, Елена. Гендерная проблематика в языкознании [Текст] / Е. Горошко. Режим доступа: <http://www.owl.ru/win/books/articles/goroshko.htm/>.
5. Горошко, Елена И. *Особенности мужского и женского вербального поведения* [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Е. Горошко. – М., 1996. – 179с.
6. Жеребкина, Ирина. “Прочти мое желание...”. Постмодернизм, психоанализ, феминизм [Текст] / И. Жеребкина. – М.: Идея-Пресс, 2000. – С.155.
7. Иригарей, Люс. Пол, который не единичен [Текст] / Л. Иригарей // *Гендерные исследования*. – М.: ХЦГИ, 1999. – №3. – С.68.
8. Лакофф, Робин. Язык и место женщины [Текст] / Р. Лакофф // *Гендерные исследования*. – 2000. – №5. – С.241-254.
9. Brown, Penelope. How and Why Are Women More Polite: Some Evidence from a Mayan Community [Text] / P. Brown // *Language and Gender: A Reader* / Ed. by J. Coates. – Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing, 2000. – P.83.
10. Gumperz, John J. Ethnic Style in Political Rhetoric [Text] / J. Gumperz // *Discourse Strategies*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1982. – P.187-203.
11. Keith, Sheree. Women Who Spoke for Themselves: Working Women, Suffrage, and the Construction of Women’s Rhetorical Style [Text] / S. Keith // *Gender and Political Communication in America: Rhetoric, Representation, and Display* / Ed. by Janis L. Edwards. – New York – Toronto: Lexington books, 2009. – P.23-39.
12. Lanham, Richard A. *A Handlist of Rhetorical Terms* [Text] / R. Lanham. – Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1991. – 205p.
13. Metts, Sandra. Impression management [Text] / S. Metts // *Encyclopedia of Communication Theory* / Ed. by Dr. Stephen Littlejohn, Karen A. Foss. – Los Angeles- London-Singapore: Sage Publications, 2009. – P.507.
14. Shari, Kendal, Deborah, Tannen. Discourse and Gender // *The Handbook of Discourse Analysis* [Text] / Ed. by Deborah

- Schiffrin, Deborah Tannen, Heidi E. Hamilton. – Oxford: Blackwell Publishers, 2001. – P.548-567.
15. Sunderland, Jane. *Language and Gender: An advanced resource book* [Text] / J. Sunderland. – London – N.Y: Routledge, 2006. – P.106-108.

Natalia SYTNYK

THE SHAKESPEAREAN VOCATIVE AS GRAMMATICAL METAPHOR

У статті аналізується значення вокативних конструкцій у роботах Шекспіра. Досліджується їх функціональний потенціал як маркерів міжособистісного та текстуального. Вивчення вокативних конструкцій важливе для розуміння того, як герої Шекспіра конструюють свої емоції, відносини, ставлення, статус та визначають, як і де вони позиціонують один одного та як вони створюють текстуальну інформацію.

Ключові слова: вокативна конструкція, маркер, метафора, текстуальна інформація.

The article analyzes the meaning of vocative constructions in Shakespeare's works. Their functional potential as markers of interpersonal and textual are investigated. Research into vocative constructions is important for understanding the way Shakespeare's characters construe their emotions, relationships, attitudes, status and identify in what capacity and where they position each other and how they create textual information.

Key words: vocative construction, marker, metaphor, textual information.

The concept of metaphor is most familiar to us from rhetorical approaches to language, which also enjoyed a high reputation among classical rhetoricians in Shakespeare's time [7, 18]. Well-developed communication skills and the celebration of eloquence are also at the core of the humanist syllabus, so that Shakespeare's contemporaries, and probably Shakespeare himself, were able to draw on a vast amount of resources of rhetoric.

The amplification and variation of any thought or expression within language contains the use of a number of figures of speech, to which the concept of metaphor can be generally applied. Halliday defines *metaphor* as a "verbal transference of various kinds." The term *metaphor* is also more specifically applied as "a word [that] is used for something resembling that which it usually refers to" [5, 340].

As such, it is opposed to concepts, such as *metonymy* (a word is used for something related to that which it usually refers to) and *synecdoche* (a word is used for some larger whole of which that which it refers to) [5, 341]. Certainly, the semantics of basically all vocative constituents may be "metaphorical" in character. Mention should only be made of some obvious references, such as Laertes's address to Ophelia as "O Rose of May" (*Ham.* 4.5.158), "Dear maid" (*Ham.* 4.5.159), "kind sister" (*Ham.* 4.5.159), and "sweet Ophelia" (*Ham.* 4.5.159), or Tamora's seducing vocative for Aaron "Ah, my sweet Moor, sweeter to me than life" (*Tit.* 2.3.51), and her disdainful address to Bassianus "Saucy controller of my private steps" (*Tit.* 2.3.60), or Hamlet's address to the ghost "old mole" (*Ham.* 1.5.162), and, finally, Lady Percy's bantering vocative to Hotspur as "you paraquito" (*IHA* 2.3.85).

The general concept of grammatical metaphor, especially that of the experiential grammatical, but also the interpersonal metaphor is vital to an understanding of the vocatives' interpersonal, experiential, and textual function, even though, so far, it has not been applied to the analysis of vocatives. Certainly, to fully grasp the conception of both lexical and grammatical metaphor it is advisable to approach an expression in relation to co(n)texts of culture and situation and not in absolute terms. A wording or an expression is metaphorical or congruent [5, 342] in relation to a different way of expressing the meaning.

According to Halliday, it is not only possible to look at a particular wording in terms of lexical selection [5, 341]. A change of perspective from below, "a variation in the meaning of a given expression," to above, "as variation in the expression of a given meaning" [5, 342], enables us to investigate the function of different grammatical expressions that are nevertheless said to denote the same meanings. Halliday calls this phenomenon *grammatical metaphor*, since the focus of study is transferred to the variation in grammatical structure (even though the lexical metaphor can be seen as a subcategory of expressing the same meaning by different wordings).

In other words, the transformation within the semiotic mode corresponds with the general capacity of grammars as a stratified system. It sets up categories and relationships, which have the effect of transforming experience into meaning. But while grammar has the power of constructing, it can also de-construct and re-construct along different lines. Stratification involves mapping meanings into forms (that is processes into verbal and participants into nominal structures), and it also allows a re-mapping of, for example, processes into nominal forms. Experience has been re-transformed and undergone a process of grammatical metaphor.

Halliday replaces the juxtaposed lexical terminology of literal and metaphorical by the more use- and context-bound definition of metaphorical and congruent. The epithet *congruent* denotes a way of expressing the meaning that is intuitively closer or more natural to the events in the world, respective of context of culture and situation [5, 343]. Therefore, the terms *congruent language* do not refer to a wording that is understood to be stylistically or socially more degenerate or normative in comparison to metaphorical language: both forms are simply performing different functions, as many factors influence the choice of metaphorical language in different contexts.

As such, the concepts of both lexical and grammatical metaphor should not be confused with norm and deviation or marked/unmarked paradigms, as both terms congruent and metaphorical do not initially include any stylistic value judgements [5, 345]. Thus, grammatical metaphor can be defined as the expression of a meaning through a lexico-grammatical form which originally evolved to express a different kind of meaning. The expression of the meaning is metaphorical in relation to a different way of expressing the 'same' meaning which would be more congruent.

Halliday succinctly theorises the idea in some other words as well: "same signified, different signifier" [5, 197]. Metaphor can be seen as another original and natural means of construing the multifunctionality and flexibility inherent in language. A linguistic element, for example a word or a grammatical structure, serves a particular function and is then extended to other related uses. Metaphorical modes of representation develop among congruent ones. For example, in English, nouns congruently encode things, while verbs congruently encode happenings. If this congruent usage is reversed, we may talk about metaphorical language as a re-mapping of the semantics onto the lexico-grammar.

What effect does this reconstrual have on the construction of discourse and what is the extent to which the concept of grammatical metaphor is applicable to the analysis of vocatives? The line of argumentation made in this study that the vocative can be seen as an experiential grammatical metaphor is strongly correlated to an assumption, which argues that vocatives should be investigated within the structural potential of the nominal group. The nominal group organises a large quantity of lexical information into functional configurations by the device which Poynton describes as amplification or Halliday as modification: "[t]he semantic principle of this expansion, and its significance for discourse, is that it locates the participating entity along certain parameters ranging from the most instantial to the most systemic" [8, 28]. For Halliday, nominalisation is one type of experiential grammatical metaphor, because the nominal mode of expression is a metaphoric transfer of a clause, hence of a process and participants.

The experience has been retransformed and undergone a process of metaphor. What varies are not the lexical items, but the grammatical categories, "thus, grammatical metaphor, like metaphor in its traditional, lexical sense, is a realignment between a pair of strata: a remapping of the semantics on to the lexicogrammar" [5, 192].

So far, Shakespeare studies have not highlighted the fact that the concept of grammatical metaphor is applicable to vocatives *because* these are realised as nominal groups and may be seen as rewordings of more congruent clauses. However, the significance this point of view will have for the qualitative status of vocatives is enormous, as the concept helps not only understand the vocative's functional quality and effectiveness within dialogue as interaction, but might also convince the remaining sceptics that vocatives function within the experiential metafunction. It is possible to discern the underlying congruent structure of a vocative as well as to interpret the suggestions of a congruent rewording for the functional quality of the vocative. At the same time, this notion, in a way, is systematically related to the context and to discursive processes.

Albany attacks Goneril with "Tigers, not daughters, what have you performed" (*Lr.* 4.2.40). Leaving aside the position of the vocative and the accompanying clause and speech move for the moment, one could reword the vocative *tigers, not daughters* by an identifying relational clause "You are tigers, not daughters," where *tigers* and *daughters* are the value. It could also be expanded, as a conversion, along the lines of "you tigered your father," or, as a derivation, "you are tigered" echoing such complex Shakespearean wordformations as "he childed as I fathered" (*Lr.* 3.6.110).

As such, when a figure, which can be assumed to be congruently a clause, is reworded as a nominal group, much of the semantic information may become hidden or condensed in the NG. The underlying congruent clausal structure is also evanescent in vocatives, such as *my lord* or *lady*, which are often referred to as "titles of respect" [6] that indicate a static social relationship between speaker and hearer. The unpacking of forms such as these into relational processes of the identifying kind "you are my lord" or "you are my lady" illustrate that the meanings are different from simple reference to static power relations.

At the moment of utterance they are much more than that because the addresser uses this term in order a) to say something about the hearer on the experiential level, and b), on the interpersonal strata, to characterise the relationship between speaker and addressee within this co(n)text, as well as c) to establish the addressee's dynamic social identity.

In *Ant.* 2.2, Lepidus's "Noble Antony, / Not sickness should detain me" (*Ant.* 2.2.169) has been used to illustrate that some vocatives in Shakespeare do not ostensibly correlate with any constituents in the clause. Also via recourse to the concept of grammatical metaphor and its application to the vocatives we come round to the view that vocatives will never be freestanding, but rather always co(n)textual and co-referential. As each more congruent clause may unload a vocative, the experiential and, hence, the interpersonal and textual dimensions of Shakespearean vocatives are opened up more clearly.

The vocative can be unpacked by an identifying clause such as "you are a noble Antony" or "Antony is noble." Additionally, another way of proceeding even offers a co-referential relationship between the vocative and a constituent

within the clause. There is a tendency for an implicit constituent that complements the verb *detain* and also suggests itself as relevant when reading the clause. One might tentatively argue that what Lepidus means to say is that due to Antony's noble character, even *sickness* could not withhold Lepidus from Antony.

Hence the prepositional phrase, spelled in italics, may serve as implicit confirmation criteria for the constant correlation of vocatives with elements in the clause, even though these are not initially legible and rather represent borderline cases. The picture presented so far needs some more exemplifying material. In *Tmp.*, the subsequent vocative, used by Miranda to address her father, occurs: "If by your art, my dearest father, you have / Put the wild waters in this roar, allay them" (*Tmp.* 1.2.1f.).

Certainly, the vocative could be unpacked by a relational clause "you are my dearest father." And yet, since a reworded clause that contains the verb *father* may again echo Edgar's "He childed as I fathered" in *Lr.* 3.6.110, it is possible to unpack the vocative by the following more congruent clause: "you fathered me dearly." Again, leaving aside position of vocative and accompanying speech moves, one can argue that this intertextual link enhances the meaning of the congruent rewording of the vocative, not only within its co-text, but also within its context: so far Prospero has represented for Miranda the most important and only person she could relate to. Yet, as she intends to prevent him from further exposing the others to the storm, she is in need of this bombastic reference to their filial alliance. Therefore, the meaning of the noun *father* in the vocative is complemented by its derivation or conversion, the verb *fathered* in the congruent clause. Adding to this is that both readings add, capture, and construe experiential and interpersonal meanings of *father* with their reference to the *term of family relationship*.

Having established the fact that the vocative in Shakespeare may be rephrased as a clause, one may now ask what effects this metaphorical transfer contain, as, for example, in nominalisations the processes are objectified, as the doers of the process are often reduced. Therefore, it is important to describe in detail what happens grammatically in the deconstructing process, and inquire what it is that is reduced and condensed. Within this framework another factor is also worth stressing: Halliday points out that the nominal group of a nominalised process can represent another participant in the clause [4, 197].

Even though this observation has to be slightly modified for the role of the vocative, as vocatives in Shakespeare may serve as participants in the clause, and, they are co-referential with other participants in the clause, the notion of participation and condensation are crucial to an understanding of the vocatives' force in Shakespeare.

It is additionally necessary to look in more detail at the co-representational interplay that exists between the metaphorical and the congruent wordings of vocatives, which has already been alluded to in the example from *Tmp.* This relationship is essential in order to understand the functional, experiential, and interpersonal quality of the vocative, both as a nominal group and within the clause. Beyond the clause, the vocative as a grammatical metaphor opens up a changed, though also complementary viewpoint to the approaches taken within and below the clause.

If we assume that a vocative can be congruently construed as a clause and hence reworded metaphorically by a nominal group, a considerable amount of energy is released. Due to its semogenic power, the NG can be lexically expanded to a more or less indefinite extent. It can organise a large quantity of lexical material into functional configuration in which "lexical items operate either directly (as words) or indirectly (through rankshifted phrases or clauses)" [4, 168]. This phenomenon is called "incapsulation," one of the two important functions of nominalisation.

If we assume that, as has been illustrated above, a process has been rankshifted into a nominal group (that grammatically works as a vocative), this metaphoric shift constitutes another essential prerequisite for the inclusion of vocatives within the experiential metafunction, because it creates experience into wordings. Hence, the experiential function of Shakespeare's vocatives, which so far has been excluded from all studies of vocatives, is crucial, not only in respect to the grammar of vocatives in the clause and its co-referential status, but also in relation to seeing the vocative as a NG and vocative categorisations.

The NG-structure then opens up the potential for taxonomising and functions as anchoring points for the figure in which they occur. Hence, the transformation of experience into meaning and the re-mapping of semantics onto the lexical grammar creating the flux of experience into configurations of semantic categories have a value in people's theory of living environment and meaning. The means of packaging compacting, condensing, and distillation [5, 200] is crucial to the interpersonal and experiential dimensions of discourse in Shakespeare. Seeing vocatives as grammatical metaphor is not only a rewording, but also a resemanticising of meanings that historically, dramatically, and functionally, brings into being a new ideology of vocative usage.

Cleopatra's "Excellent falsehood" (*Ant.* 1.1.40), for example, might be interpreted as a realisation of how the whole world is contrived into deceit or how Antony resorts to lies and distrust, and, at the same time, it functions as a characterisation of Antony's allegedly deceitful behaviour. Notice the way in which Cleopatra's outburst distils and hence somehow statically positions Antony by the abstraction *Excellent falsehood*. He is hit by a verbal arrow, and, as Adamson has put it, also by the surprise and the force of the new thought; just because it is structurally enwrapped in the NG and vocative manner. Adamson particularly refers to the high rhetorical potential of NGs for eloquence and the Early Modern appreciative attitude to this kind of rhetorical force [1, 546].

In relation to a vocative that may be preceded by a definite article, mention is made of Hal's "Farewell, the later spring! Farewell, All-hallown summer" (*1H4* 1.2.158). As said, the difference between the use of *my* or *the* as deictic elements attributes a more distinct and momentary *experiential* value to Falstaff. This is, however, dialectically

dependent upon the interpersonal choice of the vocative as an interpersonal element as such. The condensed information about Falstaff's social identity at the moment of Hal's farewell needs explicit explanation, as it constitutes both a lexical and a grammatical metaphor.

When Hal characterises Falstaff or Falstaff's condition as the Indian summer of old age, he is experientially characterised as such, but, interpersonally, one needs to question whether his address only adds to the general comic and jovial tone of the scene and thus serves as a form of banter, in which Falstaff lovingly ridicules Falstaff's alleged manly vivacity and sexual, criminal, unconventional energy, or whether it is to serve as a more sarcastic means of foreshadowing Hal's detachment from Falstaff in *2H4*.

In relation to the confines of the theatre and the fact that content and interpersonal relations were only transferred by means of spoken language, the vocative must be seen as both an interpersonally, experiential, and rhetorically potent means of transferring both content and attitude, and relations. As such, the vocative's pragmatic capacity for framing the speech function of the utterance it accompanies seems to be a logic consequence. This may result from the semantic ties it establishes to constituents in the clause. Here, the force of the vocative as realised by a nominal group and as a grammatical metaphor has even further enlightened this capacity. When, for example, Lady Capulet learns about Romeo's murder of Tybalt, she authoritatively and pleadingly turns to the prince and demands: "Prince, as thou art true, / For blood of ours, shed blood of Montague" (*Rom.* 3.1.148f.). Despite the textual force of this vocative as a speaker-selector and its non-amplified form, the initial position of the vocative and the brevity of the address that goes along with it, not only bespeak of the intensity of her demand, but also almost turn it into a threat.

These modifications substantially broaden former approaches, and, at the same time, point to the difficulties in incorporating the vocatives into a grammatical system, and to the vocative's peripheral treatment. NG-composition causes the fairly static, non-negotiable, and objectified appearance of the vocative. The vocative as a NG is non-finite or "thingified," as the thing in the NG represents the nucleus of the NG and the other elements are ordered around it. Hence, the vocative that is realised as a NG structure creates a universe of things, bounded, stable and determinate. Toolan also alludes to the idea of NGs serving as a grammatical metaphor when he argues that even though most nouns represent things, "stable or inactive" [10, 150], there are some nouns and noun phrases that "directly entail an activity or verbal procedure. In a hidden way, they are clause-size activities re-packaged as isolated stable things" [10, 151].

If NGs are seen as a possibility of loading compact data into a clause or text, this observation, and the concept of nominalisation that lies behind it, must also have an additional functional potential for the interpretation of the Shakespearean vocative. This is especially so if we take into account that nominalisations and NGs are "also notoriously ideologically charged" [10, 186]. When Antony addresses Cleopatra with "Love, I am full of lead" (*Ant.* 3.11.72), the vocative could be seen as a nominalisation of the verb to *love*. One may ask why Antony does not express his love for her verbally and whether this vocative is strongly related to aspects of positioning of speaker and hearer within co(n)text and socially determined rules.

Again we can see the semantic ambiguity or, to put it differently, the deal of neutralisation that is achieved when a figure is reworded. *Love* might be the realisation of "I, Antony, love you, Cleopatra," but it might also be reworded into the clause "you, Cleopatra, love me, Antony," alluding to the authoritative force. In both versions, the process is both a mental process, but sender and beneficiary are changed.

The interpersonal grammatical analysis of the vocative alludes to concepts such as (non-) cooperation, pragmatic principles, speech act theory and Toolan's theory of speech moves. It shows the complex interplay between structure, form, and function. Vocatives in Shakespeare are foregrounded against an outer and inner textual norm and also via recourse to Grice's, and its maxims.

Vocatives in Shakespeare have, next to the experiential and the textual, specific interpersonal meanings. They function as social markers and, more ideologically orientated, construe a negotiation of social identities. In this complex endeavour, formal and functional, as well as quantitative and qualitative aspects are strongly interwoven, construed, and reflected.

REFERENCES

1. Adamson, S. *Literary Language* / S. Adamson // *The Cambridge History of the English Language*. [Roger Lass (ed)]. – Cambridge: CUP, 1999. – P. 539-653.
2. Fairclough, N. *Critical Discourse Analysis* / N. Fairclough. – Singapore: Longman. 1995. – 116 p.
3. Halliday, M.A.K. *An Introduction to Functional Grammar*. [2nd ed.] / M.A.K. Halliday. – London and New York: Arnold, 2004. – 83 p.
4. Halliday, M.A.K. *Cohesion in English* / M.A.K. Halliday and R. Hasan. – London: Longman, 1976. – 202 p.
5. Halliday, M.A.K. and Martin, J.R. *Writing Science. Literacy and Discursive Power* / M.A.K. Halliday and J.R. Martin. – USA: University of Pittsburgh Press, 1993. – 400 p.
6. Herman, V. *Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays* / V. Herman. – London: Routledge, 1995. – 70 p.
7. Magnusson, L. *Shakespeare and Social Dialogue. Dramatic Language and Elizabethan Letters* / L. Magnusson. – Cambridge: CUP, 1999. – 60 p.
8. Poynton, C. *Names as Vocatives: Forms and Functions* / C. Poynton // *Nottingham Linguistics Circular*. – 1984. – # 13 [Special Issue on Systemic Linguistics]. – P.1-34.
9. *The Oxford Shakespeare: The Complete Works: 2nd Edition* / [editors: Stanley Wells, Gary Taylor]. – USA: Oxford University Press, 2005. – 1344 p.

10. Toolan, M. The Give and Take of Talk, and Caryl Churchill's *Cloud Nine* / M. Toolan // Exploring the Language of Drama: From Text to Context. [J. Culpeper, M. Short, and P. Verdonk (eds.)]. – London and New York: Routledge, 1998. – P. 142-190.

Andriy SYTNYK

AD HOC CONCEPTS AND EUPHEMISM TREADMILL: A COGNITIVE-PRAGMATIC ACCOUNT

У статті аналізується прагматика евфемістичних ланцюгів з позицій когнітивно-прагматичної теорії релевантності. Робляться висновки щодо того, яким чином відбувається процес контамінації евфемізмів у дискурсі.

Ключові слова: прагматика, теорія релевантності, евфемізми, контамінація.

The article provides an analysis of euphemistic chains from the point of view of cognitive-pragmatic Relevance Theory. Conclusions are made regarding the way euphemisms become contaminated in discourse

Key words: pragmatics, relevance theory, euphemisms, contamination.

In the article euphemisms are analyzed in terms of ad-hoc concepts narrower in denotation than their lexically-encoded counterparts. I discuss whether lexicalization of such ad-hoc concepts is responsible for the taboo contamination of euphemisms.

According to Allan and Burrige [3], euphemisms are present in all known world languages and thus constitute a linguistic universal. This entails that most likely euphemistic strategies are natural abilities of human beings. If people in all known world cultures resort to euphemistic strategies, such strategies must be rooted in cognition and have to do with natural meaning-processing abilities, which cognitive pragmatics was designed to explain.

According to some researchers, the taboo-induced need for language change leads to a continuous turnover in vocabulary and as a result of this, linguistic innovations which are the products of this language change can be thought of as having 'careers' in the vernacular. Pinker [10] has characterized the career of a euphemism as a 'treadmill' that ultimately wears out the term when it becomes ubiquitous in text and discourse (cf. also Allan & Burrige [3]).

Similar observation is made by Allan & Burrige [4]: "(S)ome euphemisms are short-lived: time blows their cover. With the years they degenerate into dysphemisms through contamination by the taboo topic and they are then replaced. PC (politically correct, A.S.) language tramps the same treadmill... *African-American* now replaces *black* which earlier replaced *Negro* and *coloured*. And so it goes on; if society's prejudices continue to bubble away, the negative connotations soon reattach themselves" [4, 89].

Lexicographer Hugh Rawson [11] suggested that the career of a euphemism is limited by a linguistic incarnation of the economic principle known as Gresham's Law, whereby debased currency eventually drives full-value tokens out of circulation. Just as "bad money drives out the good" in a monetary system, Rawson argued that through frequent usage, euphemisms become tainted by their associations with distasteful topics. This process eventually drives them out of conversational circulation and leads to the creation of new euphemisms to replace them.

According to Senichkina [2, 128], in time euphemisms undergo 2 processes. They can either:

1) Become synonymous with the substituted units and thereby stop fulfilling their euphemistic function. Such euphemisms become direct nominations. Such changes take place due to social factors.

2) Contaminate their denotation as a result of linguistic factors. The nature of denotation of the tabooed linguistic unit determines the rate of euphemistic substitutions. The more strictly tabooed a word or an expression is the sooner the contamination takes place.

B.A. Larin [1] discussed in his 1977 paper how taboo topics change historically and how different they are in various social groups. He argued that for euphemisms to enjoy a lasting career, it is important that they have a well-known dysphemistic counterpart in that vernacular. The loss of a rude or unacceptable equivalent drives the euphemism itself into the category of direct nominations and in that case a new substitute is required [1, 110]. Larin also noted that the more often a euphemism is used the quicker it loses its ameliorating capacity and the sooner it will require another euphemistic substitute for itself.

Euphemism turnover can indeed be quite high and as old euphemisms become taboo, new ones are invented to replace them. As this cycle continues it actually forces semantic change in the language [15]. Once a euphemism loses its euphemistic force and becomes a taboo term it is very rare for it to become acceptable again. While taboo may influence the loss of some lexical items, it also encourages the creation of euphemisms. By way of an example we can take the phrase 'juvenile delinquents' which from 1950s had been used to refer to adolescent criminals and recently was replaced by the allegedly improved value-free label 'conduct-disordered youth'. Similarly the dysphemistic 'crippled'

originally replaced by ‘handicapped’ and ‘disabled’, was subsequently changed to ‘differently-abled’, ‘physically challenged’, ‘people with disabilities’ and ‘people who use a wheelchair’; ‘old-age pensioners’ became ‘senior citizens’ while ‘old’ itself has gradually been supplanted by ‘elderly’ (cf. [5, 146]).

The study by McGlone et al. [9] presents two competing views of the inferential mechanics underlying careers of euphemisms. With frequent use, a euphemism can become an easily recognizable, conventional label for the unpleasant topic it was coined to veil. Yet conventionality would seem to work against a euphemism’s effectiveness in mitigating face threat. One is that the capacity to displace a distasteful topic deteriorates as euphemisms become conventional and thus ‘contaminated’ by their association with negative referents. According to this view familiarity of euphemisms appears to work against their effectiveness in mitigating face threat: if the literal label for an unpleasant topic has strong associations as to elicit negative affect upon its mere mention, wouldn’t a euphemism that has itself become a conventional label for the topic have strong negative associations as well?

According to McGlone et al. [9] conventionality only improves euphemism’s concealing capacity contrary to what was suggested by the proponents of the so-called ‘associative contamination’ hypothesis advanced by Allan & Burrige [4], Pinker [10], Rawson [11] etc.

One of the central issues discussed in research literature within the discipline of linguistic pragmatics is that the meaning a speaker communicates by uttering a sentence on a particular occasion typically goes well beyond the (context-independent) linguistic meaning assigned to that sentence by semantics. According to the theoretical framework of the cognitive psychological pragmatic account of communication known as Relevance Theory [12], which considers search for relevance to be the mechanism responsible for pragmatic enrichment of semantically underspecified content, hearers arrive at speaker-intended meanings guided by relevance-seeking nature of human cognition and the subconscious knowledge that every act of ostensive communication conveys the presumption of its optimal relevance.

Recent work by relevance-theorists within a relatively new discipline of lexical pragmatics advocates the view according to which lexical interpretation typically involves the construction of an *ad hoc concept* or occasion-specific sense, based on interaction among encoded concepts, contextual information and pragmatic expectations or principles. They offer a unified account on which lexical narrowing and broadening are the outcomes of a single inferential interpretive process which fine-tunes the interpretation of almost every word.

Pragmatic narrowing is the use of a word to convey a more specific sense than the encoded one as in when DRINK* is contextually restricted, guided by pragmatic expectations or relevance, to the denotation ‘alcohol’, while broadening is the use of a word to convey a more general sense than the encoded one, with an expansion of the linguistically-specified denotation: i.e. the categorical extension Iraq is the new VIETNAM*. Thus, metaphorical use of ‘chameleon’ would be seen as involving an expansion from the category CHAMELEON to the category CHAMELEON*, which is lexically adjusted to include both actual chameleons and people who share with chameleons the encyclopaedic property of having the capacity to change their appearance in order to blend in with their surroundings [17].

Lexical adjustments is viewed in RT as a special case of a more general process of mutual parallel adjustment of explicitly and implicitly communicated content in which tentative hypotheses about contextual assumptions, explicatures and contextual implications are incrementally modified so as to yield an overall interpretation which satisfies the hearer’s expectations of relevance. Both narrowing and broadening are viewed here as contributing to the truth-conditional content of utterances or in other words as being part of the proposition explicitly expressed by the utterance and not merely implicated. This unified account rejects the traditional distinction between literal and figurative meaning and claims that approximation, hyperbole and metaphor are not distinct natural kinds, requiring different interpretive mechanisms, but involve exactly the same inferential interpretive processes as are used for ordinary, literal utterances.

Similarly to other researchers (e.g. [8; 13]), Wilson and Carston [17] point out that pragmatic processes of broadening, narrowing and metaphorical extension play a major role in semantic change. Under RT account of lexical pragmatics, the resulting senses are all seen as outcomes of the frequent and widespread application to a particular lexical item of a single pragmatic process of *ad hoc concept* construction.

From the relevance-theoretic standpoint, processing of novel expression such as ‘collateral damage’ while trying to maximize relevance of the utterance, hearers create a partially inferable attributive phrasal *ad hoc* (occasion specific) concept COLLATERAL DAMAGE* from the encoded literal meaning of the string on a first encounter. This *ad hoc concept* is narrower in denotation than its lexically-encoded counterpart. The subsequent lexicalisation of such an *ad hoc concept* involves transfer of some associations or ‘connotations’ from the encyclopaedic entry of the lexicalised concept to its logical entry. In the case of euphemisms, it is negative taboo associations, which are more salient than other associations, that are transferred to the logical entry. As a result, the meaning of a word employed as a euphemism narrows to the taboo sense alone and thus contaminated word becomes regarded as a taboo term.

In interpreting novel expression, hearers will generate attributive *ad hoc concepts*, which can later develop into a salient conceptual entry in their cognitive systems. In order to become such, the *ad hoc concept* relies on the activation of the conventionalized previously used familiar terms, which are ‘copied’ onto a new *ad hoc concept* and this generates extra rhetorical effects, not achieved by the use of the older term they were coined to replace. Following a path of least

effort, hearers will start copying into the new concept logical and encyclopedic properties of the encoded concept until their expectations of relevance are satisfied, at which point they will stop. Thus, as a result of conceptual metaphoric mapping involved into the construction of the ad hoc concept AFRICAN AMERICAN*, all the negative connotations, associated with the previously used biased expressions it was coined to replace will be literally ‘dragged’ onto the new politically correct term, since the intended explicated meaning is to be found always in the metaphoric target, whatever the interaction pattern is.

According to this view, upon hearing a novel expression, hearers immediately realize that the linguistically encoded meaning and the meaning communicated by the speaker’s use of this particular string of words differ. They treat the whole string as a semantic unit (single concept) to which they are to assign some content (a token). Only after hearers start accessing this token automatically as a result of frequent use on numerous occasions, does the new PC neologism become a cognitively stable, salient and well-understood concept. With enough exposure, the partially understood concept may develop into a well-understood concept-type (as opposed to a temporary token), which may be stored in the hearer’s mental lexicon. Thus, the meaning of the PC neologism is only recognized and understood because the salient target concept is listed and activated in the hearer’s mental lexicon. In other words, as the word becomes more and more entrenched through repeated usage, hearers will get more and more used to selecting particular areas in order to form ad-hoc concepts.

Guided by the principle of relevance addressees construct invited inferences (as part of ad hoc concept generation), the new lexeme acquires all the negative connotations of the salient one it has been coined to replace and the process repeats. The conventionalized pragmatic meanings are reanalyzed as semantic meanings as in the course of time inferences can become references in language use. The encyclopedic entries are activated in the construction of ad hoc concepts during the derivation of explicatures. Due to consideration of relevance (processing effort efficiency) salient concepts are accessed, activated (which in turn reinforces their saliency). Logical and encyclopedic information associated with them is copied onto the new ad hoc concept which generates cognitive effects not unlike that of the original concept, the novel expression were coined to replace.

This kind of “forced referencing” or “invited inferencing” arising “on the fly” in language use, which E.C. Traugott defines as a “cognitive <...> process by which pragmatic meanings come to be conventionalized and reanalyzed as semantic polysemies [13, 1], will, in turn, activate the terms initially used, in case of African-American, for slaves in the past, which will be attributed as a cultural property of the neologism. The presumption of relevance does not show hearers how to make such connections, however, it stimulates hearers to seek and construct them.

Euphemisms can be analyzed in terms of ad-hoc concepts narrower in denotation than their lexically-encoded counterparts and Walaszewska [18] argues that it is the lexicalization of such ad-hoc concepts that is responsible for the taboo contamination of euphemisms. For the author, the formation of euphemisms and their taboo contamination can be adequately described and explained in terms of lexical pragmatic processes of ad hoc concept formation, since, as observed by relevance theorists, such processes pervade human communication.

Walaszewska [18] claims it is the process of narrowing that underlies the creation and use of euphemisms since they involve the pragmatic construction of ad hoc concepts narrower in denotation than their lexically-encoded counterparts, which means that a word used as a euphemism does not convey the concept it encodes, but a contextdependent ad hoc concept whose meaning is more specific than that of the corresponding lexically-encoded concept. The subsequent lexicalisation of such an ad hoc concept involves transfer of some associations, connotations, etc. from the encyclopaedic entry of the lexicalised concept to its logical entry, where logical properties amounting to a proper definition of a concept are stored. In the case of euphemisms, it is negative taboo associations, which are more salient than other associations, that are transferred to the logical entry. As a result, the meaning of a word employed as a euphemism narrows to the taboo sense alone and thus contaminated word becomes regarded as a taboo term.

This kind of ‘euphemism treadmill’ also known as the ‘associative contamination hypothesis’ seems to apply to a rather limited number of cases as many euphemisms and politically correct expressions do not appear to be subject to this process and, contrary to the initially appealing situation in which the words are continuously replaced in search of the ‘right’ nomination, which comports to Walaszewska’s analysis, and Giora’s [7] claim that euphemistic and PC language is effective only when it is novel. Many of them (e. g. ‘African-American’ and ‘black’) in fact seem to successfully coexist as synonyms synchronically in discourse.

The vast number of terms for toilet: lavatory, w.c., toilet, restroom, loo, little boys/girls room, cloakroom and euphemistic phrases for using it such as: powder one’s nose, pay a visit, freshen up and many more also seem to co-exist synchronically in the English language. It is interesting to note in this respect that direct nominations of stigmatized referents endure unchanged in the vernacular far longer than their euphemistic counterparts and are not subject to the process of treadmill the way euphemisms are. It appears that swear words and taboo phrases endure for a longer time than their euphemistic counterparts. Thus according to OED one of the strongest invectives in the English language ‘cunt’ has endured in the language since 1230.

Common to all accounts of associative contamination in euphemism are two implicit empirical claims. First, they imply that the ‘face value’ of a euphemism depreciates as it becomes conventional in discourse, and thus communicators’ perceptions of a euphemism’s politeness and its familiarity in the vernacular are negatively correlated. Familiarity is, on this view, the principal source of contamination that precipitates a euphemism’s fall into disfavour.

Unfamiliar euphemisms should appear less contaminated than their familiar counterparts and thereby enjoy an advantage in politeness. Second, the associative contamination hypothesis implies that the attributional consequences of using a familiar euphemism are decidedly negative for a speaker. Specifically, a speaker who refers to a distasteful topic using a familiar (and hence contaminated) euphemism hazards being perceived as impolite and/or indifferent to the addressee's sensibilities. When the euphemism is highly conventional (e.g. 'use the bathroom'), it should not, according to this view, afford the speaker a discernible advantage in face value over the literal term 'urinate'.

Despite its intuitive appeal, the hypothesis is at odds with other generalizations regarding pragmatic phenomena in communication. Thus, the study by McGlone et al [9] argues against the so-called 'euphemism treadmill' or 'associated contamination' hypothesis and claims that if a euphemism is to succeed in reducing the communicative discomfort associated with a distasteful topic, it is imperative that it not call undue attention to itself. In this regard, euphemism succeeds as a discourse strategy in the same manner camouflage succeeds in its military mission by rendering its subject as inconspicuous as possible in the surrounding context. Although military euphemisms such as *collateral damage* and *neutralization* seem aloof and impersonal ways to refer to death, it is these very qualities that enabled them to blend so well into political discourse before they were noticed by critics of doublespeak.

Cliché euphemisms can be more effective in this regard than less conventional expressions, by virtue of the low demands they make on the addressee's attentional resources. According to McGlone et al. [9] they are processed in an inattentive, mindless fashion, which enables them to operate 'under the radar' in a way that less familiar euphemisms cannot.

REFERENCES

1. 1. Ларин Б.А. Об эвфемизмах // Б.А. Ларин История русского языка и общее языкознание. Избранные работы. – М.: Просвещение, 1977. – С. 101-114
2. 2. Сеничкина Е.П. Эвфемизмы русского языка: Учебное пособие / Е.П. Сеничкина. – М.: Высшая школа, 2006. – 151 с.
3. 3. Allan, Keith. Euphemism and Dysphemism: Language Used as Shield and Weapon / Keith Allan and Kate Burridge. – New York: Oxford University Press, 1991. – 288 p.
4. 4. Allan, Keith and Kate Burridge. Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language / Allan, Keith and Kate Burridge. – Cambridge: CUP, 2006. – 303 p.
5. 5. Cameron, D. Verbal Hygiene / D. Cameron. – London: Routledge. – 1995. 286 p.
6. 6. Carston R. Thoughts and utterances: the pragmatics of explicit communication / R. Carston. – Oxford: Blackwell, 2002. – 418 p.
7. 7. Giora Rachel. On our mind: Salience, context, and figurative language / Rachel Giora. – New York: Oxford University Press, 2003. – 272 p.
8. 8. Lyons, J. Semantics / J. Lyons. – Cambridge: Cambridge University Press, 1977. – 388 p.
9. 9. McGlone, M.S. Contamination and camouflage in euphemisms / M.S. McGlone, G.A. Beck, & R.A. Pfister // Communication Monographs. – 2006. – # 73. – P. 261-282.
10. 10. Pinker, S. How the mind works / S. Pinker. – New York: W.W.Norton, 1997. – 661 p.
11. 11. Rawson, H. Dictionary of Euphemisms and Other Doubletalk / H. Rawson. – N.Y.: Crown Publishers Inc, 1995. – 463 p.
12. 12. Sperber, D. Relevance: communication and cognition / D. Sperber and Wilson, D. – Oxford: Blackwell, 1995. – 326 p.
13. 13. Traugott, E. Regularity in Semantic Change / E. Traugott and Dasher, R. – Cambridge: Cambridge University Press, 2001. – 364 p.
14. 14. Vega Moreno, R.E. Creativity and Convention. The Pragmatics of Everyday Figurative Speech / R.E. Vega Moreno. – Amsterdam: John Benjamins, 2007. – 249 p.
15. 15. Warren, B. What euphemisms tell us about the interpretation of words / B. Warren // Studia Linguistica. – 1992. – Vol. 46/2. – P. 128-172.
16. 16. Wilson, D. Metarepresentation in linguistic communication / D. Wilson // D. Sperber (ed.) Metarepresentations: An Interdisciplinary Perspective. – Oxford University Press, Oxford, 2000. – P. 411-448.
17. 17. Wilson, D. A unitary approach to lexical pragmatics: Relevance, inferences and ad hoc concepts / D. Wilson and Robyn Carston // Pragmatics [edited by N. Burton-Roberts]. – Basingstoke: Palgrave, 2007. – P. 230-259
18. 18. Walaszewska, E. Narrowing and taboo contamination: Relevance theory and euphemisms/ E. Walaszewska // In the Mind and across Minds: A Relevance-Theoretic Perspective on Communication and Translation. – Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010. – P. 61-74.

ГЕРМЕНЕВТИЧНІ ПРОЕКЦІЇ МІФОПОЕТИКИ (НА МАТЕРІАЛІ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ М.ВІНГРАНОВСЬКОГО)

У статті розглянуті герменевтичні проекції міфопоетики у контексті прозових творів М.Вінграновського. Представлена своєрідна концепція міфу, створена письменником.

Ключові слова: герменевтика, міфопоетика, нарація, нарративні стратегії.

В статье рассмотрены герменевтические проекции мифопоэтики в контексте прозаических произведений Н. Винграновского. Представлена своеобразная концепция мифа, создана писателем.

Ключевые слова: герменевтика, мифопоэтика, наррация, нарративные стратегии.

This article deals with the hermeneutic projections of mythopoetics in the context of M. Vinhranovsky's fictional texts. It is represented the original concept of myth, established by writer.

Keywords: hermeneutics, mythopoetics, narration, narrative strategies.

У контексті осмислення проблем герменевтики і літературознавчої інтерпретації, а також у зв'язку із методикою застосування концептів її історії та вже напрацьованих прагматичних зразків вельми повчальним є досвід Миколи Вінграновського – прозаїка. Його художній світ задає й увиразнює такі проекції, які скеровують вкотре увагу дослідників до таких, не раз теоретично заманіфестованих дискурсів, як міфологія, міфопоетика, нарративні стратегії. У семіосфері культури мають значення для стимуляції осмислення згаданих проблем, з одного боку, чимало текстів цього письменника – від повісті для дітей «Сіроманець» до повісті-параболи «Манюня». Щоб їх зрозуміти і спробувати проінтерпретувати, треба мати у власному досвіді праці М.Еліаде, створені ще в 50-ті роки ХХ століття, які склали цикл «Міфи, сновидіння і містерії» [4, 117-301; 201].

Цей філософ, працюючи в багатокультурному середовищі, в міждисциплінарному режимі, залишив настільки далекоюсяжні висновки та узагальнення, що вони і досі інспірують теоретичні і літературно-критичні рефлексії молодих учених. У цьому аспекті зачитуємо хоча б такі тези: «Іноді дивно бачити, як певні культурні звички, які стали такими рідними для нас, що ми вже вважаємо їх природною поведінкою цивілізованої людини, розкривають несподівано нові значення, якщо глянути на них з точки зору іншої культури» [4, 153]; «Людина завжди є сучасником міфу, коли розповідає його чи імітує жести міфічних персонажів» [Там само, 131]. Названі і подібні до них тези виявляють свою евристичну роль тоді, коли хтось приймає концепцію М.Еліаде міфу і міфології. Тоді стає зрозумілим даремність полемік з ученим і його послідовниками, якщо не зважати на принципіву примітку М.Еліаде: «Міф визначається через свій спосіб буття: він розшифровується як міф лише настільки, наскільки показує, що щось проявилось цілком, і цей прояв є одночасно творчим, взірцевим, бо закладає основу та структури реального і основу людської поведінки. Міф завжди розповідає, що щось сталося реально, що подія мала місце в точному розумінні слова, незалежно від того, що це створення Світу, чи найнезначніша з рослин або тварин, чи якийсь заклад» [Там само, 1].

У середині 50-х років ХХ ст. після М.Еліаде виникла структурна концепція теорії міфу, представниками якої є К.Леві-Стросс та Р.Барт. М.Вінграновський створив свою своєрідну концепцію міфу, свої міфологічні підходи до трактування образів людей і тварин.

Розкриваючи тему «Сіроманця», звертаємо увагу на одну особливість цієї повісті, а саме на **«зоопсихологічний міфологізм»** автора, тобто, на його вміння показати і провести глибокий аналіз психології звіра, зокрема вовка.

Добрим знавцем психології тварин Микола Вінграновський виявив себе у багатьох своїх творах, але у повісті «Сіроманець», гадаємо, письменник перевершив самого себе.

Використовуючи традиції народної культури, автор зображує вовка лагідним, вдумливим звіром. Сіроманець Вінграновського символізує добро і порядність. Символіці тварин у різних етнокультурних традиціях присвячено чимало спеціальних досліджень.

У системі традиційних народних уявлень про навколишній світ тварини виступають як образи міфологічної картини світу, тобто, як особливий різновид міфологічних (у широкому розумінні цього слова) персонажів, до яких, поряд із тваринами, відносимо цілий ряд інших істот. У традиційній народній культурі тварини фігурують як особливі персонажі: вони наділені певними ознаками у відповідності зі сприйняттям людиною реальних тварин, які оточують її у природі. Хоча такі сприйняття однаково передаються крізь призму міфологічної свідомості, проте класифікація тваринного світу за тими чи іншими ознаками підчиняється внутрішній логіці міфологічної свідомості, яка суттєво відрізняється від логіки сучасної людини, а та, в свою чергу, не збігається з логікою наукового аналізу, відповідно до якого створено зоологічну класифікацію видів

тварин.

Спираючись на народну класифікацію, вказуємо на оригінальність наступної. Наприклад, навіть частина однієї тварини може ототожнюватися з іншою (хвіст ящірки зі змією); тварини можуть перетворюватися на демонічні істоти (жаба на відьму), на людину (журавель на людину), і навіть на предмети (вовк – на пеньок).

Чому відбуваються такі трансформації? Важливо те, що вже на найархаїчних рівнях культури зустрічається прагнення піднятися над людським станом, змінити його завдяки перевтіленню та одухотворенню. Через образи тварин передаються людські взаємовідносини у казках про тварин, в пісенному фольклорі – сімейні відносини.

Серед звірів вовк – один із центральних і найбільш міфологізованих персонажів. Для нього властиве широке коло різноманітних значень, більшість з яких об'єднує його з іншими хижакими, а також з тваринами, які наділені **хтонічною** символікою. Про походження вовка розповідають народні етнологічні легенди. Найбільш поширеною у всіх слов'янських зонах є легенда про те, що вовк був створений чортом проти волі Божої. У західних поляків творцем вовка виступає не чорт, а пастух. Але життя вовк отримав, як далі повідає легенда, не від чорта, а від Бога – чорт не зміг його оживити. Коли вовк оживає, то накидається на чорта, який намагається врятуватися на дереві, а він хапає нечистого за ногу. З цього часу чорт стає без п'ят.

«Для вовка характерна хтонічна символіка. Перш за все, походження вовка в легендах пов'язується з землею: вовк зліплений з глини або болота. Він має стосунок до підземних скарбів, котрі з'являються на поверхні землі у вигляді вовка» [2, 123].

Образ вовка має найрізноманітніше коло значень. За своїми функціями вовк близький до інших хижаків – ворони, коршуна, щуки, а особливо ведмедя. Вовк також дуже тісно пов'язаний із собакою. Хтонічні характеристики вовка ріднять його зі зміями. Для вовка характерні медіаційні функції: він – посередник між тим і цим світом, між людьми і Богом, між людьми та іншою силою (у цьому аспекті характерний образ вовкулаки, вовка – перевертня). Звідси й амбівалентність деяких його функцій.

Помітною у символіці вовка являється ознака «чужий». Ось чому вовка можна співвідносити з чужими, тими, хто приходить ззовні – з нареченим, з колядниками; з мертвим; з покійником-вампіром і т. і.

Різноманітне використання вовка в магічних цілях. «Частини тіла та ім'я вовка використовують як засіб відлякування, агресивності, життєвої сили та здоров'я і мають функцію відразливу, великої енергетики та сили, лікувальну. Наприклад, у сербів око, серце, зуби, кігті, шерсть вовка часто виступають як амулети і мають лікувальні властивості» [2, 153]. Кіготь вовка зашивають в одяг дитини як оберіг від вроків. Для оберегу бджіл (в Македонії, наприклад) вішають на вулики кігті та зуби вовка. Вовчими кістками лікують нарости та панариції, а вовчим жиром змащують рани, лікують ревматизм.

Нерідко (на диво!) оберегом служить згадування про вовка або ім'я вовка. На противагу цьому, існують заборони та навіть заборони згадування вовків, обереги від вовків.

Негоже згадувати вовка ввечері або ближче до ночі. Вважають, що згадування його накличе вовка: «Про вовка річ, а він навістріч», «Про вовка промовка, а він тут», пол. «O wilku mowa (monia), a wilk tuz (pode dzwiami)» [2, 142].

У вовків є свій господар, покровитель. У росіян та білорусів вовки прислужують дияволу: диявол годує їх як своїх собак хлібом. У сербів і хорватів господар вовків – вуґју пастир [вовчий пастух], який має вигляд старого вовка або дідуся, що їде верхи на коні. Щороку він збирає всіх вовків і розділяє між ними здобич на наступний рік. Сюди ми можемо віднести й образ білого вовка, князя над вовками, наприклад, у російських казках.

Функції диявола як господаря вовків переносяться на різноманітних християнських святих. Так, у східних слов'ян покровителем вовків і одночасно охоронцем табунів є св. Георгій. Напередодні свого свята цей святий збирає вовків і призначає кожному свою здобич. Він їздить верхи на вовкові або сивому коні.

У західних українців у цій ролі виступають св. Михаїл, св. Лука, св. Петро або Павло, св. Миколай. У західних українців та поляків на св. Миколая цей святий відмикає зуби вовкам і випускає їх з лісу. Це продовжується до тих пір, поки на Стрітіння Божа Мати трону не махне своєю свічкою і вовки не втечуть назад до лісу. Легенда повідає, що колись Божа Мати врятувалася від вовків за допомогою тієї свічки, і з тих пір вовки бояться вогню, а свічка має цілющу силу.

Як бачимо, вовки у народних уявленнях наділені певними ознаками відповідно до сприйняття їх людиною. Хоча таке сприйняття, без сумніву, подається тепер крізь призму міфологічної свідомості і є підвладним логіці міфологічної свідомості.

В українській літературі існує традиція використання міфологічних образів у творах письменників. І ця традиція дуже давня.

Народне фантастичне оповідання здавна вабило митців і не тільки на Україні. Особливо під великим враженням перебували романтики з їхнім бажанням побачити світ у двох вимірах – реальному й казковому. Образами народного світобачення користуються крізь зриму їхньої екзотичності (згадаймо М. Гоголя), аби сильніше вразити читача; з іншого боку, народну образну систему почали використовувати для розширення зображальних засобів і для осмислення світу й людини.

Зв'язок творчості Миколи Вінграновського з народнопоетичними традиціями, теж послідовний і активний. Він часто звертається до народних переказів, легенд, притч, казок, до слов'янської міфології, щоб збагачувати свою творчість різними формами психологічного аналізу, знаходити нові ракурси художнього дослідження людини.

Міф у розумінні сучасної культурології – не довільна вигадка, не каприз нерозбірливої думки і навіть не первісне пояснення явищ світу, а максимальне самовиявлення, самоствердження особистості, її образ.

Ось у такому значенні можна говорити про міфи у М. Вінграновського, про його міфотворчість.

Детальніше аналізуючи повість М.Вінграновського «Сіроманець», розглянемо її саме у контексті міфологічному, фантастичному, який часто переплітається з реальним.

Мисливці на чолі з Василем Чепіжним хочуть знищити старого вовка, що «був найстарішим вовком у світі» і все своє «сіроманче життя він водив зграю».

«Війна», яку оголосив Сіроманцеві Василь Чепіжний, виходить за межі фантастики. Фантастичне лише служить основою, яка яскраво виразно морально етичні, соціальні ідеї автора.

Чепіжний набагато гірший, морально нижчий за самого Сіроманця, далеко лютіший за вовка, егоїстичний і запопадливий. І, напевно, щоб показати весь комплекс цих людських якостей, письменник використав образ старого і доброго Сіроманця, мало не перетворивши Василя Чепіжного на самого вовкулаку, як це зробив В. Дрозд у повісті «Самотній вовк», де Андрій Шитига, як і Василь Чепіжний, втратив людську подобу (у Вінграновського – лише у духовному і моральному видах, а у Дрозда – і в прямому значенні: людина набирає зовнішніх ознак вовка).

Нелюдську ненависть, переплетену з брехнею, проявив Чепіжний саме у ставленні до Сіроманця. «...Вовк Сіроманець ще під час свого дитинства був лютим звіром; він водив тьму-тьмушу зграй, переїв сотні тисяч нашого поголів'я, а в останні часи почав підкрадатися до наших посівів, толочив, припустімо, ячмені і пшеницю... Всіх його сіроманчих, ще не вловлених товаришів чекає нерадісне майбутнє як на наших земних материках, так і на інших планетах!...», – повідомляв Чепіжний районному радіо та пресі [1, III, 77]. Навіть малий Сашко, який не випадково стає охоронцем Сіроманця, своїм дитячим серцем і розумом збагнув, що цей чоловік лютіший за вовка. Характерним є, наприклад, епізод, коли Сашко не пішов до школи, а подався в ліс на розшуки загнаного Чепіжним і вертольотчиками звіра: «Вечоріло. Сіре повітря між вечором і ніччю текло собі яром до лісу, і в такому повітрі над Сашком летіла чи то сорока, чи інший хтось.

Сашко поплентався до лісу по портфель. Поминув сосняк, пішов дубиною; в дубині вечеряли дятли, наїдаючись, видно, на зиму. Ще по дорозі провів рукою по ліщині, намацав горішок, кинув на зуби: горішок сухо стрельнув під зубами; гойднувся листок на березі, наче подумав, падати йому сьогодні, чи почекати краще до завтра. Раптом Сашко відчув, що хтось дивиться йому в спину: за дубом хтось стояв! «Піти глянути чи не йти? А може, воно звір який та ще вкусить? – завагався Сашко. Але вирішив: – Чого це я стану його боятися? Піду гляну».

За дубом стояло теля. Відбилося, мабуть, заблудило, не знає куди йти.

– Що, дурнесеньке, страшно?! І їсти хочеш? Ото не треба блудити.

– Сашко підійшов до теляти, захотів його почухати за вухом, але рука завмерла: перед Сашком стояв вовк. Сіроманець. Сашко задерев'янів. Сіроманець тим часом обнюхав його з ніг до голови, лизнув по куртці гудзика і ліг на листя. Сашко потрохи відторопів, прийшов до тям і сам сів навпочіпки біля Сіроманця» [1, III, 67].

Фантастичне переплітається з реальним. Сашко – носій добра, він сам реальність, але є ще реальність Чепіжного, конкретні його злодіяння. Повість «Сіроманець» цікава не тільки тим, що в ній показано ці дві полярні сили, вона приваблює, насамперед, своїм психологічним аналізом дитячої душі і також показом особливостей психології тваринного світу, тобто автор виступає тонким зоопсихологом, розкриваючи характери своїх звірів-героїв, їхні думки, почуття, радощі, болі та страждання. Перед нами переплетення міфологічного з реальним, звертання до давніх народних традицій та вірувань і майстерне вміння вплести все це у канву художнього твору. Вовк – це не тільки зло й агресія, це і добро; у Вінграновського він олюднюється, сприймається як людина, котра не позбавлена добрих рис, а навпаки: Сіроманець «далеко в піщаних неродючих степах <...> надбав на полігон і наче знав, відчував, що тут йому буде спокій», а коли випав великий сніг, то ... він, Сіроманець, злякався: він добре знав, чим ці сніги йому пахнуть. Знання, розуміння, страх, співчуття і навіть самопожертва – якості, якими наділив свого Сіроманця Микола Вінграновський. Ось епізод, який показує, як зумів вовк врятувати життя хлопчиків Андрійкові: «Вовк тяг Андрійка за комір. Вітер підганяв їх на снігових белебнях, але як тільки вони скочувались в яр і треба було підійматися вгору – отут Сіроманцеві доводилося похекати та попріти. Тоді вовк закидав Андрійка собі на спину, розсував грудьми свіжий сніг, лапи ставали на твердіше, і з такою швидкістю вони посувалися до висілка. Вовк жалібно вив. Покидав Андрійка, сам відбігав, вив на всі боки, прислухався, повертався до Андрійка знову, знову закидав його на спину і ніс далі. Андрійко обнімав вовка руками, щоб не зсуватися, щоб вовкові було легше... В одну мить він вискочив з ями і завив. Так він ще не завивав ніколи. Все своє життя він завивав з голоду або з горя. Тепер в його завиванні була надія і радість» [1, III, 89].

Вовк Сіроманець умів думати, радіти, надіятися, слухати, розуміти, чекати, чого, на жаль, не вмів Василь Чепіжний.

«Звичайно, повість «Сіроманець» – це не «Самотній вовк» В. Дрозда і не роман-балада «Дім на горі» В. Шевчука, які осягаються через спектр архаїчного світосприйняття, вимагають розуміння складних метаморфоз, трактування притч і персоніфікації. І хоч у творі Вінграновського немає оцього величезного масиву міфологічного антуражу, вона також належить до тієї художньої магії, що названа міфологічною», – пише Т. Салига [5, 161-162].

Вінграновський любить міфологію, вмів нею користуватися. Його міфи не мають нічого спільного з книжністю, тобто вони йдуть не від завченої літератури, а від мимовільних народних уявлень. Для назви своєї повісті автор використав одне з народних найменувань вовка – Сіроманець («сірий, сіряк, сіроманець, сіроманок, нехар, нехаринець, зиблик, флов, флуд, дрібнах, дядько, малий») [2, 143].

Вона, міфологія, проста і зрозуміла, адже твори присвячені дітям; тому, як діти сприймають реальний світ, та її спілкуванню з дорослими людьми, природою, завжди залюбки читаються школярами.

«Виразним доповненням до повісті «Сіроманець» є «Пісня Сіроманця», – пише Микола Сулима, – яка чомусь не ввійшла до основного тексту повісті, але надрукована у збірці «На срібнім березі». В «Пісні» вовк ніби підбиває підсумок своєму «невеликому життю». Як вирок губителям усього живого звучить перелік того, що вовкові довелося побачити на цьому світі:

«Познайомився з лісом, травою, грозою,
І на лапах моїх доцвітає весна.
Походив по снігах, понапився водою,
Понаслухав рушниць – їх немає числа» [8, 123].

Підсумовуючи сказане, зауважимо і підтвердимо ще раз той факт, що образ вовка Сіроманця у творі М. Вінграновського сприймається крізь призму міфологічної свідомості.

Міфотворчість Миколи Вінграновського виявляється, насамперед, у спонтанній грі його уяви, пластичному саморозгортанню образів. Складається враження, що автор і сам не знає, якою буде його наступна фантазема, що далі діятиметься з його героєм.

Зокрема, хлопчик з оповідання «Бинь-бинь-бинь...» хоче вирости ... хлібом. «Йй-богу, як буду рости, то виросту хлібом! Отоді вже наїмся. І мама наїється. І Дмитрик, і Галинка наїється...» [1, III, 314]. А коли підріс Миколка (уже герой повісті «Первінка»), то «спілкувався» з Первінкою, котру купив на базарі. У повісті «Літо на Десні» М. Вінграновський виявляє себе особливо буйним фантазером, в якого кабан так заслухався пісень відомої зірки, що аж йому «боліло у вухах від Алли Пугачової» [1, III, 179]. Лисиця, одна із головних персонажів повісті, постійно «виховує» своїх лисенят, «вчить» їх, як діставати здобич. «Ви навіть жука спіймати не вмєте! Знайте: на осінь порозганяю. Живіть самі. Оце ще підемо по ковбасу, а на осінь драла від мене хто куди, бо я від вас або здохну, або ж подамся в монахині в зоопарк у Київ...» [1, III, 200].

Характерним для прози митця, що водночас підкреслює його майстерність та оригінальність, є вдале моделювання у художньому тексті розмов, дій героїв тваринного світу. Так звана «тваринна фокалізація» виявляється і в повісті «Манюня». Тут традиційне поняття «уособлення», що може текстувалізуватися терміном на латинській основі «персоніфікація» (лат. persona – особа, facere – роблю) неспроможне актуалізувати ту міфологічну підоснову, на якій вона поставала віками. Естетичне чуття і художній смак Вінграновського, очевидно, підказали йому зужитість не тільки цієї лексеми, а й збитість поетикального прийому у вигляді поодиноких тропів чи синтаксичних фігур. Натомість він пропонує розширений контекст, який поступово усім своїх інтертекстом приваблює модерного читача міфопоетичним мисленням, органічно властивим поетові. У прозі воно не вражає штучністю імітації сучасної моди, що засвідчують наступні приклади.

«Приколисана проти ночі скіфськими могилами» [1, III, 5] Манюня, її «синочок Орлик», на гінких горіхових ніжках, з іще не відсохлим пупком під тупеньким животиком» [1, III, 6], «... рябіший аніж сорока, цуцик Султанчик» [Там само], сорока, що «...віскі пила з охотою» [1, III, 56]. Всі вони разом з оповідачем вирушали у дорогу, де зустрічали качок і кіз, з якими «спілкувалися». Але особливою була зустріч з сіробілявим, тілистим, з довгастою мордочкою і низькими, важкими ступнями, борсуком: «Чорними, як соняшникові зерна, очатами, він ображено глянув на мене і, як почувлось мені, забурчав: «І хто на мою нору, де я вже заліг на зиму, кинув смердючу оцю халамиду?» – «Вітер! – застрочила борсукові сорока. – Це не вони – не цей чоловік і не Манюня! Лису оцю халамиду на твою квартиру скинув з акації вітер! Тупцый, вайло, до свого лігва назад і залягай, і не думай, що ти бардзо комусь потрібен!...» [1, III, 29].

Оригінальний діалог між «персонажами» тваринного світу є підтвердженням особливого знання психології звірів, свідченням того, що письменник є добрим зоопсихологом і здатним перевтілюватися в будь-кого і в що завгодно.

Художнє мислення письменника звертається до живої природи, у яку людина час від часу відчуває потребу вдивлятися і вслухатися. Це дозволяє бодай на короткий час відчутти гармонійний зв'язок між собою і довкіллям, аби гостріше відчутти фальшивість і потворність тих чи інших його елементів і гротескно зіграти натуажливу підробку під справжність деградованих явищ.

Такою постає поетика наративу про браконьєрів на качок (частина 2) і поетика нарації про святкування

«Дня Буряка» в колгоспі «Шлях до комунізму» 1991 року (частина 4) аж до того епізоду, коли «озвірілий вогонь обхопив» Манюню-конячку «від гриви, хвоста й по підкови» та освітив усе навкруги – «від зблідлих от переляку лисиць і до найменшого мишеняти» [1, III, 39]. Очевидно, що «маршал Микола Вінграновський», ким себе видає в тексті письменник, справді мав надчутливе сенсорне світовідчуття міфологічного формату. Його суперсенсорні спромоги і далекосяжні завбачення не раз міфологічно вмотивовані, в тому числі і самороздвоєнням в автонаративах, як-от у наступному фрагменті: «Скільки і де ми потім блукали, я, хоч би й хотів, не запримітив. Зсутуленого на сидінні, мене обплела сонливість і я, мабуть, заснув, бо побачив себе не в себе на возі, а в небі між хмарами даленіючим вертольотом! Я став тим самим жовто-сіро-зеленим гелікоптером, що на очеретяну Кодиму притарабанив вояк-мисливців. Але тепер у мені-вертольоті... чорніли собаки – разом з собаками я відлітав у вирій» [1, III, 15]. Це – зразок справжньої міфопоетики, а не просто «поетичного мислення». За такою образною логікою докільля «перетворюються»: і Манюня може пити з «чарки-відра», і перелякани крадігі колгоспниці «перетворюються» на примар, подібних до «забриканих кіз» [1, III, 19]. І тільки відчувши в голосі незнайомця не начальника, а добру людину – «мимовіль віддалася йому в такій екстремальній ситуації» [1, III, 22].

Отже, на матеріалі художніх творів М.Вінграновського зроблена спроба аналізу герменевтичних проєкцій міфопоетики крізь призму сучасної наратології; своєрідна концепція міфу, міфологічні підходи до трактування образів людей і тварин є ознакою індивідуальної творчої манери письменника та ознакою його художньої майстерності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вінграновський М.С. Вибрані твори. У 3 т. – Т. 1: Поезії / Вступна стаття Т.Салиги. – 400 с., Т. 2: Северин Наливайко: Роман / Вступна стаття І. Дзюби. – 400 с., Т. 3: Повісті й оповідання. – 352 с. – Тернопіль: Богдан, 2004.
2. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции: Современные исследования. – М.: Изд-во «Индрик», 1997. – 910 с.
3. Дзюба І. Историчний міф Миколи Вінграновського. Передмова до роману „Северин Наливайко”. – К.: Вища школа, 1996. – С. 5-12.
4. Еліаде М. Мефістофель і Андрогін (Священне і мирське; міфи, сновидіння і містерії). Перекл. з нім., фр., англ. – К.: Основи, 2001. – 521 с.
5. Салига Т. Микола Вінграновський: Літературно-критичний нарис. – К.: Радянський письменник, 1989. – 167 с.
6. Скупейко Л. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. – К.: “Фенікс”, 2006. – 416 с.
7. Собчук Л.В. Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації. – Тернопіль: ТНПУ, 2006. – С. 237-285.
8. Сулима М. Світ, створений всерйоз: Твори М. Вінграновського для дітей // Жовтень. – 1983. – № 10. – С. 120-124.
9. Яшина Л. Проза Володимира Дрозда: Міфопоетичний дискурс: Монографія. – Дніпропетровськ: ООО «Баланс-Клуб», 2003. – 176 с.

Софія ФІЛОНЕНКО

«ВСІП ЇМ ГАРЯЧИХ»: ДИСКУРС І ГЕНДЕР В «АДРЕНАЛІНОВИХ» ЖАНРАХ МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У статті розглядається типологія жанрів масової літератури, які пропонуються поділяти на «адреналінові» (пригодницькі) та «ендорфінові» (сентиментальні). Визначено характерні риси першої групи жанрів. Описано концепт гегемонної маскулінності, що є осердям «адреналінових» жанрів. Згадано гендерні експерименти, що ведуть до модернізації пригодницьких жанрів.

Ключові слова: масова література, гендер, жанр, жанрова система, маскулінність, пригодницька література.

В статье рассматривается типология жанров массовой литературы, которые предлагается делить на «адреналиновые» (приключенческие) и «эндорфиновые» (сентиментальные). Определены характерные черты первой группы жанров. Описан концепт гегемонной маскулинности, центральный для «адреналиновых» жанров. Упоминаются гендерные эксперименты, ведущие к модернизации приключенческих жанров.

Ключевые слова: массовая литература, гендер, жанр, жанровая система, маскулинность, приключенческая литература.

The article deals with the typology of the popular fiction genres which are proposed to divide into “adrenaline” (adventure) and “endorphin” (sentimental). The characteristic features of the first genre group are defined. The concept of the hegemonic masculinity that is the centre of the “adrenaline” genres is described. The gender experiments that lead to the genres’ modernization are mentioned.

Key words: popular fiction, gender, genre, genre system, masculinity, adventure fiction.

Жанри масової літератури можуть бути зрозумілими в рамках жанрової системи. Томас Дж. Робертс у книзі «Естетика читива» стверджує: «Читаючи кожную окрему історію, ми прочитуємо систему, що стоїть за нею, яка реалізує себе через свідомість автора історії. Тут лежить фундаментальна відмінність між читанням книги за книгою і читанням жанру, між читанням, сфокусованим на історії, і читанням, сфокусованим на жанрі. *Читання жанру – це читання системи.* Це означає, що коли ми читаємо ці історії, ми відкриваємо (досліджуємо) систему, що створила їх» (курсив наш. – С.Ф.) [16, 151]. У статті «Інтернаціоналізація популярних жанрів» Джон Кавелті наголошує на необхідності розглядати жанри в рамках цілої жанрової системи: «...Деякі аспекти культурного значення цих жанрів (тобто детективу, романсу, вестерну, горору) можуть бути досліджені, лише якщо розглядати їх у відношенні до цілої системи, частиною якої вони є» [11, 114].

У зарубіжному літературознавстві існують різні спроби побудувати типологію популярних жанрів. Так, французький дослідник Даніель Фонданеш виділив такі групи жанрів паралітератури:

1. «*спекулятивна література*» (la littérature speculative): детективний роман, наукова фантастика, фентезі, утопія і дистопія;
2. «*пригодницька література*» (la littérature de l'aventure): шпигунський, авантюристичний роман і вестерн;
3. «*література психологічного напрямку*» (la littérature à tendance psychologique): сентиментальний, «рожевий», еротичний, порнографічний роман;
4. «*література іконічна*» (la littérature iconique): фотороман, комічний роман, графічний роман;
5. «*література документальна*» (la littérature documentée): історичний роман, хроніка, сільський роман [12].

Своєрідна типологія популярних жанрів запропонована в «Довіднику для читачів жанрової літератури» Джойс Дж. Серікс, яка створила й багато років очолювала консультативну службу в публічній бібліотеці Downers Grove у США. Критерієм для розрізнення жанрів є їх «*appeal*», що можна приблизно перекласти як «зверненість / адресованість / заклик / притягальність» [17, 7]. Джойс Дж. Серікс умовно розподілила всі популярні жанри на чотири групи, залежно від їх «*appeal*»:

1. «*Адреналінові*» жанри: пригодницький, романтичний саспенс, саспенс, трилер.
2. «*Емоційні*» жанри: «життєрадісна історія» (The Gentle Reads), горор, любовний роман, жіноча історія.
3. «*Інтелектуальні*» жанри: художня проза, детективи, психологічний саспенс, наукова фантастика.
4. «*Ландшафтні*» жанри: фентезі, історична проза, вестерн [17, 3-4].

Нам імпонує поділ жанрів, запропонований Джойс Дж. Серікс, залежно від їхньої «зверненості», точніше, від того психологічного ефекту, який вони справляють на читача і якого він очікує від книги. Характеристика першої групи жанрів («адреналінових») наштовхнула нас на думку пов'язати типологію жанрів масової літератури з дією двох важливих гормонів у людському організмі: адреналіну та ендорфіну. Перший, як відомо, підвищується під час стресових ситуацій, пов'язаних із тривогою, страхом, відчуттям небезпеки, в шокових станах; ефект адреналіну може бути образно позначено як «бийся та біжи». На противагу йому, ендорфін, природний морфін, описують як «гормон щастя»: він викликає почуття розслаблення, задоволення, зменшує біль, покращує настрої.

Ми пропонуємо умовно називати дві групи жанрів популярної белетристики «*адреналіновими*» та «*ендорфіновими*». До перших зарахуємо бойовики, детективи, трилери, саспенси, горори, до других – романтичні мелодрами, любовні романи, сентиментальні історії в жіночих часописах, «чикліт». «Адреналінові» жанри містять сцени насильства, бійок, переслідування і втечі, вони викликають у читача гострі відчуття, «лоскочуть нерви». «Ендорфінові» жанри втілюють романтичні фантазії, навівають солодкі мрії, викликають приємне збудження, заспокоюють через упевненість читачки у щасливому фіналі. Існує кореляція між групою жанрів та цільовою аудиторією: «адреналінові» жанри переважно маркуються як «чоловічі», а «ендорфінові» – як «жіночі». Таке маркування, проте, не є абсолютним: в першій групі можна зустріти жанри, адресовані жінкам (жіночий, іронічний, феміністичний детектив); у другій – адресовані чоловікам (парубочий «чикліт»). У рамках цієї статті спробуємо окреслити конститутивні риси та гендерний дискурс «адреналінових» жанрів, пов'язаних із концепцією нормативної маскулінності.

«Адреналінові» жанри популярної белетристики розвиваються в рамках пригодницької літератури. Роберт Льюїс Стівенсон подав її проникливу характеристику в статті «Про романтику»: «Змістом романів такого роду є небезпека, страх – тією пристрасною, яка в них недбало заторкається; і персонажі окреслені лише тією мірою, щоб пробуджувати свідомість небезпеки й викликати змішане зі страхом співчуття» [6, 271]. Психологічний ефект пригодницької літератури забезпечується поширеними сюжетними ситуаціями – двома типами «оповідних знаків питання»: *розкриттям таємниці*, що грає на цікавості читача, апелюючи до подій минулого, та *саспенсом* – ситуацією невідомості, напруженого, тривожного очікування, що звернене в майбутнє [2]. Такі ходи дозволяють щонайбільше заволодіти увагою читача і примусити його переживати занурення в дію.

Літературні енциклопедії не пропонують строгого визначення пригодницької літератури. Зазвичай, до неї відносять власне пригодницький роман, детектив і фантастику. «Багатолика» й «генетично неоднорідна»,

пригодницька література, на погляд Абрама Вуліса, не зводиться до одного жанру, а становить «наджанрову категорію» [3, 22]. Елла Вороніна, Ганна Степанова називають її «комплексом жанрів» [7, 94], у «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» її описано як «пригодницький метажанр» [5, 440]. Сергій Чупринін, констатувавши нечіткість терміна, схарактеризував «пригодницьку літературу» як такий її тип, «... сюжети якої, неодмінно вирізняючись підвищеною динамічністю та експресивністю, становлять ланцюжок захоплюючих пригод, пов'язаних, як правило, із розкриттям таємниць і загадок» [8, 22].

Система пригодницьких жанрів розмаїта: пригодницькі романи можуть бути морськими, детективними, науково-фантастичними, історико-пригодницькими, соціально-пригодницькими, географічними, утопіями та антиутопіями, військово-пригодницькими, політично-пригодницькими, поліцейськими, шпигунськими, любовно-пригодницькими, містико-пригодницькими, піратськими, колоніальними, індіанськими, вестернами, романами для підлітків, анімалістичними тощо [5, 440-441]. Класикою пригодницької літератури вважаються твори Александра Дюма-батька, Ежена Сю, Роберта Льюїса Стівенсона, Жуля Верна, Томаса Майн Ріда, Артура Конан Дойля, Джека Лондона, Рафаеля Сабатіні, Фенімора Купера, Герберта Веллса та інших. Із часом на ґрунті пригодницького жанру розвинулися детективна, фантастична література, трилери і горори (романи жахів). Детективи, фантастику й містику часто трактують як самостійні метажанри. Тетяна Гребенюк поділила пригодницьку літературу на *вісім метажанрів*: наукова фантастика, фентезі, альтернативна історія, утопія та антиутопія, містика, авантюрна проза, байовик, детектив; причому перші п'ять об'єднані у фантастику як «особливу метажанрову систему», тоді як останні три є «окремими автономними метажанрами» [4, 40].

До «пригодницького метажанру», окрім белетристичних творів, приєднуються *нехудожні жанри*: травелоги, книги військово-історичної тематики, історії кримінального світу (на кшталт «Кримінальна Україна», «Резонансні справи МВС»). Якщо розуміти «пригодницький метажанр» як інтермедіальне утворення, то до нього правомірно зарахувати кінострічки авантюрного, детективного, фантастичного жанрів, трилери, горори, деякі документальні телевізійні формати: кримінальну хроніку, історії «гучних злочинів» на кшталт «Слідство вели», «Кримінальні історії», телевізійні судові – «Час суду з Павлом Астаховим», «Федеральний суддя», «Суд. Справи сімейні», реаліті-шоу про виживання – «Останній герой». У рамках цього ж метажанру, ймовірно, перебувають видання популярної і жовтої преси: «Совершенно секретно», «Таємниці ХХ століття», «Зона криміналу», «Настоящий частный детектив», «Интересная газета. Криминоген. Тайны истории», «Криминальное обозрение плюс», «Уголовное дело №» та багато інших.

Конститутивною ознакою пригодницької літератури Абрам Вуліс вважав пригоду як «подієвий троп» [3, 55]. Михайло Бахтін, характеризує авантюрний час, зазначив, що він «...виникає в точках розриву... нормальних, реальних, закономірних часових рядів, там, де ця закономірність (якою б вона не була) раптом порушується і події отримують неочікуваний і непередбачуваний поворот... Весь світ підводиться під категорію «раптом», під категорію чудесної й неочікуваної випадковості» [1, 302]. Мартін Берджесс Грін визначає пригодницький жанр як «...серію подій, частково, але не повністю випадкових, у місці, віддаленому від домівки і, ймовірно, від цивілізації (принаймні, віддаленому в психологічному сенсі), що кидає виклик головному герою. Відповідаючи на цей виклик, він / вона здійснює серію подвигів, які роблять його / її героєм / героїнею, які відзначаються такими чеснотами, як сміливість, стійкість, спритність, сила, лідерство й наполегливість» [цит. за 14, 7]. Жак Рів'єр наголосив, що в пригодницькій розповіді автор постійно зображує нові події, він не «економить» початковий художній матеріал, не надає йому тривалості, але «розтрачує» його і «позичає в майбутньому» [15, 116].

У видавничій практиці пригодницькі жанри згруповують у рубрику «*гостросюжетних*», акцентуючи динамічність і напруженість сюжетної дії, що превалює над розкриттям характерів і почуттів. Таке об'єднання відбивають назви серій і збірників: серії «Фантастика. Пригоди. Детектив» видавництва «Дніпро», «Бібліотека пригод та наукової фантастики» видавництва «Молодь», збірник «Пригоди. Подорожі. Фантастика» видавництва «Молодь». «Стягування» пригодницьких жанрів у єдине ціле спостерігаємо у веб-проекті «Кримінальне читиво» Андрія Кокотюхи: центрувавши його довкола детективного жанру, він аналізує, втім, як певну естетичну цілісність жанри детектива, трилера, бойовика, пригодницького роману, роману жахів. Справді, в конкретних творах ці жанри часто змішуються, що утруднює їхню кваліфікацію як чистого «детективу» або «пригодницького роману»: маємо «детективні бойовики», «авантюрну фантастику», «містичні трилери». Подібне об'єднання пригодницьких жанрів (детективів, трилерів, бойовиків, фантастики) під спільним дашком відбулося на конкурсі українських гостросюжетних романів «Золотий бабай», що проводиться з 1999 року Продюсерською агенцією братів Капранових «Зелений пес».

В українському письменстві пригодницький метажанр формувався з доби романтизму, в історичній прозі Пантелеймона Куліша, Євгена Гребінки, Ммихайла Старицького, Андрія Чайковського, Адріана Кашенка, Спиридона Черкасенка та ін. Багато для його розвитку зробив Володимир Винниченко («Поклади золота», «Лепрозорій»), чия «Сонячна машина» також була жанрово синкретичним твором: започаткувала традицію української фантастики (утопії й антиутопії), містила елементи детективу й авантюрного роману. До пригодницьких жанрів зверталися Григорій Лужницький, Юрій Смолич, Гео Шкурупій, Олесь Досвітній, Володимир Малик, Микола Трублаїні, Майк Йогансен, Іван Багряний, Юрій Дольд-Михайлик. У ХХ столітті починається бурхливий розвиток української фантастики, представлені іменами Олесь Бердника, Володимира

Владка, Миколи Дашкієва, Василя Бережного та ін. У сучасній українській масовій літературі пригодницька література має широкий спектр жанрів: бойовики Василя Шкляра, Леоніда Кононовича, авантюрно-детективні романи Юрія Макарова, «круті» детективи Олександра Вільчинського, ретро-детективи та історичні детективи Валерія і Наталі Лапікур, Василя Кожелянка, Сергія Федаки, готичні детективи Андрія Кокотюхи, кримінальні романи Євгена Є, Світлани Зоріної, детективні, психологічні, медичні, політичні трилери Яна Валетова, Ірен Роздобудько, Олексія Волкова, Ігоря Бузька, Юрія Рогози, детективи в жанрі «неонуар» Алли Серової, «жіночі» детективи Дани Дідковської, Ірини Потаніної та ін.

Пригодницькі жанри вважаються переважно **«чоловічими»**, зорієтованими на чоловічу публіку. Мартін Грін твердить, що це «читання для чоловіків, а не для всіх читачів» [13, 5], що «пригодницька література була ...літургією – серією культових текстів – маскулінізму... зростання чоловічої пихи» [13, 2]. Лоренс Міллман підсумував: «Продуктом [пригодницької прози] був чоловічий роман, написаний чоловіками, для чоловіків ...і про діяльність чоловіків» [Цит. за 14, 6]. Власне, пригодницький жанр, на його думку, розвинувся як опозиція до жіночої вікторіанської прози, як «удар у відповідь» на її засилля.

Особистість жінки мало цікавила авторів пригодницької літератури. У класичних її зразках жінкам відводилися ролі жертви або злочинця, в усякому випадку, другорядних чи епізодичних персонажів, не-протагоністів. Типові для жанру герої: ковбої, шпигуни, мандрівники, солдати, детективи – зіштовхуються з труднощами, викликами, перешкодами і, долаючи їх, стверджують власне чоловіче «я». Як правило, герой покликаний захищати свою спільноту, чоловіче товариство. Джеймс Серрікс зазначає, що, попри спроби жінок опанувати цей жанр, «у ньому продовжують панувати чоловіки» («male-dominated genre») [17, 18]; хоча дослідниця прогнозує, що ситуація невдовзі зміниться.

«Формула» пригодницької літератури «презентує персонажа, з яким читач може себе ідентифікувати» [10, 40]. Гендерний дискурс пригодницького жанру передбачає демонстрацію *нормативної (панівної, гегемонної) маскуліності* – тобто такої моделі, яка сприймається в суспільстві як норма, культурний ідеал, нормативний соціокультурний канон. Така модель маркується як «природна», мотивується «здоровим глуздом» і пояснює, що значить бути «справжнім чоловіком». Нормативна маскуліність змінюється історично й залежить від типу суспільства. Сучасний її канон включає такі ознаки: гетеросексуальність, незалежність (включно з економічною), фізичну силу, раціональне мислення, домінування над жінкою, вміння притлумлювати емоції, сексуальні перемоги. Нормативна маскуліність конструюється через протиставлення всьому, що притаманне жінці й альтернативним моделям маскуліності (наприклад, гомосексуальній). Чотири принципи нормативної маскуліності сформулював Роберт Бреннон:

1. «Без бабства» («no sissy stuff») – чоловік повинен уникати всього жіночого.
2. «Великий бос» («the big wheel») – чоловік повинен досягати успіху й випереджати інших чоловіків.
3. «Міцний дуб» («the sturdy oak») – чоловік повинен бути сильним і не показувати слабкість.
4. «Всип їм гарячих» («give 'em hell») – чоловік повинен бути крутим і не боятися насильства [9, 11-35].

Пригодницькі жанри демонструють модель нормативної маскуліності в гіпертрофованій формі. Причому для гендерного дискурсу окремого жанру власне педалювання якоїсь ознаки чи групи ознак маскуліності: наприклад, класичний детектив «кнан-дойлівського» типу будується на гіпертрофії раціонального мислення, бойовик та крутий детектив – на перебільшенні фізичної сили та відкиданні всього жіночого. Джон Кавелті твердив, що герой пригодницької «формули» характеризується двома способами: як «супергерой», наділений винятковою силою або здібностями» (це характерно для бойовиків, шпигунських романів) або як «один із нас», звичайна людина, принаймні на початку твору (в історіях виживання, військово-історичних романах) [10, 40]. Цікаво, що дитяча та юнацька публіка віддає перевагу «супергероям», тоді як дорослим читачам більше до вподоби складні образи «звичайної людини».

Центральна фантазія «пригодницької формули», за словами Кавелті, полягає в тому, що «...герой (одиначка чи група героїв), долаючи перешкоди й небезпеки, здійснює якусь важливу та моральну місію» [10, 39]; «пригодницька історія сфокусована на характері героя й перешкод, які він мусить здолати» [10, 40], хоча в сюжеті можуть бути також другорядні додаткові лінії суперництва з ворогом і заволодіння серцем юної красуні. Убачаючи в пригодницькій формулі відгомони давніх героїчних міфів, Джон Кавелті вважає, що її символічне значення – це перемога над смертю; однак у різних варіаціях формули її конкретне вираження може різнитися: у вестерні герой перемагає несправедливість і загрозу беззаконня, у шпигунському романі він рятує націю, у військовій історії долає власний страх і нищить ворогів [10, 40]. До гендерного дискурсу пригодницького жанру органічно вписується панівна тема насильства, причому герої є і його суб'єктами, й об'єктами. Мерілін С. Веслі розрізняє насильство «деструктивне» (яке чинить антигерой) і «конструктивне» (яке чинить герой заради відновлення ладу, справедливості, захисту своєї спільноти) [19, 4]. Насильство допомагає довести власну мужність і здобути владу.

Хоча ядро пригодницької літератури центроване довкола концепту маскуліності, починаючи з 1970-х років у рамках авантюрних жанрів ведуться гендерні пошуки. Вони пов'язані з прагненням уявити жінку на місці героя (жінка-суперагент, воїн, детектив) і примусити її діяти за законами чоловічої поведінки. Так виникають «жіноча фантастика», «феміністичний детектив», наративи на кшталт «агресивна жінка проти зграї чоловіків». Можна сказати, що уявлення жінки в ролі переможниці, героя фільму чи роману «екшн» виявляє

емансипаційну стратегію. Ріке Шубарт зазначає: «Сьогодні активна, агресивна й незалежна жінка-героїня є властивою дитиною фемінізму. Однак розуміти її як відповідь на фемінізм або як його завершення було б помилковим. Жінка-героїня – неоднозначне створіння і, коли вона з'являється, то викликає амбівалентні реакції. З одного боку, коли жінка демонструє дії, які суспільство тривалий час асоціювало з чоловіками, це дає відчуття миттєвий смак повстання про традиційних гендерних ролей. З іншого боку, ближчий погляд на героїню, яка грає чоловічу роль, дає побачити її двозначність» [18, 6]. Така героїня сприймається як виняткова «аномалія», як «нереалістичний образ», як жінка «поза своїм природним місцем» [18, 6]. Публіка відчуває неприродність зв'язку жінки з насильством, убивствами; крім того, критику викликають надто високі вимоги до зовнішності жінки-супергероїні, яка доконче мусить бути юною красунею, тоді як герою дозволяється бути будь-яким лисим, низькорослим, опецькуватим.

Розхитування гендерних канонів пригодницької літератури відбувається через змішування її з сентиментальними жанрами. У детективі знеацька з'являється мелодраматична лінія, яка істотно відтискає історію розслідування злочину на другий план. Героїня «жіночого детективу» може не бути слідчим, а опиняється в ролі «дівчини в нещасті», яку рятує справжній герой. Так формується «рожево-чорний» жанр, кримінально-любовний роман, дуже популярний на пострадянському просторі (феномен Тетяни Устінової). Привнесення жіночого дискурсу до «чоловічого» жанру веде до розквіту «іронічних», «жіночих», «затишних», «гумористичних» детективів.

Таким чином, група «адреналінових» жанрів масової літератури пропонує варіативні варіанти гендерної ідентичності: демонстрація нормативної маскуліності останніми десятиліттями доповнюється дискурсом жіночої агресії, що свідчить про адаптацію популярних жанрів до новітніх соціокультурних тенденцій. Процеси жанрової дифузії, змішування «адреналінових» (пригодницьких) та «ендорфінових» (сентиментально-мелодраматичних) жанрів ведуть до модернізації всієї жанрової системи масової літератури, що змушена відповідати запитам публіки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234-407.
2. Воттс Н. Как написать повесть [выдержки из книги] / Найджел Воттс [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.diary.ru/~rukopisi/p109830410.htm>.
3. Вулис А. В мире приключений. *Поэтика жанра* / А. Вулис. – М. : Советский писатель, 1986. – 384 с.
4. Гребенюк Т. В. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція : [монографія] / Т. В. Гребенюк. – Запоріжжя : Просвіта, 2010. – 424 с.
5. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
6. Стивенсон Р. Л. *В Южных морях* / [пер. с англ. Вознякевича Д. В., предисл. Пальцева Н. М., коммент. Николаевской А. Г.] – СПб. : Пропаганда, 2005. – 448 с.
7. *Чтение в библиотеках России : [информационное издание]*. – Выпуск 6. – Развлекательное чтение в библиотеках / Сост. Э. А. Воронина, А. С. Степанова. – СПб. : Российская национальная библиотека, 2007. – 144 с.
8. Чупринин С. *Жизнь по понятиям* / Сергей Чупринин. – М. : Время, 2007. – 768 с.
9. Brannon R. The male sex role: Our culture's blueprint for manhood and what it's done for us lately / R. Brannon // D. David & R. Brannon (Eds.), *The Forty-Nine Percent Majority: The Male Sex Role Reading*. – MA : Addison-Wesley, 1976. – Pp. 1-48.
10. Cawelti John G. *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture* / John G. Cawelti. – University of Chicago Press, 1976. – 344 p.
11. Cawelti John G. *Mystery, Violence and Popular Culture* / John G. Cawelti. – A Ray and Pat Browne Book, Popular Press, 2004. – 432 p.
12. Fondanèche Daniel. *Paralittératures* / Daniel Fondanèche. – Paris : Vuibert, 2005 [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://www.bibliosurf.com/Paralitteratures-Introduction>.
13. Green Martin Burgess. *The Robinson Crusoe story* / Martin Burgess Green. – Pennsylvania UP : University Park, 1990. – 221 p.
14. Kestner Joseph A. *Masculinities in British adventure fiction, 1880-1915* / Joseph A. Kestner. – Farnham, Surrey : Ashgate Publishing, 2010. – viii + 213 p.
15. Rivière Jacques, Peyre Henri. *The ideal reader: Proust, Freud, and the reconstruction of European culture* / Jacques Rivière, Henri Peyre. – USA : TRANSACTION PUBL., 2009. – 282 p.
16. Roberts Thomas J. *An Aesthetics of Junk Fiction* / Thomas J. Roberts. – Athens : University of Georgia Press, 1990. – 284 p.
17. Saricks Joyce G. *The readers' advisory guide to genre fiction* / Saricks G. Joyce. – USA : Chicago : American Library Association, 2009. – 387 p.
18. Schubart Rikke. *Super bitches and action babes: the female hero in popular cinema, 1970-2006* / Rikke Schubart. – Jefferson and London : McFarland Publishers, 2007. – 368 p.
19. Wesley Marilyn C. *Violent adventure: contemporary fiction by American men* / Marilyn C. Wesley. – Charlottesville and London : University of Virginia Press, 2003. – 212 p.

ФОРМИ ПРОТИСТАВЛЕННЯ «ЦЕНТРУ» І «ПЕРИФЕРІЇ» У РОМАНІ «МОНАСТЫРКА» АНТОНІЯ ПОГОРЕЛЬСЬКОГО

У статті розглядаються особливості відображення дихотомії «центр-периферія» у романі «Монастырка» українського російськомовного письменника Антонія Погорельського. У статті доводиться думка, що роман «Монастырка» належить українській літературі, бо відображає українську духовну й культурну ситуацію першої половини XIX ст.

Ключові слова: ідентичність, центр, периферія, імперія, колонія.

В статье рассматриваются особенности отражения дихотомии «центр-периферия» в романе «Монастырка» украинского русскоязычного писателя Антония Погорельского. В статье доказывается мысль, что роман «Монастырка» принадлежит украинской литературе, поскольку отражает украинскую духовную и культурную ситуацию первой половины XIX в.

Ключевые слова: идентичность, центр, периферия, империя, колония.

The article discusses the features of the reflection of dichotomy “center-periphery” in the novel “Monastyrka” by Ukrainian Russian-speaking writer Anthony Pogorelsky. The paper proves the idea that the novel owns to the Ukrainian literature, because it reflects the Ukrainian spiritual and cultural situation of the first half of XIX century.

Keywords: identity, center, periphery, empire, colony.

Проза українського російськомовного письменника-романтика О. Перовського, який творив під псевдонімом Антонія Погорельського, вже була предметом студій таких українських і зарубіжних літературознавців, як В. Бріо, Т. Деркач, З. Кирилюк, Т. Кітанінової, В. Мацапури, В. Подриги, М. Турьян та ін. Щоправда, прозові твори Антонія Погорельського як правило розглядалися в контексті російської літератури першої половини XIX ст. і лише останнім часом дослідники повертають цього українського письменника в контекст української російськомовної прози.

Досі залишаються малодослідженими колоніальний дискурс творів Антонія Погорельського, а також такі аспекти імагологічної проблематики його творів, як особливості відображення ідентичностей, автообразів та гетерообразів, дихотомії «центр-периферія», національних стереотипів тощо.

Перш ніж переходити до розгляду теми дослідження, слід зупинитися на уточненні певних термінів, якими будемо послуговуватися. Так, термін «провінція» ми, за російським дослідником М. Махліним, трактуємо не лише у географічному, а й у соціально-психологічному сенсах, як комплекс психологічних рис характеру, які впливають на спосіб мислення, поведінки та на цінності [11, 20]. Термін «периферія», як відомо, має деякі негативні конотації – тут він уживатиметься для позначення простору відмінного від простору столиці. Твори Антонія Погорельського слід розглянути також і з постколоніальної перспективи, що дасть змогу увиразнити ті вузлові моменти, які досі не знаходили відображення у літературно-критичних працях, або ж до яких торкалися принагідно.

До вічної контраверсійної проблеми належить питання літературної (само)ідентифікації українських російськомовних письменників першої половини XIX ст. Тут слід згадати В. Капніста, В. Наріжного, О. Сомова, Є. Гребінку, О. Перовського (А. Погорельського), І. Кульжинського, і, звісно ж, М. Гоголя (у цьому ж контексті, як це не дивно, можна згадати і Г. Квітку-Основ'яненка та Т. Шевченка, яким належить чимало російських прозових творів). Отримання освіти (академічної, а не домашньої), служіння імперській державній системі (у її цивільних чи військових вимірах) та вимушене послуговування російською мовою в літературній творчості спонукали багатьох критиків розглядати доробок цих письменників у контексті російської літератури – як щось відмінне від тогочасної україномовної літератури. До того ж, перспектива розглядати Україну як самодостатню державу (тоді – колонію імперії) з власними народом та, відповідно, мовними, культурними та історичними традиціями та особливостями, і зараз постійно береться під сумнів. Якщо йти за такою імперською логікою, то до головно російської та австрійської літератур слід зарахувати практично усіх українських письменників, які творили до 1917 р. Це питання вже намагаються, принаймні теоретично, вирішити сучасні літературознавці. Заслуговує уваги виражений погляд О. Глотова, який пропонує за ключові параметри визначення літературної приналежності того чи іншого письменника серед іншого і варіант включення в історію української літератури текстів через об'єктивні історичні обставини писаних російською мовою (до речі, список можна продовжити: німецькою, польською та ін.) [7, 30].

Цікаво, що до творення імперського погляду на колоніальну Україну певною мірою і долучалися ті письменники, які намагалися презентувати її в російській художній словесності. Намагання зобразити Малоросію та малоросіян у заземленому та інколи принизливому вигляді (як переферійну глушину на задвірках імперії) неумисно чи на догоду загальноприйнятим імперським стереотипам загалом було властиве для окремих

творів російськомовних письменників, деякі з яких були українцями (тоді – малоросіянами) за походженням і будували свої кар'єри в державних чи військових інституціях метрополії, зі зрозумілих причин пов'язуючи свій літературний поступ із «культурною північною столицею». Втім, як зауважує П. Голубенко, «...українці і в російській літературі зберігали свою національну духовно-культурну своєрідність, автономність і здобували славу як носії української культури, хоч і писали російською мовою» [8, 196].

Колоніальні форми репрезентації Малоросії спостерігаються у романі А. Погорельського «Монастирка», де відображено імперський погляд на Україну першої половини XIX ст., вірніше на її тогочасні адміністративно-територіальні утворення – Полтавську та Чернігівську губернії. Єдиний роман Антонія Погорельського «Монастирка» одразу після публікації першої його частини у 1830 р. здобувся на схвальні епітети критиків і пересічних читачів. Частина російських критиків дорікала автору за надмірне використання українців, але цей докір було майже знято після виходу у світ «Вечорів...» М. Гоголя [14, 640-645].

Оповідач, в розділі «Замість передмови» подає непривабливий образ Малоросії з її жаливою погодою, брудними трактирами та невпорядкованими станціями, де втомленому дорогою подорожуючому годі роздобути коней для своєї брички. Перший станційний наглядач («вусатий, товстий українець») виявляється флегматичним пройдисвітом, який уперто намагається отримати хабар за свої послуги. Не забуває наратор і висміяти псевдодворянство, яке постійно намагається акцентувати свою шляхетність. Зауважимо, що українське дворянство, зображене у романі, представлено комічно. Літературні портрети дворян такого типу «захоплювали читачів та критиків з метрополії, що сприймали ті комічні образи як запевнення в гомогенізованому культурному баченні та централізованій політичній ідеології» [16, 157].

Головна героїня роману, українська дівчина Галя, повертається в периферійну Україну після того, як отримала освіту в Смольному монастирі. Перше знайомство з нею розпочинається зі стислої інформації з листів, які оповідач випадково знаходить у трактирі. Освіта отримана у престижному Виховному товаристві благородних дівчат (офіційна назва Смольного монастиря) цілком змінює світогляд Галі. І хоча у творі автор лише частково висвітлює особливості системи виховання та освіти у Смольному монастирі, варто бодай стисло зупинитися на історичному фактажеві.

Виховне товариство благородних дівчат було першим у російській імперії державним закладом для виховання жінок-дворянок, який було засновано Катериною II у 1764 р. Фактично дівчата виховувалися у закладі інтернатного типу, керівництво якого гарантувало, що після завершення навчання вони нестимуть зерно справжньої просвіти у суспільство. Смольний монастир, який було побудовано спеціально для Виховного товариства, попри свою назву не передбачав схоластичного навчання на основі релігійних догматів. Вихованки постійно контактували з представниками вищих дворянських кіл, визначними культурними діячами, що мало значний вплив на формування засад їхнього світогляду, до того ж двічі на рік в інститут запрошували весь імперський двір.

Необхідно зауважити, що вихованки Смольного інституту дійсно отримували повну вищу освіту за тогочасними мірками: Галя повинна була вивчати Закон Божий, російську, німецьку та французьку мови та літератури, математичні та природничі науки, історію, риторичку, логіку, красне письмо, домоводство, а також займатися музикою, танцями, живописом. У Петербурзі інститутки відвідували музеї, Ермітаж, Академію мистецтв; їм організували бали, музичні вечори і балетні постановки [15, 319].

Монастирка Анюта (до навчання – Галя) у творі А. Погорельського суть апологет просвітництва у його російсько-імперському штибі. «Цивілізаційна місія» Галі беззаперечна – вона покликана виділятися своєю освіченістю на фоні своєї малограмотної української родини – і це їй безперечно вдається. Поза всяким сумнівом, вона цілком вписується у когорту тих образів вихованок російських виховно-освітніх закладів для жінок, які подарували українській і російській літературі письменники О. Бестужев-Марлінський («Испытание» (1830)), В. Даль («Бедовик» (1839)), Софія Закревська («Институтка» (1841)), І. Гончаров («Пепиньерка» (1840-ві рр.)), М. Гоголь («Мертвые души» (1842)) та ін. Ці образи позначені за спостереженням дослідників певними стереотипами: певна зовнішність (справжня інститутка повинна бути худорлявою з блідим кольором обличчя), особливі риси характеру (мрійливість, наївність, здатність швидко кимось/чимось захоплюватися), «дитяча» поведінка [1]. Інститутка повинна перш за все відмінно говорити по-французьки (фактично офіційна мова жіночих інститутів) та вміти танцювати модні танці, теж переважно французькі. Щоправда, у вихованок російських жіночих інститутів була і власна мова, своєрідний молодіжний жаргон, який нерідко висміювався письменниками. У творі першокласному знанню французької мови завдяки студіям у Смольному інституті протиставляється периферійна освіта, отримана в домашніх умовах. Так, доньки Дюндика Віра та Софія завдяки старанням невігласа Софронича опановують не французьку, а жахливу пародію на неї, такий собі «новояз», яким сестри активно послуговуються, будучи твердо переконаними, що говорять чистою і досконалою мовою. Розчарування, яке настало після вердикту знавця мови Блістовського, мало не вбило надію в провінціалок колись покорити Санкт-Петербург.

Російський дослідник «інститутської» теми в літературі А. Белоусов наголошує, що образ «інститутки» спершу був вільним від негативних конотацій: «Літератори звеличували новий тип російської світської жінки, хоча і вбачали у ньому зовсім різні чесноти: класицисти – серйозність і освіченість, сентименталісти – природність і безпосередність. Інститутка продовжувала грати роль ідеальної героїні і в романтичну епоху, яка

протиставила її світському суспільству (як взірець «високої простоти і дитячої відвертості»)» [2, 27]. Справді, такі чесноти, як серйозність, освіченість, природність і безпосередність поряд із твердістю характеру та прямоотою поєднано в образі-характері Галі, яка, незалежно від волі автора, змушена демонструвати не лише «новий тип російської жінки», а й новий тип української жінки.

У романі «Монастырка» Галя протиставляється своїм рідним, акцентується її інакшість та вищість порівняно з українцями. Зустріч з Іншим (по суті – з батьківщиною) справляє неприємне враження на вчорашню вихованку Смольного монастиря. Село її тітки представлено у невідгданому світлі у порівнянні з російською столицею: «Я думала, что Барвеново хоть немножко похоже на Царское село или хоть на Каменный остров; а вместо того – поверишь ли? – таки нимало, нимало! Я увидела множество домиков низеньких, маленьких; вместо кровель на них кое-как набросана была почерневшая солома... Все без труб, Маша, а иные так перевисли на один бок, что страшно смотреть... Улицы узкие, кривые, грязные!» [12, 154-155]. Цікаво, що автор не порівнює одяг бідних українських селян-кріпаків з одягом російських панщан, яких могла бачити під час подорожі в Україну, а чомусь з одягом петербурзьких кучерів і торговців. Зрозуміло, що Галі не спадає на думку, що біднота побачених нею селян може бути пов'язана з її безбідним існуванням.

У творі Антонія Погорельського образ Петербурга міфологізується та набуває рис сакрального міста. В. Топоров вважав, що власне «особливий» Петербурзький текст започатковано творами О. Пушкіна та М. Гоголя. Таким чином, першим «петербурзьким» текстом є «Уединенный домик на Васильевском» О. Пушкіна 1829 року [13, 23]. Вочевидь, до текстів без «петербурзького ядра», але які долучилися до творення одного з аспектів великого міфу про Петербург – сакрального, – належить і твір Антонія Погорельського. Петербург у творі набуває рис довершеного і красивого міста – тут все досконале – від товарів модних магазинів та одягу кучерів до архітектури та садів: «Как полюбились Анюте веселые острова Невы! Как понравились ей роскошные сады Петергофа, Царского села и Павловска!» [12, 176-177].

Цікаво, що Петербург не однозначно у першій половині XIX ст. сприймався як «російське» місто: багато сучасників Антонія Погорельського бачили в ньому опозицію до російськості, таке собі закордонне місто, жителі якого жили заледве не в Західній Європі. Мемуарист А. Бенуа писав, що ця зневага з боку росіян до урбаністичної примхи Петра Першого розпочалася через перенесення столиці на береги Невы і що «ніщо не протидіяло цим почуттям – ані велична краса нового міста, ані помпезність його життя (помпезність, головним чином, завдяки двору) ані розквіт культури, - те, що саме в Петербурзі перебували найвеличніші російські художники слова, пензля і музики і черпали в ньому натхнення. «Справжній» російській людині все в Петербурзі було чужим, і він продовжував бачити в ньому чужоземця» [3, 176-177]. Як зауважують сучасні дослідники, тотальне «зросійщення» ментального простору північної столиці Російської імперії було тривалим процесом, який завершився аж на початку минулого століття [9, 209].

Не у привабливому світлі порівняно з Галею виглядають і її рідні тітка та двоюрідні сестри Праскута і Гапочка. Тітка абсолютно не відповідає образу російської барини, а її некрасиві та дебелі доньки вдягаються у старовинні фасони і навіть ніколи не чули про існування модних петербурзьких магазинів Дюваля чи Ремплера, постійно переймаючись господарством. Спроби привчити тітку до «мод» терплять невдачу: Анна Андріївна навіть слухати не хоче про відхід від прабатьківських традицій.

Найбільше неприємностей спричинює Галі нерозуміння рідної української мови: то вона переплутує барда (про якого колись читала у творах В. Жуковського) із «бардою» (відходами після виробництва вина), то з жахом для себе відкриває, що практично нічого не розуміє з того, що говорять до неї рідні. Цей факт згадано наратором побіжно, але він насправді чи не визначальний для розуміння характеру головної героїні, адже «сама мова дозволяє суб'єктам не лише вступати у комунікативні зв'язки один з одним, але й орієнтуватися у просторі та часі культури» [6, с. 43]. Отже, автор наголошує на тому, що Галя не бажає асимілюватися у призабуте культурне середовище, залишаючись чужою серед своїх.

Протиставлення Галі та її рідних романтичне – це традиційне протиставлення героя (тут – героїні) і натовпу. Галя не намагається замаскувати свою ідентичність – у неї вона позірна – це б йшло в розріз зі стереотипною відкритістю та щирістю інститутки. Натомість, українські дворяни, з якими їй доведеться стикнутися, оперують певними масками – особливо це стосується сімейства Дюндиків. У творі А. Погорельського спостерігається типова для української та російської літератур першої половини XIX ст. ідеологема – «...столичний погляд (у крайньому своєму прояві) трактує провінцію як темне захолустя, осередок відсталості й неучтва, а провінціалів – як людей простакуватих чи й навіть придуркуватих, тоді як сама столиця вважається джерелом освіти і прогресу» [4, с. 16].

Зрозуміло, що обранця серед малограмотних українських поміщиків для Анюти-Галечки не знайти, тому просто необхідно, щоб вона зустріла подібного собі вихованця «північної столиці». Таким є штаб-ротмістр Володимир Блістовський (за походженням – українець), який виховувався в Петербурзі у якогось аббе Ніколя, а тепер служить у гренадерському полку. Таким чином, молоді люди, які отримали «великоросійське» виховання, швидко знаходять спільну мову й закохуються одне в одного. Перед читачем фактично споріднені душі – серед персонажів, описаних у творі, вони вигідно вирізняються як довершеними вдачами, чеснотами, так і освіченістю.

Показному офіцерові Блістовському протиставляється родич Дюндиків – обмежений і пустоголовий український дворянин Прижков, який теж піддався насильницькому асимілятивному впливу в центрі Російської

імперії, який, щоправда, автор ніяк не коментує: «...он родом из малороссиян, но, будучи воспитан в Петербурге, переделал, по примеру многих других, малороссийское прозвание на русский манер, прибавляя к настоящей фамилии своей, бывшей первоначально Прыжко» [12, 207]. Прижков – культурний покруч і невіглас, який цурається українців і навіть власної родини, намагаючись дотримуватися набутого образу «петербурзького франта» у провінційному товаристві.

Блістовський є кар'єристом того типу українського дворянства, яке прийшло на зміну своїм предкам – представникам старовинних козацьких родів, які після сумнозвісної заборони Запорозької Січі були змушені шукати собі посад у владних структурах Російської імперії. Так, батько Анюти, Трохим Орленко, стає на службу з волі свого батька, колишнього бунчукового товариша. Показовою є вірнопідданська настанова старого вояка своєму синові служити владі в особі імператриці Катерини Другої, яка ще вчора нищила козацьку вольницю: «...Служи царице-матушке нашей верою и правдою, как следует казаку» [12, 163].

Творячи ідентичність провінції, А. Погорельський намагається її «сконструювати», надаючи певних міфологічних сенсів художнім образам. Так, твір характеризуються особливим, «закритим» топосом української провінції/губернії/міста/містечка/села/хутора, який оприявнює свої особливості при появі у тексті опису нового просторового конструкту. У романі «Монастырка» немає українських пейзажів, які спричинилися до творення міфу про «благодатну» Малоросію у багатьох творах українських і російських письменників першої половини XIX ст.

У творі Антонія Погорельського українська провінція порівняно з культурним центром тодішньої Російської імперії – Санкт-Петербургом очікувано програє – але це й зрозуміло – «нерівний бій». Нерівні умови, в які поставлено українську провінцію та російську столицю викликали в українських читачів очікуване заперечення. Так, російський літературознавець А. Кіпрічников у своїх «Очерках по истории новой русской литературы» згадував про анонімні листи українських читачів до редакцій російських часописів, у яких ті нібито вбачали у романі наклеп на Малоросію та упереджені оцінки щодо тамтешнього дворянства [10, 116-117].

«У протиставленні «центру» й «периферії» криється клубок болючих проблем національної і культурної ідентичності людської особистості, гідного її самовідчуття в агресивному суспільному доквіллі. Одна з таких проблем – вимушена чи добровільна *культурна асиміляція*...» [5, 338]. У романі А. Погорельського вимушена культурна асиміляція героїв у навчальних закладах метрополії – столиці Російської імперії – докорінним чином змінює їхні світоглядні засади та культурні цінності й несе в собі реальну загрозу для культурної ідентичності українства, яка іманентно оприявнена в художній тканині твору.

Тут розглянуто лише окремих аспект молододослідженого колоніального дискурсу творчості Антонія Погорельського. Зрозуміло, що лише повне дослідження вище окресленої проблематики прози письменника дасть цілісне уявлення про його творчість, яка є невіддільною від української романтичної прози першої половини XIX ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белоусов А. Ф. Институтки в русской литературе / А. Ф. Белоусов // Тьяняновский сборник: Четвертые Тьяняновские чтения / отв. ред. М.О. Чудакова. — Рига : Зинатне, 1990. — С. 77—100.
2. Белоусов А. Ф. Институтки / А. Ф. Белоусов // Институтки: воспоминания воспитанниц институтов благородных девиц / сост., подг. текста и коммент. Б. М. Боковой и Л. Г. Сахаровой, вступ. статья А. Ф. Белоусова. — Изд. 4-е. — М. : Новое литературное обозрение, 2008. — С. 3—32.
3. Бенуа А. Мои воспоминания в пяти книгах : [в 2-х томах] / Александр Бенуа. — М. : Наука, 1980. — [Т. 1] : Книги первая, вторая, третья. — 712 с. — (Серия «Литературные памятники»).
4. Борзенко О.І. Сентиментальна «провінція»: (Нова українська література на етапі становлення) / Олександр Іванович Борзенко. — Харків : Харків. націон. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2006. — 322 с.
5. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. — К. : Києво-Могилянська академія, 2008. — 430 с.
6. Вендина Т. И. Язык как форма реализации культурной идентичности / Т. И. Вендина // Культура сквозь призму идентичности : [сб. ст.] / отв. ред. д. филол. н. Л. А. Сфронова, к. истор. н. Н. М. Филатова. — М. : Индрик, 2006. — С. 42—58.
7. Глотов О. Російська літератури України: методологія питання / Олександр Глотов // Теорія літератури. Компаративістика. Україністика : зб. наук. праць з нагоди 70-річчя професора Романа Гром'яка // Studia methodologica. — Вип. 19. — Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. — С. 28—30.
8. Голубенко П. Україна і Росія у світлі культурних взаємин / Петро Голубенко. — К. : Дніпро, 1993. — 447 с.
9. Горизонтов Л. Е. Внутренняя Россия на ментальных картах имперского пространства / Горизонтов Л. Е. // Культура и пространство. Славянский мир : [сб. ст.]. — М. : Логос, 2004. — С. 201—216.
10. Кирпичников А. И. Антоний Погорельский, эпизод с истории русского романтизма / Очерки по истории новой русской литературы / Кирпичников А. И. — 2-е изд., дополн. — М. : Книжное дело, 1903. — Т. 1. — С. 76—120.
11. Махлин М. Д. Парадокс времени: провинциальная ментальность в столицах / Махлин М. Д. // Провинциальная ментальность в прошлом и настоящем: тезисы докладов I конференции по исторической психологии российского сознания (4-7 июля 1994 г., Самара) / под ред. В. А. Шкуратова. — Самара : Самар. гос. ун-т, 1994. — С. 20—25.
12. Погорельский А. Монастырка // Двойник: избранные произведения / Антоний Погорельский. — К. : Дніпро, 1990. — С. 148—323.

13. Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) / Топоров В. Н. // Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. — Санкт-Петербург : Искусство—СПб, 2003. — С. 7—118.
14. Турьян М. А. Личность А. А. Перовского и литературное наследие Антония Погорельского / М. А. Турьян // Погорельский А. Сочинения. Письма / Антоний Погорельский. — СПб. : Наука, 2010. — С. 565—653. — Серия «Литературные памятники».
15. Хорошилова Л. Б. Женское образование и воспитание / Л. Б. Хорошилова // Очерки русской культуры XIX века. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1998—2002. — Т. 3 : Культурный потенциал общества. — 2001. — С. 308—364.
16. Шкандрій М. В обіймах імперії: російська і українська літератури новітньої доби / Мирослав Шкандрій ; [пер. П. Тарашук]. — К. : Факт, 2004. — 496 с.

Тетяна ШЕПТИЦЬКА

«ХРЕЩАТИЙ ЯР» ДОКІЇ ГУМЕННОЇ: КИЇВСЬКІ ГОЛОСИ ВОЄННОГО МИНУЛОГО

У статті розглядається роман Д. Гуменної «Хрещатий Яр». Визначається його місце серед інших творів, присвячених Другій світовій війні, підкреслюється його документальна основа. Позаяк дія твору відбувається в окупованому Києві окрем увагу приділено образам киян з їхніми думками та життєвими настановами.

Ключові слова: Докія Гуменна, «Хрещатий Яр», Друга світова війна, Київ, пам'ять, воєнне минуле.

“Khreshchaty Yar” by Dokia Humenna has expressive documentary base. In this novel generalized the personal impressions and experiencing of the author and representatives of hers generation, who can suffered all the horror of Second World War. This novel is not irreproachable in artistic side. But it sufficiently exactly reproduces the emotions, sufferings, opinions of the Ukrainians in Second World War. “Khreshchaty Yar” by Dokia Humenna is saturated of details, casual situations, anecdotes or talks. Events of the novel take place in space really of existing and easily recognizable even today the Kievan streets and areas. Among the negligible quantity of characters has two diametrically opposite positions – adaptations to the realities, aspiration to get maximum benefits or satisfaction from them (Tikhoglasikha, Halyna) and attempt to change something in the Ukrainian fate, line up the state perspective of Ukraine (Marjyan).

Key words: Dokia Humenna, “Khreshchaty Yar”, Second World War, Kyiv, memory, military past

Друга світова війна з її нечуваною кількістю людських жертв, огромом поруйнувань, прикладами героїчного опору чи духовної нищості за часовою віддаленістю є, безперечно, фактом українського історичного минулого, що потребує простого знання, чіткої артикуляції та об'єктивної відстороненості. Між тим, табуовані упродовж десятиліть теми (як-от: Волинська трагедія, діяльність націоналістичного підпілля, плин і спосіб життя на окупованій території), ігнорування усної історії, яка не вписується в офіційно затверджені схеми та ідеологеми, відтворення і пропагування певних історичних міфів заактуалізували воєнну проблематику й у нашому сьогоденні.

Сучасна українська гуманітаристика досліджує доволі широке коло питань – від термінологічних [1] до вузько спеціальних чи регіональних, з-поміж яких видаються цікавими і мало вивченими як особливості побуту міського населення у 1941-1945 рр. [2], чин УПА, доля репатріантів[8], так і допомога Батьківщині з боку закордонного українства [3] в роки війни. Зрозуміло, що дослідницький пошук відбувається переважно у галузі історичної науки, яка оперує документальними свідченнями та архівними матеріалами. Водночас інформаційне поле української літератури так само містить чимало відомостей про жахливі сторінки Другої світової, про досвід перебування українців під окупаційною владою, способи поводження української людини в екстремальній ситуації фізичного і морального виживання, хоча ці відомості й переплавлені у мистецькій формі та збагачені авторською уявою. Попри значну кількість художніх текстів, щоправда, різного ґатунку, що стали виразниками національного духу й чуття у добу воєнного лихоліття або були спробою осмислити народну трагедію вже у мирний час, літературознавчих розвідок про них, вочевидь, вкрай мало. Українська літературна критика у зв'язку з недостатньою розробленістю тематики, довготривалим замовчуванням деяких творів і авторів, зосередила свою увагу на окремих знакових постатях [7; 9]. Першу ґрунтовну спробу проаналізувати механізми творення і функціонування у красному письменстві образу війни здійснила І. Захарчук. У монографії «Війна і слово» (2008) вона розглянула мілітаризм як складову частину будь-якого тоталітарного режиму, а досвід радянсько-нацистського протистояння, зафіксований у художньому слові, визначила чинником формування колективної «совєтської ідентичності», складовою пропагандистської системи, спрямованої на

вивищення цінностей режиму, педалювання ненависті при ідентифікації ворога. Однак, подібне розуміння Другої світової як своєрідного соціокультурного феномена справедливе лише почасти, позаяк осмислення війни в еміграційній літературі розгортається дещо по-іншому. І. Захарчук слушно зауважила, що українські вигнанці творили візію війни «з позицій, що не вписуються в ідеологію переможців, а відтак досвід війни поставав через омовлення табу советської історіографії, «незручних» і дискусійних проблем» [5, с. 275]. Водночас авторка наголошує, що «емігрантська версія війни продукує кілька рецептивних моделей мілітарного досвіду, які розбудовуються в силовому полі антиколоніального, авантюрно-пригодницького та інтелектуального дискурсу. Таке структурування мілітарного міфу обумовлене як опозиційною настановою стосовно агресивно-імперської стратегії советського зразка, так і прагненням витворити власне українську візію війни» [5, с. 275]. На жаль, з цієї логічно умовитованої схеми дещо випадає роман Докії Гуменної «Хрещатий Яр» з його яскраво вираженою соціальною проблематикою.

«Хрещатий Яр» Д. Гуменної – твір про життя і настрої Києва 1941-1943 рр. – побачив світ у Нью-Йорку 1956 р. і одразу набув широкого розголосу. Думається, що цьому розголосу посприяло кілька факторів. По-перше, читачів схвилювала щирість і правдивість зображуваних подій, адже сама авторка лишилася в окупованій фашистами столиці, поховала там матір, набула гіркого досвіду зіткнення з ворожою системою мислення і діяння, емоційно та реально пережила все те, що згодом стало документальним підґрунтям роману. По-друге, читацьку аудиторію, поза сумнівом, привабила новизна заявленої тематики, адже Д. Гуменній належить відносна першість у змалюванні воєнного Києва, бо і спогади У. Самчука «На білому коні. На коні вороному», і повість Г. Григор'єва «Чарка меду», і, зрештою, роман А. Кузнецова «Бабин Яр» з'явилися набагато пізніше. По-третє, «Хрещатий Яр» виділяється з-поміж інших творів про Другу світову війну «своєрідним баченням тих незвичайних подій і настроїв, подиву гідним схопленням деталей, учинків, спонтанних суджень у найрізноманітніших соціальних і культурних прошарках суспільства. Цим він посідає своє власне, ніким не заступлене місце в численному ряді творів на споріднену тематику» [6, с. 60].

Головною героїнею роману є молода жінка, письменниця Мар'яна Вересоч, непересічна особистість, мислитель, людина, яка сумнівається, співчуває, уважно спостерігає за вчинками киян, схоплює парадоксальність і непередбачуваність життя, розмірковує над важливими для українського націєтворення проблемами. У тексті вона уособлює голос тієї частини нашої інтелігенції, яка уникла задуранення «штампами казенних ідеологій», вижила у часи гонінь і репресій та сподівається дочекатися Великої України з власним правуванням і законом. Незважаючи на інстинктивний страх смерті, Мар'яна не планує втікати з Києва, вбачаючи у ширій відданості власному народові запоруку для порятунку: «А тим часом треба бути з народом. Народ це вічне. І це повинно бути тепер маяком, орієнтиром у ці дні, коли всі, і з ними разом Мар'яна, здичавіли, втратили розум, плутаються й не знають, що з собою зробити. А коли ясно маяк свій бачиш, тоді хоч які іспити та спокуси стоять – людина сильна» [4, с. 30]. Споглядаючи спішну втечу з міста одних, швидке ідейне перефарбування інших, догматичну затятість новоприбулих, Мар'яна гостро переживає відсутність сильних неогоїстичних особистостей, здатних не лише мріяти, а й працювати, покладаючись тільки на свої сили, відмовившись від вузькопартійних чи групових інтересів. Вона відчуває, що жодна доктрина, котра засліплює розум і серце тогочасного покоління, не відповідає українським потребам. Відповідно Мар'яна формулює для себе завдання українства так: «То ж наша місія – виявити волю до свого щастя. І це веде до потреби мати свою державу, таку, де Мар'яна може думати про всесвіт і тисячоліття. Для більшовиків це – «націоналізм». Для націоналістів це – «большевицький інтернаціоналізм». А для Мар'яни це – воля до свого ствердження, це сік, що тягне вона з великої сили народу» [4, с. 282].

Характер Мар'яни, її позиція, ідейні настанови найкраще розкриваються під час конфлікту-суперечки з Васантою Чагир, учасницею більшовицького підпілля, яка загине від рук гестапівців. Васанта з глумом та озлобленістю коментує перші дії українських націоналістів у Києві, розглядаючи їх як прояв «допотопної бутафорної України». Мар'яна схильна погодитися з подругою, що відозви націоналістів неділові й недолугі, що вони не знають української дійсності, але для неї це – все одно «своє», омріяна Україна: «А тепер які не є українські вияви, може й допотопні, – але це наше, ми його маємо підтримувати, дати ґрунт, щоб росло. Воно з нашого кореня. Ми повинні на Україну працювати таку, як вона є. Архаїчне, відстале, слабе, під чужими впливами, – але це ж наше!» [4, с. 210]. Натомість сталінська система, на її думку, була чужою, а то й ворожою, бо культивувала нерівність, винищувала людей голодом, блокувала можливості для вільної самореалізації, не дозволяла самостійно мислити чи чогось вимагати.

Д. Гуменна як об'єктивний і безкомпромісний митець зафіксувала і описала цілу галерею київських типажів. Її роман «вщерть виповнений ідейними й безідейними, свідомими й несвідомими, відважними і боягузами, чесними і безчесними, добрими і хижими, мародерами і зламаними духово людьми. Всі вони, переважно поза своєю волею, потрапили в ту надзвичайну межову ситуацію, і кожний з них, на свій лад і на своє розуміння, шукав собі місця і способу, щоб перетривати» [6, с. 61]. Так, Тихогласиха, «найцікавіша з усіх сусідок», «скрізь найперша», переймається тільки фізичним виживанням, тому й не зважає на будь-які морально-етичні приписи, не гребує ані мародерством (стягує у свою халупу усе, що тільки бачить і може схопити, – матрац, шафу, нікелеве ліжко), ані донощицтвом («Тихогласиха багатозначно переглядається з сусідками. Треба йому сказати, що серед нас є жида»). Поет-невдаха Щука, який за двадцять три роки не

надрукував жодного рядка, наполягає на власній принциповості, виторговуючи окрему книжку для оди Гітлерові, та паралельно поспішає виказати тих працівників канцелярії, які колись працювали у радянських установах.

Найпоширенішим в окупованому Києві виявилося явище пристосуванства, зумовлене вже не стільки кінцевою необхідністю виживання як біологічної істоти, скільки прагненням людини здобути якісь нові привілеї чи переваги або утримати вже наявні (помешкання, платню тощо). «Артист українській» Рейнгардт, для письменниці, є прикладом такої многогранної орієнтації. Зокрема, безграмотно написану українською мовою табличку на дверях він почепив з огляду на появу у місті іншої влади й відповідно іншої моди. Але ж розмовляв, як і раніше, російською і признавався, «що по духу він – «русский человек». «Люблю Россию». Але, щоб не образити тут же підкреслив: «Люблю українські пісні і сало»» [4, с. 232]. У тому, що Рейнгардт лишається в Києві і навіть з улюбленою професійною посмішкою салютує на прощання Мар'яні капелюхом, відчувається глибокий символічний підтекст – молоді, національно зорієнтовані сили не змогли утримати у своїх руках ні столицю, ні державу, натомість старорежимне монархічне середовище з його ностальгією за «добрими дореволюційними» часами зберіглося і продовжуватиме тягнути Україну в минуле. Якщо Рейнгардтове пристосуванство мало лише незначні зовнішні прояви, то кількарізкові трансформації Галини Полтавченко лякають відсутністю будь-яких стримувальних механізмів. На початках вона, як і усі кияни, жадібно збирає плітки, чутки, усілякі новини, аби зрозуміти, що буде з Києвом та місцевою людністю. Заспокоєна розповідями знайомих про німецьку точність, акуратність, чистоту, позбавлена здатності критично мислити, вона весь час перебуває у гарному настрої, очікуючи на зміну влади. Самоідентифікація Галини з українцями взагалі відбулася одномоментно, після того, як нею було прочитано оголошення, що дозволяло вільний вхід до кінотеатру тільки їм. Десь одразу пригадалась українська мова і визріла ідея виправити паспорт, бо ж «Мама українка, папа українець, я так люблю Україну – і русская. Я завжди почувалася україночкою...» [4, с. 196]. У «щирості» подібних зізнань можна не сумніватися, адже до того часу ніхто й не чув від Галини жодного українського слова. Тож не дивно, що її новонабута ідентичність злітає так само швидко, коли усе українське знову стає небезпечним і антивладним.

«Хрещатий Яр» Д. Гуменної насичений безліччю деталей, випадкових ситуацій, підслуханих анекдотів чи розмов. Події роману відбуваються у просторі реально існуючих та легко упізнаваних навіть сьогодні київських вулиць та площ. Письменниця за допомогою спонтанних вигуків, діалогів, спогадів чи просто думок передає не лише атмосферу окупованого Києва, а власне, дозволяє прозвучати голосам киян з їхнім тогочасним сприйняттям прийшлих і тих, що втекли. Так, у тексті відчутно ремствування населення щодо тактики «випаленої землі»: «Кричать, що Київ був, є й буде радянським, а самі його перші покинули. Мало того, що покинули, ще й скільки вони потопили в Дніпрі продуктів. На десять років! Чому було не роздати людям? А скільки на станції всього гниє, пропадає! Директори усякі повикидали на землю, бо їм треба вагонів. До вагонів під'їжджають рефрижератори і звідти вивантажують бебехи, меблі, роялі. А масло стоїть поруч, розтає на сонці, м'ясо – смердить» [4, с. 69]. Кияни у романі глибоко обурені як подібною безгосподарністю, величезними цінами, першочерговим виїздом партійної номенклатури та виробничої еліти, так і замінуванням Києва. Населення просто волає від розпачу, страху й гніву: «От гади! От паразити! Їм не шкода Києва, не думають вертатись! От, гидоли клаповухі! А вони його будували, що взяли руйнувати? Три пуди міна, як кабан, – бачили? Лежить там коло музею й досі. Два місяці в «Континенталі» обжиралися й міни замурували. Поранені фронтовики з голоду мерли, а вони жерли, пили та навішували на кожному проводі міну» [4, с. 165]. Загострене сприйняття городянами втечі усіх владних структур та відступу радянського війська цілком логічно поєднується зі скаргами на більшовицьку політику. В уявленні киян уже колишня влада тільки й могла, що загрибати жар чужими руками та ні за що знущатися над людьми: «– Комуністи повтікали, а ти, Іване, на фронт! – Пограбували банки й ломбард – і драла! – Понищили все, в Дніпро вкинули. – Щоб йому, тому Сталінові, тому дурному грузинському кувшинові... Його мало на шматки порізати, як він людей намучив... – Від кого це все? Від своїх лихо... Людей розігнали по світі, щоб попропадали...» [4, с. 145].

Роман Д. Гуменної «Хрещатий Яр» має виразне документальне підґрунтя. У ньому узагальнено особисті враження та переживання як самої авторки, так і представників її покоління, на долю яких випали усі жахіття Другої світової. Попри те, що твір з мистецького боку не бездоганний, він доволі точно передає емоції, страждання, міркування української людини воєнної доби. Чи не вперше в українському письменстві звучать голоси киян, які переживають за поруйнування рідного міста, намагаються передбачити його подальшу долю, й самі при звичаються до обставин і умов фашистської окупації. Серед незначної кількості персонажів увиразнюються дві діаметрально протилежні позиції – пристосування до навколишніх реалій, прагнення отримати максимум вигод чи задоволення від них (Тихогласиха, Галина) і намагання щось змінити в українській долі, вибудувати державницьку перспективу України (Мар'яна). Хоча, на жаль, другий варіант життєвої самореалізації зазнає поразки, але не через хибність шляху, а через недостатню активну позицію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Веденєєв Д.В., Лисенко О.С. Україна у Другій світовій війні: деякі питання теорії, методології й суспільних рефлексій / Д.В. Веденєєв, О.С. Лисенко // Український історичний журнал. – К: "Дієз-продукт", 2010. – №3. – С.4-

- 29.
2. Вронська Т.В. В умовах війни: життя та побут населення міст України, 1943–1945 рр. / Т.В. Вронська. – К.: Ін-т історії НАН України, 1995. – 83 с.
 3. Вронська Т., Лисенко О. Тепло братерської руки: допомога діаспори українському народу в роки Другої світової війни (1941-1945 рр.) // Краєзнавство. – ТОВ “Видавництво “Телесик”, 2010. – №1. – С.42-53.
 4. Гуменна Д. Хрещатий Яр (Київ 1941-1943). Роман-хроніка. – Нью-Йорк, Об’єднання Українських Письменників «Слово», 1956. – 488 с.
 5. Захарчук І. В. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму): монографія / І.В. Захарчук. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2008. – 406 с.
 6. Костюк Г. На перехрестях життя та історії (До 70-річчя життя і 50-річчя літературної діяльності Докії Гуменної) // Сучасність. – 1975. – Ч. 4. – С. 50-75.
 7. Лебедівна Л. Українське обличчя війни (Повість-поема О. Турянського «По за межами болю. Картина з безодні) / Л. Лебедівна // Слово і Час. – 2004. – № 12. – С. 50-56.
 8. Пастушенко Т. На маргінезі: соціально-політичне становище репатріантів у радянському суспільстві / Т. Пастушенко // Сторінки воєнної історії України: 36. наук. статей. Вип. 12. – Київ: Інститут історії України НАН України, 2009. - №12. – с.291-298.
 9. Руснак І. Яке обличчя у війни: деякі аспекти історіософії Уласа Самчука / І. Руснак // Київська старовина. – 2005. – № 1. – С. 121-127.

Олена ЮФЕРЕВА

ПОСЛАННЯ У КОНТЕКСТІ «ПОЕТИЧНОГО ЕПІСТОЛЯРІЮ» (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ТА РОСІЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.)

Стаття присвячується проблемі жанрових зсувів у ліриці, взаємодії вірша і прози в посланнях українських та російських поетів другої половини ХІХ ст. Обґрунтовується методологічна доцільність упровадження поняття «поетичний епістолярій».

Ключові слова: жанр, поезія, проза, поетичний епістолярій.

Статья посвящается проблеме жанровых смещений в лирике, взаимодействию стиха и прозы в посланиях украинских и русских поэтов второй половины ХІХ в. Обосновывается методологическая целесообразность введения понятия «поэтический эпистолярій».

Ключевые слова: жанр, поэзия, проза, поэтический эпистолярій.

The article deals with the issue of the poetry – genre shifts in the lyric, prose interaction in the verse epistle of the Ukrainian and Russian poets of the second half of ХІХ century. Methodological expediency of inputting the poetic epistolary conception is substantiated.

Key words: genre, poetry, prose, poetic epistolary.

Вступ

Наукове вивчення епістолярію останнім часом набуває високої результативності. До теоретичного аналізу долучаються різноманітні аспекти функціонування, структури, типології цього дискурсу. Однак вагомий прояв розвитку епістолярію, а саме поетичний, у багатьох працях згадується лише побіжно. Як наслідок, визначення і класифікація жанрових форм поезії, що вирізняються специфічною комунікативною функцією, характеризується відсутністю чітких критеріїв, суперечливістю і, зрештою, малоефективністю для історико-літературних досліджень. З одного боку, спостерігається набліження послання, присвяти та поетичного листа до епістолярної літератури, а з іншого, відбувається граничне відмежування від неї. Симптоматичним є визначення жанру послання «як форми епістоли» в українському літературознавчому словникові на тлі двоїстого визначення власне епістоли [10, 242; 7, 182 – 183]. По-різному пояснюється дослідниками відношення послань і присвят, послань і листа. Окреме питання становить термінологічний незбіг поняття «епістола» в українській та російській мові. Термін «епістола» у вітчизняному та російському літературознавстві витлумачується по-різному через принципово різні підходи до жанру: українські вчені розглядають його передусім як родову категорію, пов’язану з явищем листування; російськими науковцями пропонується підхід, згідно з яким «епістола» є історичним жанром, витвореним у період класицизму, але не відмежованим від інших жанрових модифікацій. Змішування цих різних підходів призводить до плутанини і відсутності ясного уявлення про ознаки «епістоли».

В українському літературознавстві домінує вивчення присвяти, особливості і відмінності від послання якої

часто не доведена. У російському ж – на тлі визнання генетичної й еволюційної спорідненості із жанром листа наближеність послання до побутового жанру кваліфікується як його розпад. Серед причин подібного висновку можна назвати, по-перше, зміну акцентів вагомої для епістолярного жанру опозиції «інтимне-публічне», яка призводить до втрачання естетичної актуальності поетичним посланням і відсування до сфери приватного спілкування літераторів [5, 18]; по-друге, активізацію синтетичних процесів між посланням та іншими видами адресованої лірики, що зумовило виникнення перехідних різновидів, які складно ідентифікувати [2, 214].

Намаганням вирішити проблеми жанрової ідентифікації таких жанрових форм зумовлюється розробка узагальнювальних категорій на кшталт «адресувальна лірика» та «вокативна лірика», які розширюють поле діалогічних форм [5; 8]. Ця тенденція є доволі показовою щодо природи самого феномену, що настійно не кориться традиційним підходам, і вимагає пошуку нових рішень. Отож, видається актуальною спроба систематизації сучасних підходів до жанрових форм поетичного епістолярію та з'ясування тих визначальних позицій, які покладені в основу наукового розуміння аналізованих жанрів. Усвідомлення ж їхньої природи дозволить чіткіше розмежувати жанрові модифікації, сприятиме системному дослідженню.

Поняття «послання» у компаративній площині

Компромiсним варіантом, до того ж виваженим з точки зору історико-літературної конкретики, визначення поетично-комунікативних форм вважаємо дефініцію «послання», зважаючи на роль жанру в акумуляції модифікаційного потенціалу та розвитку синтезувальних можливостей, адже в обох літературах саме послання проявило себе як жанр, що має стійку та жанрооновлювальну основу, яка розпізнається дослідниками у різноманітних варіаціях міжжанрової взаємодії. Однак за традиційністю і звичністю визначення «послання» приховуються серйозні суперечності, теоретичні неточності.

Проблема поетики жанру послання, здається, позбавлена евристичної інтриги, особливо в окресленому хронологічними рамками цієї статті періоді. Намагання ж дослідити її у компаративній площині є також доволі ризикованим, адже саме цей жанр унаочнює присутні розбіжності напрямів жанроформування в українській та російській поезії, що ставить під сумнів відповідність критеріїв, винесених для осмислення, обом національним культурам.

У російському літературознавстві послання заласкане дослідницькою увагою. Напевно, жодний поетичний жанр не викликав такого зацікавлення і всебічного аналізу як послання, щоправда, сказане стосується етапів його бурхливого розвитку. Інтелектуальну напругу проблематизації послання постромантичного періоду значно посилює відома теза авторитетних учених, зокрема М. Гаспарова, щодо занепаду жанру, якою майже перекреслено доцільність вивчення послання у другій половині XIX ст. – період, на якому ми зосередимося, не погоджуючись із тезою про завмирання цього жанру та нівелювання меж у потужних синтетичних процесах. Звичайно, не можна абсолютно заперечити раціональність тверджень, які наголошують на невідповідності творів канону жанру, що виробився наприкінці XVIII – початку XIX ст. Проте не проясненим залишається той факт, що єдиний жанр, який за своєю природою відрізняється діалогічністю, особливою комунікативною функцією, просто розчиняється в інших жанрових формах, що ж заміщає лакуну в жанровій системі не зрозуміло. Між тим досвід аналізу цієї жанрової форми, її модифікацій в російській поезії переконає в особливому, прихованому динамічному розвитку: згортанню впливових жанрових канонів (наприклад, «дружнього» послання), актуалізацію й оновлення міжжанрової взаємодії, що вже відбувалася в історії жанру (конвергенція послання і ідилії, сатири), переосмислення сталих протягом тривалого часу форм (трансформація малих жанрів поетичної гумористики).

На відміну від російського жанру, українське послання і досі залишається в тіні, незважаючи на поступове повернення науковців до поетичних жанрів класичного періоду. Друга половина XIX ст. в українській літературі відзначається стрімким формуванням і чіткою структуризацією різних модифікацій жанру, ускладненням його змістових і структурних характеристик. Проблемно-тематичне розмаїття українського послання інспірує пошук нових художніх засобів, удосконалення поетичної форми творів. Саме у посланні здійснювалася «ревiзiя» минулого, зокрема, літератури; через уявний діалог відбувався пошук і утвердження не так особистісного, як значущого для української культури. Про це пишеться рідко. Не можна не згадати глибокого прочитання послань Т. Шевченка, здійсненого О. Забужко: «Вірш «На вічну пам'ять Котляревському» є фактично мовно-стильовою антитезою не тільки «Енеїди», а й цілому феномену «котляревщини» з її нарочитою «зниженою» наративною маскою <...>, а звернення до Основ'яненка містить майже відкриту полеміку з адресатом (безпосередньо – з опублікованим в «Отечественных записках» Квітчиним «вірнопідданчим» нарисом «Головатий»<...>). Себто в обох випадках має рацію Ю. Шевельов, «попри всю пошану – це нищівна критика й заперечення» [6, 44 – 45]. Друга половина XIX ст. містить безпрецедентну кількість своєрідних послань-відгуків, у яких відбувається творче спілкування, прихована або явна критична оцінка. Отже, принциповість послання у становленні та осмисленні національної літератури є безперечною. Унаочнити і науково обґрунтувати процеси жанрового розвитку та місця послання у жанровій системі можливо за умов вироблення специфічного підходу.

«Поетичний епістолярій» як методологічний інструмент

Таким підходом, на наш погляд, є комплексний аналіз поетичного жанру, що полягає, по-перше, у спробі долучити до жанротворчих тенденцій послання зміни, пов'язані зі сферою приватного листування,

простежити «перетікання» його окремих елементів до художнього простору в контексті взаємодії, по-друге, з'ясувати напрямки формування жанрової парадигми, виокремити і охарактеризувати поетикальні особливості, які постали у цей час і створили умови для подальшого розвитку жанру. Звідси, виникає необхідність упровадження терміну «поетичний епістолярій» до нашого дослідження, що означає цілісну і динамічну систему взаємодіючих різновидів жанрових форм, визначальними ознаками яких є діалогізація, інтерсуб'єктивність, ускладнення суб'єктної структури твору і особливостей поетичного висловлення, націленого на «відповідь», «відгук» як у конкретному міжособистісному аспекті, так і в ширшому розумінні звернення до певної спільноти.

До розробки поняття «поетичний епістолярій» нас підштовхнула низка чинників, серед яких і тенденції витлумачення епістолярного доробку сучасними дослідниками. Так, С.І. Гіндін стосовно листів В. Брюсова зауважує: «Поетичні листи відрізняються передусім тим, що в них йдеться про об'єкти і події або видумані, або поставлені у видуману ситуацію <...> Складніше відділяються від прозових (листів – О.Ю.) ті поетичні, що присвячені певним загальним темам (наприклад л. 82 про пізнання самого себе). <...> Відчутний вододіл у цьому випадку визначається, як нам здається, композицією твору» [3, 69 – 70]. Дослідник називає ознаки, які наближають епістолярій до лірики: концентрація на власних переживаннях, стійке емоційне забарвлення, домінування монологічності. Серед формальних, зовнішніх, показників посилення поетичності дослідником виокремлюються такі: нумерація меж абзаців, що є рідкістю для епістолярію і свідчить про зміни тематичного розгортання листа, і відхід від звичних норм оповіді – послаблення часових і казуальних відношень сюжетних елементів листа, східчаста структура, замість наскрізного розвитку теми, принципи асоціативного нанизування.

Особлива взаємодія між віршем та прозою неодноразово привертала увагу російських дослідників і призвела до кристалізації поняття «поетичний лист» як специфічної форми комунікації, котрій властива креативність, художнє оформлення мовлення і структурування тексту, і часто навіть зближення із щоденниковим типом висловлювання. Нарешті, у межах наших міркувань не можна не згадати відому тезу М. Тинянова щодо жанрової динаміки, у якій чи не першу роль відіграє саме взаємодія літератури і побуту. Не вдаючись до аналізу подальшого сприйняття цього положення у науці, зауважимо думку сучасного вченого, пов'язану з попереднім спостереженням. І. Смирнов, покликаючись на М. Бахтіна, А. Степанова, Ю. Тинянова, остаточно доводить пов'язаність жанрових світів із суміжними первинними дискурсами, підкреслює використання повсякденної комунікації у словесному мистецтві, його націленість на абсорбування текстової парадигми логосфери, позаяк література позбавлена власної референційності [13, 48 – 49].

Зрозуміло, що термін «поетичний епістолярій» значно ширший за «поетичний лист». Розширення оптики дослідницького пошуку уможливує опис жанрових різновидів у їхній змінності, створює підґрунтя для осмислення відношень між приватним і поетичним листом. Передумовами формування узагальненої категорії, спрямованої на виокремлення перехідних станів розвитку жанру, є принципові підходи до епістолярію, що виробилися у вітчизняному та європейському літературознавстві. Йдеться про погляд на письменницький епістолярій як на проміжне утворення, до якого слід застосовувати критерії художності (М. Коцюбинська, В. Кузьменко, Г. Мозоха, І. Морозова), а також усвідомлення вузькості та аналітичної незадовільності категорії «лист», що змушує висувати адекватніші поняття та інструменти аналізу (Л. Стенлі).

До утворення і подальшого аналітичного розгортання поняття «поетичний епістолярій» також дотичні уявлення про мінливість меж між естетичним і позаететичним, що відбивається сучасною теорією жанру. Власне, проблематичність визначення жанру листа спричинила узаконення «епістолярного парадоксу» (Ж. Алтман), коли «вміст епістолярного значення – це взаємодія між специфічними складниками повних протилежностей» [16, 190], врахування його двоїстої природи. Дозволимо собі розгорнуто процитувати думку М. Коцюбинської стосовно перехідності листа, оскільки, по-перше, тут окреслені основні точки жанроформувальної напруги, а по-друге, знаходить посутні уточнення «ситуація» епістолярного парадоксу: «Монологічність і водночас своєрідний «віртуальний» діалог з адресатом, інформативність і разом із тим сповідальність, фактографічна визначеність, прив'язаність до певних реалій – і нічим не стримувана рефлексивність, гра уяви, тематична і жанрова свобода (елементи щоденника, художнього твору, трактату, побутового повідомлення – все існує в єдиному потоці і творить специфічну єдність)» [9, 139].

Л. Стенлі вважає «парадокс» сутнісною ознакою епістолярію Л. Стенлі, щоправда дослідниця витлумачує його в іншому ракурсі. «Реальний» зміст листа не рівнозначний написаному; листи «репрезентують» автора, однак тільки за умови відсутності; автор не «актуальна персона», а епістолярна версія, еманация; те, про що він пише, не є справжній світ як такий, а його відтворення; і момент письма сповіщається читачеві лише тоді, коли вже проміне» [17, 214]. Своєрідність інтерпретації парадоксу зумовлюється розширенням переліку бінарних структур, між якими знаходиться епістолярна форма, а також тим, що посилення значення часу, антиномії присутності – відсутності як ідентифікаційних факторів.

Думка російського філолога Н. Сапожникової нагадує про важливий аспект внутрішньої поліструктурності епістолярію, що забезпечує жанрову динамізацію, але значно ускладнює його таксономію. Класифікація листа, вирізнення окремих груп, які часто отримують самостійні визначення (письменницький лист, дружній лист, приватний лист, офіційний лист) і допомагають у витлумаченні епістолярного жанру як цілісності, спирається на розробки нових підходів до автобіографічних жанрів, а також проблеми фікційності

літератури [12]. Останнім часом спостерігаються суттєві зміни у вирішенні питань щодо розвитку літератури особистісного документа, зосібна посилення уваги до «епістолярного парадоксу». Так нівелюється непрохідна грань між «довіри вартим «життєвим свідченням» і підозрілою авторською фантазією, фікцією» [1, 143]. У процитованому твердженні іронічно загострена незадовільність тривалої у науці дискредитації вимислу, домінування достовірності, на зміну якій приходять зацікавленість у специфіці суб'єктивності автора, формах його самоделювання.

«Лист – жанр, що визначається специфічною адресацією, – може бути у віршах або у прозі, може говорити про різноманітні предмети і залишатися листом» [15, 105]. Незважаючи на певну узагальненість, думка французького культуролога підкреслює стійкість жанрової ідентичності у плинній сфері існування, варіативності формальної експлікації, навіть зміні функцій і затверджує очевидний факт розвитку поетичного спілкування як осібної форми епістолярного жанру. Але визначення точок перетину поетичної та прозової форм у межах епістолярно-приватного й епістолярно-поетичного дискурсу залишається білою плямою дослідження поетики епістолярного жанру.

Жанрові модифікації у контексті розвитку «поетичного епістолярію»

Динаміка суто поетичних форм завжди відбивала внутрішній зв'язок епістол, послань із жанром листа, відображала наочні зміщення у традиції епістолярної культури. У період другої половини XIX ст. фіксуються різні типи «епістолоподібних» форм в українській та російській літературі: у першій переважає стилізований лист (у тому числі фрагмент листа, цикл листів) та проміжна форма, наближена до поетичного листа; у другій – поширеною формою взаємодії є епістолярна рама, у межах якої розвивається форма віршованого оповідання. Різні (та значно багатші за російські) модифікації епістолоподібних форм утворювалися в українській поезії кінця XIX – початку XX ст. Ці форми сприяють об'єктивованості поетичної оповіді, створюють ілюзію відстороненого авторського погляду. Звичайно, епістолярна форма стає вагомим рушієм міжжанрового синтезу як, наприклад, у творах «Из письма» Хр. Алчевської, «Листування» М. Вороного, «Листи Катрусі» Б. Лепкого, «Останній лист» О. Луцького, «Галицькі листи» П. Карманського, «Уривки з листа» Лесі Українки, «Лист до Стефанії», «Лист із Бразилії» І. Франка, «Листи з війни» Г. Чуприки, «Лист» Я. Щоголіва. Особливість таких форм в українській літературі та їхня багатоплановість, на наш погляд, спричинені не тільки наслідуванням епістолярної форми, але й генезисом жанру, в основу якого покладено структуру відкритого діалогу, що походить від жанру «діалогу», поширеного в українській літературній, зокрема, бароковій, та фольклорній традиції. Опертя на діалог або монолог-оповідь відбувалося й у становленні україномовного листа. Як зазначає Ю. Шерех, епістолярій Квітки, Я. Кухаренка становить саме стилізацію оповіді «під мужичка», яка долається вже у листах Т. Шевченка, зберігаючись як елементи дружнього жарту [14, 50 – 52]. Звідси, збережені до кінця XIX ст. прояви драматизації послання, наприклад, у таких творах «Х.О.Д.», «Анні П.» І. Франко, «На спомин моїм бра...» Лесі Українки, «До сестри» П. Грабовського, «Є. Ф.-ій» (Травня день останній) М. Філянського.

Поетичний матеріал другої половини XIX ст. демонструє появу різноспрямованих тенденцій у становленні епістолярних форм. Продовжують розвиток «відкриті» поетичні листи, у яких втілюються найвагоміші погляди авторів на творчу, громадську діяльність, із загостреною публіцистичністю, суспільно-історичною проблематикою, із зверненням до широкої аудиторії, із заклічною інтонацією і спонукальною, інвективною настановою мають славу традицію як в українській, так і в російській літературі (наприклад, послання-заклики «Сим победиши» (Ответ писавшему «Братское слово», «Колокол, № 171») М. Огарьова, «Героям нашого времени» А. Григор'єва, «Поету-гражданину» Я. Полонського, «Против течения» О. Толстого). Зважаючи на функції жанру послання в українській літературі, закономірно, що такі твори тут представлені ширше. Навіть побіжний огляд вражає сталістю розвитку цієї традиції послання завдяки соціокультурній ролі жанру: «Відповідь засланцям» Хр. Алчевської, «До українців», «До товариства», «До галичан» П. Грабовського, «До рідного народу» П. Куліша, «Україні» В. Самійленка, «Поклик до братів слов'ян», «До молоді», «До України» М. Старицького, «До товаришів» Лесі Українки, «До Перемишлян» М. Устияновича, «Послання на Україну» Ю. Федьковича, «До праці», «Сини України!.. згадайте минуле» М. Чернявського.

Ще одна лінія формування поетичного епістолярію – це зразки поетичного листування. Поетично-епістолярні діалоги є традиційними для російської літератури. Такі послання-бесіди трапляються вже у XVIII ст. та зберігають свою привабливість для поетів наступного століття (наприклад, діалог Г. Державіна і М. Львова, О. Пушкіна і П. В'яземського, Я. Полонського і А. Майкова). Ці форми мають місце і наприкінці XIX ст., але з істотно послабленим жанротворчим потенціалом, позаяк процес жанрової маргіналізації торкнувся цієї модифікації найсильніше.

У віршованих посланнях-відповідях велику роль відіграють «коди» іншого послання, проявлення спільного з адресатом контексту, посилюються інтертекстуальні зв'язки творів. У посланні «Іванові Франкові» (відповідь на його Послання) М. Вороного, як відомо, відбувається творчий діалог поетів. Початок вірша одразу ж відсилає нас до послання-маніфесту «Лісової ідилії», узалежнюючи і тісно сплітаючи поетичні думки з «прецедентним» текстом. Поетичні відповіді спрямувалися до конкретних адресатів і були реакціями на дійсні комунікативні імпульси. Листи-відповіді відрізняються експлікацією адресата, тексти часто супроводжуються розгорнутими уточненнями назви, що конкретизують привід поетично-епістолярного відгуку, а також епіграфами, які привертають увагу до значущого аспекту діалогу. Виокремлені ознаки не є факультативними

або такими, що націлені на зовнішнє освоєння жанру листа. Це вагомі орієнтири, необхідні як для жанрової ідентифікації, так і для розуміння тексту в цілому.

Дуже часто обмін посланнями, які перетворюються на відкриті листи, «утаємничується» у приватному листуванні, переходить на інший рівень спілкування. І це вагомий доказ особливості прагматики поетичних послань. Хрестоматійним є приклад публічної полеміки І. Франка та О. Луцького, що знайшла художнє переломлення у посланні-відповіді «О. Лунатикові», продовжилось у листах, про що свідчать останні публікації епістолярного доробку О. Луцького [11]. Відкрите спілкування, заперечення критики і відстоювання власної мистецької гідності відбувається також у посланні-відповіді «Моему славетному «критикові» з «Праці» П. Карманського. Дослідниця Л. Голомб відзначає, що твір перегукується з франковим посланням, фіксує паралелі на жанровому рівні (обидва твори залучають жанр сатири), спільність логіки самовиправдання, що викликане «умовами літературного і громадського життя» [4, 85].

Нарешті до жанротворення поетичного епістолярію долучаються аспекти, які у сфері поетичних жанрів часто утікають на береги дослідницького процесу. Йдеться про метапоетичні складники як присутні ознаки поетичного епістолярію. Систематизація наукових розробок метапоезії стає першим кроком до пізнання напрямів і засобів розвитку автометаінтерпретаційних тенденцій у посланнях, поетичних листах. У річищі цих методологічних пропозицій розкриваються трудновловні моменти розвитку поетичного звернення, стають виразнішими причини (як загальнолітературні, так і особистісні) «згортання» жанру, вияскравлюється полікодовість міжособистісної та навіть міжкультурної комунікації. Відлуння ліричної рефлексії, діалогу між поетами, зміни подієвого «приводу» поетичного висловлення на художній актуалізує процес сприйняття твору або розкриття власних творчих таємниць, що притаманне російській поезії: «Каролине Карлове Павловой» (по прочтении ее поэмы «Кадриль») А. Апухтін, «А.Н. Майкову» (Ответ на стихи его «Полонский! суждено опять судьбою злостью») Я. Полонський, «В.Н. Майкову» (На сочувственный отзыв о переводе Горация), «Графу Льву Николаевичу Толстому» (При появлении романа «Война и мир») А. Фет.

Експлікація метаінтерпретаційних комплексів призводить до утворення окремого різновиду поетичного епістолярію, який ми називаємо послання-«відгук» – це поетичний твір, у якому автор звертається до іншого поета або письменника, висловлюючи своє ставлення до його творчості та власне уявлення щодо природи творчого слова. Формальним маркером таких послань є зазначення у підназві того твору, що становить привід комунікативної ситуації. Інтерпретаційна настанова в українських посланнях набуває сконцентрованої, доволі чіткої форми висловлення, в основі якої – кристалізовані світоглядні позиції поета: «М. Коцюбинському» («На камені») Хр. Алчевська, «М.П. Старицькому» (Відібравши від його в дарунок книжку творів «З давнього зшитку») В. Мови, «До Ісаї» Ю. Федьковича, «Данилові Млаці» (Прочитавши його віршик «Не можна всім догодити») (калндар «Просвіти», 1883) І. Франка.

Широке варіативне поле жанру поступово збирається, синтезується у нову форму єдності. Якості жанру, що поволі проступають і стають все виразнішими: мета- і авторефлексивність, нові форми адресації і зв'язку художньої і «прагматичної» сфер, ускладнення засобів вираження діалогізму і його внутрішньої змістовності, – відіграють ключову роль у жанрі наступного століття.

Висновки

Застосування категорії «поетичний епістолярій» у «зворотній» перспективі: від приватного до художнього, поетичного має гіпотетичний характер. Ескізно окресливши ті сфери, які проблематизуються завдяки спектру наукового пошуку, ми прагнемо довести, що обраний шлях дозволяє ближче підступитися до процесів, які за традиційних підходів є невиразними, яскравіше відобразити межовість і динамічність як ключового фактору утворення специфічної жанрової організації. Як ми зазначали, поняття «поетичний епістолярій» – категорія синтетична, ґрунтується на різних принципах теоретизування плинної форми епістолярної комунікації. Хоча, ми усвідомлюємо, що такий підхід не знімає, а саме загострює наочні суперечності теоретичної думки, «поетичний епістолярій» може стати продуктивною моделлю відображення жанротворчих тенденцій у цілісності і взаємодії модифікаційних форм, а також осмислення їхньої національної специфіки, адже залучає до дослідження широкий контекст становлення інваріантних й особистісно-унікальних проявів епістолярного дискурсу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеева В. Епістолярна спадщина Лесі Українки : листи як фрагмент творчої біографії // Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму / В. Агеева. – К. : Факт, 2003. – С. 141 – 157.
2. Боровская А.А. Трансформация жанровых форм адресованной лирики первой трети XX в. / А.А. Боровская // Вестник Ставропольского гос ун-та. – 2009. – № 65. – С. 214 – 221.
3. Гиндин С.И. Биография в структуре писем и эпистолярного поведения / С.И. Гиндин // Язык и личность. – М. : Наука, 1989. – С. 63 – 77.
4. Голомб Л. І. Франко і франківські традиції в поезії Петра Карманського // Із спостережень над українською поезією XIX – XX ст. / Л. Голомб. – Ужгород : Гражда, 2005. – С. 80 – 91.
5. Дмитриев Е.В. Фактор адресации в русской поэзии XVIII – начала XX вв. : автореферат дисс. на соискание уч. ст. д. филол. наук : спец. 10. 01. 01 «русская литература» / Е.В. Дмитриев. – М., 2004. – 36 с.
6. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / О. Забужко. – 4-е вид. – К. : Факт, 2007. – 148

- с. – (Сер. «Висока полиція»)
7. Іванюк Б. Епістола віршована / Б. Іванюк // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 182 – 183.
 8. Клим'юк Ю. Лірика Івана Франка як система жанрів / Ю. Клим'юк. – Чернівці : Рута, 2006. – 406 с.
 9. Коцюбинська М. «Зафіксоване і нетлінне»: Роздуми про епістолярну творчість / М. Коцюбинська. – К. : Дух і літера, 2001. – 299 с.
 10. Літературознавчий словник-довідник / [Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів, В.І. Теремко]. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
 11. Листи О. Луцького до Івана Франка / П. Ляшкевич // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Том ССХХІХ. Праці Філологічної секції. — Львів : Наукове товариство імені Шевченка у Львові, 1995. — С. 428 – 448.
 12. Сапожникова Н.В. «В письме я есмь»: жизнь и философско-антропологическая судьба эпистолярного дискурса русского 19 века / Н.В.Сапожникова. – Нижневартовск : Изд-во Нижневартовского государственного гуманитарного университета, 2006. – 303 с.
 13. Смирнов И.П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров / И.П. Смирнов. – СПб. : Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2008. – 263 с.
 14. Шерех Ю. Кулішеві листи і Куліш у листах // Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеологія / Ю. Шерех. – К. : «Дніпро», 1993. – С. 48 – 97.
 15. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Ж.-М. Шеффер. – М. : Едиториал УРСС, 2010. – 190 с.
 16. Altman J.G. Epistolarity: Approaches to a Form / J.G. Altman. – Columbus : Ohio State U.P., 1982. – 235 p.
 17. Stanley L. The Epistolarium : On Theorizing Letters and Correspondences / L. Stanley // Auto-Biography. – 2004. – № 12. – P. 201 – 235.

Вікторія ЯКОВЛЄВА

ПРОЦЕС САМОКОНСТРУЮВАННЯ В АВТОБІОГРАФІЧНОМУ ПИСЬМІ: О. ДОВЖЕНКО ТА І. КОШЕЛІВЕЦЬ

Стаття пропонує аналіз двох прикладів автобіографій – Олександра Довженка та Івана Кошелівця – на предмет феномену самоконструювання у процесі нарації. Робота розглядає зв'язки поміж наративним образом та соціальним контекстом, що оточує автора в окремому просторі й часі.

Ключові слова: автобіографія, життєва історія, наратив, самоконструювання, ідентичність, Олександр Довженко, Іван Кошелівець

The article analyzes two examples of autobiographical writing – by Oleksandr Dovzhenko and Ivan Koshelivets – examining the phenomenon of self-construction in the process of narration. The work looks at the possible connection between the narrators and the social reality around them in a given space and time.

Key words: autobiography, life story, narrative, self-construction, identity, Oleksandr Dovzhenko, Ivan Koshelivets

«Оригінальність полягає не в тому, щоб сказати щось таке, що ніхто до цього ще не казав, а в тому, що говорити саме те, що ви думаєте», – написав Джеймс Стефан. Виявляється, це дуже складно»*
[6, 11-13]

Вступ

Відтоді, як перший автобіограф Геракліт висловив думку, нібито світопізнання починаєтє зі знання про себе – людини розумної, що є центром і відбитком космологічного знання, було започатковано міцну віру у суб'єктивне, індивідуальне знання. [16, 4] Саме на таких засадах розвиваєтєся теорія автобіографії, яка хоч і зазнала чимало змін у своєму розвитку, стало вірити у винятковість окремого людського досвіду. Знання, щоби бути релевантним, потребує бути впорядкованим – твердить сучасна теорія автобіографії. [16] Тож, на противагу спробам верифікувати автобіографічний наратив, вагомості набуває радше порядок та форма оповіді. Акцент з того Як розказано історію переносять на те, Чому її розказано саме так. Бажання впорядкувати власний досвід, пошук когерентності й сенсу, та його репрезентація стають засадничим принципами. [16, 33] До теоретиків автобіографічного письма, на яких я спиратимуся в цій роботі, належать Шарлот Лінді, Джеймс Олні, Джон-Пол Ікин та Марк Джонсон. Всі вони обіймають насамперед антропологічну перспективу на цей жанр, якої також дотримуватимуся я.

Метою цієї статті є проаналізувати позицію чи то образ того, від чиєї особи ведеться розповідь у автобіографії, наратора, у його спробі збудувати когерентність й віднайти сенс у власній оповіді, а також пошук можливих зв'язків між ідентичністю розповідача та реальністю, яку він зображує довкола себе. Предметом

дослідження вважатиму феномен самоконструювання – конструювання власної самості – у процесі нарації. За об'єкт дослідження у цій статті обрано два зразки автобіографії – автобіографію Олександра Довженка та Івана Кошелівця.

Автобіографія Довженка хоч і була написана на території письменникової батьківщини, зазнала чимало авторських редакцій у радянський період – лише одну з численних версій було опубліковано за життя Довженка. До аналізу тут обрано автобіографію, що має авторську дату – грудень 1939 року. Упорядники її сучасного перевидання твердять, що «вона найбільш повна і літературно оброблена», щоби більше, «ще за життя саме її Довженко надіслав для друку в журнал «Дніпро». [2, 498] Власне, «літературну обробленість» автобіографічного письма, спробу виписати власного героя на папір як особистий портрет чи публічну сповідь – я і маю намір розглянути.

Іншим об'єктом для аналізу тут є спогади Івана Кошелівця від 1985 року, опубліковані під назвою «Розмови в дорозі до себе: фрагменти спогадів та інше». Автобіографія Івана Кошелівця цікава зокрема тим, що була упорядкована вже в еміграції – ув інтимному діалозі наратора з його спогадами та особами з минулого часу й простору. Серед важливих впливів на наратора Кошелівця перебуває й сам Довженко, про що згодом.

Теоретичне підґрунтя, на яке я спиратимуся у цій роботі, викриває вплив, що на мене зчинила наратологія та лінгвістична антропологія. Я користуватимуся методологічним підходом наратології, та застосовуватиму чимало понять з антропології, зокрема – дивитимуся на літературну творчість у жанрі автобіографії, як на приклад життєвої історії (*life story*).

Життєва Історія й Автобіографія

Життєва історія (*life story*), у її антропологічному розумінні, на яке я спираюся, є «усною одиницею соціальної взаємодії і саме цим відрізняється від інших одкровень або конструкцій самості...» [13, 20] І, очевидно, усний текст працює за зовсім іншими законами, аніж письмовий. Антропологи нерідко відмежовуються від письмових автобіографій, залишаючи їх царині писемності, канонічності й таки деякої недоступності. Скажімо, протиставляючи автобіографію усній життєвій історії, антрополог Лінді зазначає: «Найсуттєвішою різницею між будь-якою формою автобіографії та життєвою історією полягає у тому, що, звично припустимо, що обізнаний дорослий має життєву історію, щоби більше, він є навіть соціально зобов'язаним її мати. Утім, не кожен здатен зпродувати комерційно цікаву автобіографію. Типово, особа мусить «бути кимось», аби написати автобіографію, яка ще й матиме шанс бути опублікованою». [13, 38] Автобіографія – чи то вона такою вдалася, чи – ні, однак, вважається принаймні задуманою, як така, що представляє одиничну людську історію, як «ілюстрацію певної проблеми, і є вогником для інших, хто перебуває у подібній ситуації». [13, 39] Отож, згідно класичного розуміння автобіографії, вона є, мусить, або хоча б претендує бути зразковою. Зразковість твору може визначити особисто автор, або й аудиторія (часом й видавець). У такому випадку хтось сторонній бере відповідальність стверджувати, що «життя автора вартує того, щоб про нього писати». [13, 39] Однак, моє розуміння автобіографії дещо відрізняється від описаного підходу, і наголошує умовність «зразковості» автобіографії, наголошуючи натомість цінність індивідуальності. Щоб проілюструвати свій погляд, я проаналізую обрані приклади автобіографічного письма. При цьому я дивитимуся радше на схожості, які об'єднують жанри автобіографії та життєвої історії у їхній провідній ролі, – можливості особи застановитися над власним життям. Попри те, що ми маємо справу, з одного боку, з літературним письмовим жанром, а з іншого, – з антропологічним усним, ризика між цими жанрами одкровень видається мені досить умовною, і обидва вони передбачають застановлення й редакцію репрезентації Я.

Щоб дистанціюватися від опозиції поміж усним та письмовим текстом, у пригоді може стати поняття наративу. З-поміж багатьох можливих інтерпретацій наративу, існує погляд на наратив як на спосіб репрезентації реальності, репрезентації з допомогою вибраного засобу-посередника. Медіумом може бути мова, візуальне зображення тощо. [5] Таким чином, поняття наративу виглядає майже всеохопним; і може стосуватися не лише візуального мистецтва чи літератури, а й будь-якого аспекту у загальному дискурсі життя людини, а надто – зважаючи на багатошаровість самої природи наративу. [7] Наратологія, до прикладу, розрізняє об'єктивну реальність, до якої реферує наратив, та репрезентацію цієї реальності, яка згрубше завжди передбачає суб'єктивний погляд. А отже, чи то ми читаємо твір художньої літератури, чи то автобіографію, що претендує на відображення правдивих фактів – як читачі, ми завжди матимемо до діла з так званім суб'єктивним поглядом на реальність (суб'єктивним, що не в опозиції до об'єктивного, але той, що передбачає суб'єкта, а отже – людське й чуттєве). Отож, до прикладу, якщо ми говоримо про когось, ми радше говоримо про те, як ми бачимо цю особу, аніж про реальну людину. Щоби більше, наратив функціонує у такий же спосіб, коли ми говоримо про себе. Наратологія тлумачить наратив як наш досвід власної самості. [10, 9] Наративний текст – це текст, у який агент, чи то суб'єкт, конвертує певну історію, використовуючи при цьому обраний медіум, як-то, мова, звук, сукупність зображень чи побудов. [7] Тоді, наративною ідентичністю можемо вважати ідентичність, що ми її конструємо й виконуємо у процесі само-нарації, само-репрезентації, яка за логікою наративної теорії, якою я послуговуюся в цьому дослідженні, відрізняється від об'єктивної (існуючої ідентичності). Одне слово, у автобіографії, у такий же спосіб, як і в життєвій (усній) історії розповідач конструює сам себе, малює автопортрет – зображає себе таким, яким він/вона хоче себе показати.

Вживаючи концепт наративної ідентичності, я також хочу уникнути безпосередньої референції до

реальних осіб та достовірності їхнього досвіду. У засадничих принципах свого дослідження, я погоджуюся з дослідниками, які вважають, що коли йдеться про ідентичність, наратив говорить не лише *pro* самість, а радше складає частину самості. [1, 10] Попри закоріненість у тілесному та особистому існуванні, наратив є, утім, шляхом репрезентації та само-перформансу (*self-performance*), що не конче потребує засвідчувати факти. Таким чином, досвід, про яким ми теоретизуємо у власній біографії, є не лише добіркою подій, що трапилися у нашому житті, він є демонстрацією того, як ми бачимо самих себе та власний досвід. Отож, достовірність та зобов'язання казати правду, традиційно приписуване автобіографічному письму, видається мені у цьому дослідженні недоречним. До того ж, навіть якби й так, сам факт того, що ми насправді ніколи не можемо перевірити «правдивість» обраної автобіографії, дещо анулює вагомість цього показника. Сама природа автобіографії ставить перед читачем рамку – йому залишається лишень повірити розповідачу на слово. Таким чином, я аналізуватиму *самість*, представлену у автобіографії, у спосіб, у який вона є змальована, не ототожнюючи її з реальною особою автора.

Достовірність і Пошуки Правди

Свою автобіографію Іван Кошелівець розпочинає словами Анатолія Франца:

«Я не думаю, що тільки виняткові люди мають право розповідати про себе. Навпаки, гадаю, що це дуже цікаво, коли це роблять прості смертні». Він робить це з кількох причин. Таким чином, він хоче «уберегтися від спокуси нарцисизму», приписуваній автобіографії; та залучитися підтримкою одного авторитета, Анатолія Франца, на противагу іншому, Олександрові Довженку, вплив якого на себе визнає сам Кошелівець, коли пише: «...Кожен мав свої радощі й розчарування. Та вони дуже споріднені, майже однакові. А після Довженка, під «Зачарованою Десною» якого кожен готовий був би підписатися, наче б саме про нього там і мовиться...» [3, 10-13] Бачимо, що прочитавши автобіографічний твір Олександра Довженка, Кошелівець вирішує написати про власне дитинство. Бо ж дитинство також має кожен смертний, утім, важливим радше є спосіб, у який ми його тлумачимо. Коли ж згадаємо, що доробкові Кошелівця належить й поважного обсягу біографія Олександра Довженка [4], то вплив одного автора на іншого видається очевидним.

Відповідаючи на питання про те, чому смертним писати автобіографії, Кошелівець твердить, що «важливе в них найчастіше свідчення про добу автора», з іншого, – свої власні свідчення від називає «Розмови в дорозі до себе». Поєднання індивідуального й соціального видається украй повним. Викладаючи на папері версію свого життя, особа неминуче осмислює його, як і свою позицію у житті; автобіографію, як і спогади «не можна писати, оминувши самого себе» [3, 11], цей жанр виходить з існування *Я*, а отже, є завжди суб'єктивним, особистим. З іншого боку, він також є свідченням доби. Аксиоматично, людина є соціальною особою, й існування одного окремого досвіду в ізоляції – не можливе. Одним з рушіїв писання автобіографії, правдоподібно, є вічне намагання відповісти на питання *Чому?* – притаманне насамперед життєвій історії. Осмислюючи природу усної життєвої історії, антрополог Шарлотт Лінді, пише: «Аби існувати у соціальному світі, маючи комфортне відчуття доброго, соціально належного і стабільного людського життя, особа мусить мати послідовну, прийнятну, і відкриту до постійних видозмін життєву історію». [13, 3] Однак, одкровення Івана Кошелівця засвідчують, що мета автобіографічного письменового свідчення є насправді дуже близькою до мети усної життєвої історії, яку має кожен, на противагу біографії, яку начебто мають радше артисти. Щобільше, мета автобіографії так само подвійна – пояснити індивідуальне життя іншим, так само, як пояснити його самому собі. Автобіографічне письмо, як, скажімо, поезія, «засвідчують спробу осмислити природу індивідуального досвіду, перетворюючи простий факт існування на усвідомлену чесноту і її можливе значення» [16, 44] Таким чином, автобіографія є метафорою, дефініцією самості у визначену мить і визначеному місці, що не охоплює повної ідентичності автора, а лише є її можливою проекцією у момент писання. [16, 44] Отож, як наратор описує себе дитиною, то засвідчує, що у певний момент він/вона бачить себе такою дитиною, однак, не маємо певності, що сама дитина є/була реальною особою. На підтвердження такої гіпотези Джон Пол Ікин пише: «люди осмислюють власний досвід, спираючись на моделі самості та життєвих історій, доступних [їм] у певній культурі». [10, 104] Отож, попри особистісність само-репрезентації, вона завжди виходить з матеріалу, доступному розповідачу в його/її культурі (культурах). І «попри наші ілюзії автономності та самовизначення – «Це я, той, хто пише мою історію, це я той, хто каже, хто я є» – ми не винаходимо власні ідентичності з нічого. Натомість, формуючи власну ідентичність, ми покладаємося на ресурси, доступні у культурі, яку ми населяємо...» [10, 22] Отож, у процесі автобіографічного письма, як і в інших процесах інтелектуальної життєдіяльності людини, постає питання вибору, селективності особистого й культурного матеріалу.

З антропологічних досліджень життєвої історії відомо, що засадничим принципом побудови життєвої історії є пошук в ній сенсу, що узагальнено поняттям когерентності (*coherence*). «Когерентність (*coherence*) є складовою тексту; вона впливає зі стосунків, які частини тексту розвивають у відношенні один до одного, та до цілого... Когерентність може бути також зрозумілою як спільне досягнення розповідача й адресата». [13, 12] Щобільше, когерентність має темпоральний аспект – вона завжди є тимчасовою, а отже, на різних етапах прочитання у автора й читача може бути різне тлумачення сказаного чи прочитаного.

Процес витлумачення, звісно, не є легким, і попри всю його персональність, він також є глибоко суспільним. «Це є, фактично, соціальний обов'язок, що мусить бути виповнений, щоби учасники могли вважатися повноцінними акторами суспільства». [13, 16] Саме пошук сенсу й когерентності є, на мою думку,

ланкою поміж тим, чому автобіографії пишуть, і тим, чому їх читають. У процесі прочитання чиєсь автобіографії, досвід читача також є украй важливим. Отже, насправді, взаємодія з текстом є не лише двосторонньою, а три- або навіть багатоплосковою. [10, 35] Найголовнішими є три актори – автор, текст та читач. Всі вони, очевидно, співпрацюють, коли йдеться про прочитання тексту, його витлумачення, пошук в ньому особистого сенсу. Отже, якщо ми дивимося на автобіографію, як на текст, за яким стоїть непорушний авторитет автора, ми можемо погодитися, що, аби писати автобіографію, потрібно бути особливим. Коли ж ми змінюємо перспективу, й сприймаємо наратора, як героя втіленого у тексті, що не конче передає реальну особу автора, а є радше – сукупністю певного соціально-культурного знання й досвіду, ми, ймовірно, можемо відмовитися від авторитету автора, й читати автобіографії простих смертних, усвідомлюючи свою власну залученість до процесу інтерпретації, так само, як вагомість власного досвіду.

Міркуючи над жанром спогадів, Кошелівець стверджує: «Він, цей жанр, і небезпечний. Небезпечне те, що розповідь у ньому ведеться від я. А воно, я, ревно пильнує, щоб не стати перед читачем у невідгідному світлі...» [3, 10] Міркуючи над стосунками автора та героя ув автобіографічному творі, Михайло Бахтін пише: «Етична й естетична об'єктивація потребує міцної точки опори поза собою; якоїсь насправду реальної сили, зсередини якої я [автор] міг би бачити себе як іншого». [1, 30] Поняття самоспоглядання, ніби збоку, як іншого, очевидно, давнє. Його також ґрунтовно вивчив Фройд, коли зауважив, що існує пам'ять, що змальовує минуле, а є така, що бачить окрему самість у минулому – як ми бачимо нас самих у минулому. Для Фройда таке уявлення про нас самих засвідчує, що першопочаткові враження та емоції було опрацьовано у пам'яті, засвідчує сам механізм пам'яті. Отож, аби зробити себе героєм власного твору, авторові необхідно посісти позицію іншого, озброїтися перспективою споглядача самого себе – йому потрібен погляд із зовні. Щобільше, як каже Бахтін, ув автобіографічному письмі ми не лише «[...] враховуємо цінність нашої зовнішності з погляду можливого враження, що його вона може зчинити на іншого», ми «врешті ... враховуємо і те, що станеться по нашій смерті». [1, 17] Автобіографія, таким чином, бере до уваги і навіть й передбачає «цілковито особливий коефіцієнт вартості», що його акцентує Бахтін, пишучи, щоправда, про художню творчість автобіографічного характеру, а не про автобіографію як таку. Пильне око Я у спогадах Кошелівця, що укладає слова до уст свого наратора, і розмірковує над тим, що саме належить записати, є добрим підтвердженням процесу самоконструювання при самоспогляданні.

Автобіографія є селективним жанром. Пропонуючи відповідь питання чому, наведу цитату антрополога Марка Джонсона. На його думку, особа «живе, розвиваючи історію, над якою вона має контроль, хоч і малий, у формуванні власного героя». [11, 161] Отож, насамперед, індивід (автор) потребує відчуття змісту й контролю у власній історії, який можна або досвідчити, або створити – будь вона писана, чи усна. Життєва історія, як лінгвістична одиниця, «залучена у соціальну взаємодію, що стосується нашого внутрішнього, суб'єктивного сенсу приватного життя, що упорядковує наше розуміння власного минулого, теперішнього, й уявного прийдешнього». [13, 11] Тому автобіографічна історія, чи то спогади, є свідченням не лише минулого, а й теперішнього й майбутнього, що витлумачуючи наш соціальний досвід і взаємодію, дає нам відчуття контролю. Цей процес є індивідуальним й суб'єктивним. Тому, я наголошую моє відмежування від пошуків правди чи то достовірності в автобіографічному письмі – і не тому, що вона, можливо, відсутня, а лишень тому, що вона тут піддана іншому канону – вона є ситуативною й постійно змінюваною. Скажімо, обмірковуючи свою звичку курити, та боротьбу з нею, Іван Кошелівець пригадує давню розмову з його дідом Окакієм, що теж курив, та покинув, бо то – «діло Нечистого», який «довго ходив коло мене [діда]: то люльку підкине на дорозі, то десь візьметься папуша тютюну в дворі. Звідки їй бути, якби не Він? Аж таки відчепився». [3, 17] Як «Нечистий» відчепився від діда Окакія, той покинув курити, що Іванові Кошелівцю так і не вдалося: «... Згадуючи доброго діда Окакія, я багато разів робив спроби скористатися з його поради, але кожного разу переможцем виходив Нечистий». [3, 17] Чи то наратор пише це серйозно, чи жартома, бачимо, що перед нами – один з можливих способів обґрунтувати власне життя, знайти сенс у тому, що складно пояснити. Так само, як складно, до прикладу, часом пояснити вибір професії, що не спиняє нас продукувати історії на пояснення власної долі. Шукати сенс – не означає засвідчити його відсутність. Обґрунтовувати події власного життя – природня потреба людської істоти, і не лише тоді, коли йдеться про особливі або незбагненні події, навпаки, застановлюємося ми над цим чи ні, але й наше пересічне й повсякденне життя має певний зміст і порядок. Пояснюючи своє покликання артиста, Олександр Довженко, до прикладу, звертається аж до свого дитинства: «В дитинстві у мене був певний нахил до споглядальності. Я був дуже мрійливим хлопчиком. Мрійливість і уява були такими сильними, що іноді життя, здавалось, існувало в двох аспектах, які змагалися між собою, – реальному і уявному, що, проте, здавався нібито здійсненим». [3, 28]

Автобіографія завжди має оціночну, моральну складову, що є суб'єктивною й має сенс у певному контексті. «Процес конструювання життєвої історії як такої, що має сенс, може бути аналізованим окремо від понять правди чи недостовірності певних подій, персонажів, чи почуттів, використаних у створенні історії». [13, 16] На мою думку, характеристики усної життєвої історії та письмової автобіографії тісно переплітаються, і не мусять протиставлятися одна одній з огляду на письмову форму, що є відмінна від усної. Тобто, замість того, щоб дивитися на різниці поміж автобіографією та життєвою історією, я волю розглядати автобіографію як письмову форму життєвої історії, на яку хоч і накладає певні зміни та обмеження писемна традиція, але в

основі якої таки залишаються принципи, спільні для обох жанрів. Отож, можна підсумувати деякі визначальні функції життєвої історії, які, як на мене, вона поділяє з автобіографічним письмом. Насамперед, вона виражає відчуття самості особи – «хто ми є, і як ми до цього прийшли», вона допомагає особі узгодити почуття самого себе з соціально-культурними нормами та очікуваннями, моральними стандартами. Життєва історія також забезпечує приналежність особи до певної соціальної групи і демонструє важливість особи у певній групі. Наостанок, життєва історія робить умовиводи про те, чого очікувати у майбутньому, та як, використовуючи популярне та особливе знання, розвинути власне відчуття сенсу. [13] Звідси випливає, що в основі обох жанрів насамперед лежить відчуття власного *Я* наратора, його/її бачення себе. Тобто, зовсім не варто стверджувати, що усних жанр життєвої історії, що передбачає меншу долю редакції, містить більш відверту інформацію, аніж письмова автобіографія, що самою своєю формою надає авторові можливість переписування й переосмислення власного досвіду. На мою думку, в обох жанрах, наратор конструюватиме своє *Я* таким, яким він його бачить – по-перше, а, по-друге, таким, яким він/вона воліє бути побаченим.

Щобільше, так само, як момент застави над білим аркушем дає можливість переосмислити й, імовірно, «літературно» оформити автобіографію, він може провокувати й момент чистосердечного одкровення. Надто ж – достовірність чи недостовірність фактів нічого не скаже нам про відчуття самості наратора, важливішою є сама логіка добору фактів і їх репрезентація. Скажімо, коли Кошелівець пише: «...Мого прадіда звали Михайло і від нього пішло наше вуличне прізвище – Михайленки» [3, 13] або «За батьковими розповідями, він [дід] був людиною богатырської статури й великої сили. Ця сила тала причиною його ранньої смерті» [3, 13] – ми розуміємо, що маємо до діла радше з сімейними легендами, і що майже неможливо перевірити ані походження прізвища, ані причину дідової смерті. І це нам не так важливо, коли ми досліджуємо наративну ідентичність. Важливіше, що наратор сам себе так бачить, сам провадить своє коріння від надзвичайної сили діда, ім'я якого й сила дає початок родові наратора – саме так він себе позиціонує, саме так пояснює нам і собі своє походження – цікаве походження «простого смертного».

Іншим прикладом є самопредставлення Олександра Довженка: «Народився я 30 серпня 1894 року на околиці невеликого повітового містечка Сосниці на Чернігівщині, зо звалася В'юнище, в родині хлібороба Петра Семеновича Довженка, який належав до козацького, як на ті часи, стану». [2, 27] Попри те, що наратор подає читачеві всі деталі свого народження – точне місце й час, від додає кілька слів і про власне походження. Народитися у родині хлібороба – це начебто народитися у родині найпростішого й найчеснішого трударя серед простих людей, землероба, – практично архетипної української професії. Утім, Довженко додає ще й про козацький стан своєї родини, що в українській культурі неодмінно асоціюється зі свободою, відвагою, силою, боротьбою за незалежність – чи то не з усіма українськими чеснотами.

Очевидно, що досліджуючи наративу репрезентацію *Я*, я не піддаю сумніву реального Довженка, так само, як не сумніваюся в можливості його козацького походження. Мене радше цікавить, які засоби використав він та Кошелівець, як наратори, аби (за словами останнього) «представити себе у вигідному світлі» – такими, яким вони хотіли бути побаченими. Запоручуючись авторитетом власного родоводу, власного коріння, обидва наратори шукають (знаходять) сенсу, ґрунту у власному житті – вони потребують стабільності, й знаходять її у чистому й беззаперечному авторитеті предків, у пам'яті про них, що дає їм (і нам) відчутті тривалості, нерозривної традиції, зв'язку. Таким чином, пам'ять не лише визначає сам жанр спогадів, вона має й інші функції у автобіографічному письмі. Пам'ять – є одним із засобів само-конструювання й само-перформенсу. Скажімо, у випадку свідчення Кошелівця, коли письмові документи майже не є доступні, саме пам'ять відіграє роль документації: я це пам'ятаю, значить, це мене стосується, це належить і мені. Наратор є носієм комунікативної пам'яті (термін Яна Асмана/Jan Assmann)** своєї родини – пам'яті, що усно передається від покоління до покоління через очевидців, і яка функціонує, доки очевидці-переповідачі ще живі. Кошелівець пам'ятає свою бабу Грициху – а, отже, він «пам'ятає» Трипільську культуру, реферує до неї.

Звернімо увагу на цитату: «Баба Грициха. У моїй уяві – це найсвітліший образ дитинства, з тих праведників, на яких світ стоїть. У ній я бачу втілення народної культури в тому чистому її вигляді, який досягається (мабуть, правильніше буде сказати – досягався, бо ледве чи тепер щось подібне можливе) без книжного впливу, самим переданням, десь від культури неолітичного Трипілля почавши, до нашого часу». [3, 15] Речення «Баба Грициха» у цьому тексті є для наратора повним, є ніби назвою енциклопедичної статті, що має послідувати згодом. «Баба Грициха» – це ніби феномен, архетип, це – «етнічна порода з устояним світоглядом, якому великою мірою ми завдячуємо свої національне існування». [3, 15] По-перше, наратор позиціонує себе як такого, хто має чітке уявлення про те, якою є найавтентичніша національна порода українців, по-друге, через бабу Грициху, яка є втіленням національної ідентичності, він засвідчує своє власне походження, й свою приналежність до автентичної й шляхетної, усної, (а для нього це значить – також живої, чистої, щирої) національної традиції. Тут ми бачимо приклад теорії, про яку йшлося вище, – з одного боку, автобіографічна історія є особистою, з іншого, – вона є соціальною, вона мусить бути культурно запотребованою, аби особа мала повноцінне відчуття власної самості. Своєю ідентичність Кошелівець розміщує у певних культурних рамках, відокремлюючи себе від якихось інших, щобільше, як рамку для власної ідентичності, він обирає традицію, що в українському світогляді йде аж до феномену Трипілля – з поміж усіх можливих коренів він обирає ті, що видаються йому найглибшими, найавтентичнішими, найнепорушнішими – він шукає ґрунт, основу, і в такий

спосіб знаходить її. Щобільше, Кошелівець пише, що говорячи про народну культуру, носієм якої була його баба, він «мав на увазі її життєву настанову, яка послідовно реалізувалася в щоденному побуті. Хагу вона тримала в ідеальній чистоті, щосуботи відсвіжуючи глиняну підлогу. І до всього мала мудро вигадане приладдя». [3, 18] Очевидно, що попри його пояснення, ми розуміємо, що не кожен, хто тримає хагу в чистоті й володіє мудрістю в побутовому житті, є носієм того уявного прадавнього етнічного духу, до якого апелює Кошелівець. Очевидно, від ідеалізує свою бабцю, і показує читачам її, так само, як і себе, такою, якою він її дитячо запам'ятав, і такою, якою хоче її пам'ятати. І тут знову ж таки йдеться не про достовірність, а про відчуття самості, про те, що наратор відчуває себе по-дитячому комфортно, повертаючись у спогадах до хати його бабці, що пам'ятає її мудрою й турботливою. Наратор плекає ностальгійне відчуття, бо потребує його, бо воно також дає йому відчуття сенсу і стабільності.

Пам'ять: Простір і Час

Аналізуючи спогади й автобіографічне письмо, ми завжди працюємо з пам'яттю, а також з часом, темпоральністю, що невід'ємно поєднана з пам'яттю. Навіть сенс, когерентність тих чи інших подій, досвіду, як я вже згадувала, є тимчасовою категорією. Говорячи про пам'ять і час, тим не менше, ми не конче маємо на увазі минуле. Як я вже також згадувала, в наративній автобіографічній розповіді час функціонує в інший спосіб – тут нараз переплетене минуле, теперішнє й майбутнє. До прикладу, коли Довженко критикує свою творчість, він каже так: «Я говорив неодноразово на зборах і зараз не можу не сказати, пишучи про своє життя, – я не зовсім люблю свої картини. Часом я їх не люблю зовсім. [...] І мені здається, що хороша, по-справжньому зроблена картина моя ще десь попереду». [2, 28]

Коли маємо справу з автобіографічним письмом і тим, як особа (наратор) обмірковує своє життя, пам'ять про минуле нерідко свідчить і про його/її теперішній досвід, і про надії та плани на майбутнє – у людському досвіді вони нерозривні. Для читача ж, як зауважує Портеллі, такі формули часу навіть створюють відчуття позачасовості (timelessness). [17, 67] Однак, «життєві історії ... залежать від часу...» – стверджує Портеллі. Іван Кошелівець засвідчує цю залежність, кажучи так у вступі до своєї автобіографії: «Ці спогади писалися прихатком протягом кількох років. З цієї причини неминучі повторення...» [3, 11] Утім, повторення й зміни не є небезпечними в життєвій історії, так само, як зрештою і в автобіографії. Вони свідчать про осмислення й переосмислення життєвого досвіду, вони підтверджують думку Портеллі, що життєва історія є живою річчю – одночасно з її оповіданням, ми продовжуємо жити власну історію. У момент, коли наратор зупиняється, аби зафіксувати певні події зі свого життя, він прагне зупинити час. Портеллі пише про це так: «Розповідати історію – означає підготуватися до бою із загрозою часу, обеззброїти час. Оповідання історії береже розповідача від забуття; історія будує ідентичність розповідача, як і спадок, що він залишає майбутньому». [17, 60–61] Чи ж не так само функціонує автобіографія? Попри можливість автора конструювати свою версію власного життя, він/вона ще й обирає, що записати й залишити у спадок. Записуючи спогади, зосереджуючись на певних моментах життя, Довженко, наприклад, малює перед очима читачів картини, що згодом стануть частинами його фільмів (що є цілковито органічним з огляду на візуальну природу пам'яті, що фіксує образи).

В червні 1926 року я просидів ніч у своїй майстерні, підбив підсумки свого невлаштованого тридцятидвохрічного життя, вранці пішов з дому і більше не повертався. Я виїхав в Одесу і влаштувався на роботу на кінофабрику як режисер». [2, 35] Попри абсолютну щедрість цієї цитати до аналізу, я хочу звернути увагу лише на два моменти – те, як працює час у цій короткій історії, та те, наскільки вона є візуальною. Життєву подію наратор описує як один момент, як момент, що змінив його життя: тридцяти двом рокам невлаштованого життя контрастує рішення, прийняте за одну ніч (хоч ми не знаємо, скільки ночей до того, наратор провів у роздумах, що такі спричинили це рішення, як не знаємо нічого і про інші події його життя, які, можливо, спричинили цю рішучість). Двома реченнями наратор підсумовує один етап свого життя, й розпочинає інший. Перед нами постає уявна картина – Довженко, що стоїть на пероні, або сідає у потяг до Одеси, до свого нового життя.

Тут мені видається доречною теорія Алессандро Портеллі про подію (event) і час. Він стверджує: «Час – це континуум; і розмістити подію у часі означає розітнути континуум...» [17, 69] Подія розтинає час, вона «розтягує» його або «звужує», і це наратор – той, хто моделює час своєї історії. Проживаючи власну життєву історію, автор переживає її в часі – вона зазнає редакції, щось додається до неї, а щось – відпадає. Час є важливим для життєвої історії, коли йдеться й про життєві обставини. Однак, перетворюючись з реального часу на наративний, час набуває нових функцій. Так само, як і автобіографія, він може бути розказаний, він необхідний радше для того, аби помістити у ньому окреме (людське) життя, суб'єктивне осмислення життєвого досвіду обеззброює його, ставить під сумнів його всевладність – можливо, поза текстом, поза розповіддю, він не існує – тому наратор Довженко проживає тридцять два роки свого життя за одну ніч. Час у наративі працює на його селективність, він «додає усному наративові плинності (fluidity)», – каже Портеллі [17, 62] про знову ж таки усний наратив, хоч, читаючи автобіографії обох – Довженка й Кошелівця – бачимо, що так само додає він плинності і у писаний наратив. На видозміну часу – його стислість, або навпаки – розпорошеність впливає й бажання зафіксувати, зловити момент. Про це пише Джеймс Олні, цитуючи Антоніо Дамазіо: «Теперішнє невпинно перетворюється на минуле, і на момент, коли ми його прагнемо його облікувати – ми вже у іншому

теперішньому, поглинутому плануванням майбутнього... Теперішнє ніколи не є тут». [15, 339] Момент, що швидко переміщується у пам'ять, який щойно був тут, і вже існує лишень у пам'яті. Отож, бажання зафіксувати момент не лишу у пам'яті, а й буквально у просторі та часі – один з найвагоміших рушіїв автобіографії.

З-поміж багатьох аспектів пам'яті, про які я вже стисло згадала, хочу зупинитися ще на одному – сенсорності пам'яті, її чуттєвості й тому багатшаровості. Описуючи феномен «куховарення вустами» – переповідання сімейних рецептів та кулінарних традицій – звичай серед єврейських жінок у концентраційних таборах, Кара Де Сільва пише: «Наші особисті гастрономічні традиції – що ми їмо, їжа та її споживання, що ми асоціюємо з ритуалами дитинства, шлюбу, батьківства, моментами довкола столу та святкувань – є переломними моментами нашої ідентичності. Пригадати їх у безнадійних обставинах – означає зміцнити відчуття власної самості, та сприяти собі у боротьбі за її збереження». [9, xxvi]

Пам'ять влаштована так, що ми пам'ятаємо не лише вірш, завчений у школі, а й – смаки, запахи, звуки, картини, відчуття – і все це складає частину нашої ідентичності. Коли Кошелівець приділяє сторінку бабиним борщам, він не просто відтворює рецепти, він обґрунтовує їх у власній автобіографії. «Я часто хвалюся перед друзями своєю бабою і запевняю їх, що вона вміла варити не менше сорока борщів». [3, 18] Останнім, наратор приділяє сторінку, описуючи, як мудро і смачно вони були зварені. Цікаво, що, можливо, кожен читач може пригадати про бабцю або прабабцю, яка була б в його/її сім'ї (історії) таким же беззаперечним авторитетом у куховарстві, таким же носієм родинної традиції, яким є його бабця для Івана Кошелівця. Утім, справа не є у тому, щоб міряться за те, чий борщ був таки смачнішим, а – у збереженні власної ідентичності, а також традиції, що засвідчує приналежність цієї ідентичності до певної культури. У цьому випадку їжа – є частиною знання наратора про самого себе, є частиною його досвіду. Скажімо, так він згадує про бабин хліб: «...Хліб, якого я після того ніде не їв і вже знаю: не доведеться їсти». [2, 18] І то, мабуть, добре, що не доведеться, бо таким чином ніхто не може заперечити того, що він був найсмачнішим, він залишиться у дитячому спогаді, у нараторовому вивореному світі, у його власній історії. Щобільше, його смак, закарбований у пам'яті наратора, провокуватиме читачів на власні гастрономічні історії, а надто – у спільній з наратором культурі.

Гастрономічні референції – популярна тактика чуттєвої пам'яті. Пам'ять потребує ключів, референцій. Такими референціями, з-поміж інших, є і запахи, звуки, смаки. Вони існують не ізольовано, а у взаємодії з емоційно-психологічними рисами персонажа та соціокультурним контекстом його розвитку й діяльності.

Так само, як наратор розміщує свою розповідь у певному часі, він розміщує її також у певному просторі, який також чимало свідчить про наратора. У цьому випадку ми часто матимемо справу з візуальною пам'яттю, що є чи не найвизначнішою, коли йдеться про спогади. До прикладу, ось як зображує Іван Кошелівець природу й топографію свого дитинства: «У баби був великий сад. Почавши з петрівки, ... сад постачав нас своїми дарами. [...] Може, тому, зміцнившись в дитинстві вітамінами, ми повиростали здорові й майже ніколи не хворіли, поминаючи дитячі пошесті...» [2, 15] Бабиному саду наратор завдячує якщо не життям, то принаймні здоров'ям. Старий, великий сад, деревинне коріння – є тут ще однією метафорою родинного коріння й затишку, у пошуку якого перебуває наратор, засвідчивши від перших сторінок своїх спогадів, що «у нашому селянському побуті пам'ять про предків не сягає далеко в минуле. Знаємо тих, що живуть разом з нами, а вже криється туманом забуття те, що відійшло в минуле двома-трьома поколіннями». [2, 13] Наратор бореться у своїх спогадах із забуттям. Він виступає адвокатом усної традиції своєї сім'ї, що є такою ж важливою, що й письмова. Він прагне викласти свою історію на папері і тим самим вберегти її від забуття. Цікаво, що коли Кошелівець, ніби підкреслюючи свою тугу за предками й автентичною традицією, багато разів наголошує на її існуванні в його історії, й наводить тому чимало аргументів, одним з яких є бабин сад; Довженко використовує опис ландшафту й простору з дещо іншою метою. Сім'я й традиція не так важлива для наратора Довженка, хоч «любов'ю написані образи дідів» – це «теплота дитинства» [2, 28] і для нього. Натомість йому важливіша його позиція як артиста, його авторитет і віра у власну творчість: «Друге, що в дитинстві було вирішальним для характеру моєї творчості, це любов до природи, правильне відчуття краси природи. [...] Я завжди думав, що без гарячої любові до природи людина не може бути митцем». [2, 28] Як Кошелівець шукає у бабиному саду затишку, можливо, протягом усього життя, так Довженко шукає натхнення у луках над Десною – у красвидах свого дитинства.

Висновки

Чи то життєва історія є викладена письмово, чи то усно – вона має свої незмінні функції та закони, вона є прикладом нескінченних людських старань зрозуміти себе і світ довкола. Як зауважив антрополог Марк Джонсон про багатшаровість ідентичності людини, вона є комплексним, складним організмом – водночас матеріалізована тілесно й уявна (imaginative). [11, 161] Попри своє матеріальне існування, людина провадить уявне, моральне – те, що допомагає їй мати сенс у власному житті. Уявне поле життєдіяльності людини складають соціально-культурні мережі, до яких вона залучена, знанням, яких вона володіє. Наша повсякденна рутинна, хоч ми не приділяємо їй належної уваги, «також розміщена в рамках ширших проєктів, що задають моделі й напрямки нашому життю». [11, 163] Дією, що синтезує уявні рамки життєдіяльності людини, є приватний наратив, намагання обґрунтувати події власного життя у власній життєвій історії. Вона є неодмінною складовою процесу самопізнання й саморозуміння, «санкціонованого суспільством і культурою». [11, 155] В автобіографії, письмовій формі життєвої історії, персональний наратив і є виявом процесу саморозуміння.

Автобіографію пишуть не конче з думкою про аудиторію, що таки відбувається часто, потреба її написати виникає радше із природного людського бажання лишити по собі слід. І тут письмова традиція якнайкраще стає у пригоді. «Писемність повертає усну традицію часові, а час повертає особі», звільняє усну історію від «тягаря пам'яті». [17, 75] Записаний нарратив не потребує боротися ані з часом, ані із забуттям. Таким нарративом є автобіографія. Знайомим і реальним бачиться такий автор, яким було його зображено в його автобіографії. В сенсі само-конструювання, він існує поміж «до» і «після» оповіді. Отож, чи то читачі, чи то потенційні наратори, можуть сподіватися на те, що їх буде запам'ятовано саме у такий спосіб, як вони про це напишуть. І, якщо необхідно бути письменниками чи артистами, щоб мати письмову біографію, то тоді, мабуть, можна бути письменниками у рамках власної біографії – так чи інакше, текст часто є лишень компромісом поміж його автором і читачем.

Примітки:

* – Переклад з англійської та російської всюди мій (– В. Я.)

** – Термін запропонував Ян Ассманн. (див. Assmann Jan. Das Kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und Politische Identität in frühen Hochkulturen. Munich: Verlag C.H. Beck, 1992)

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – Москва: Искусство, 1979. – 421 с.
2. Довженко О. Вибрані Твори. Київ: Сакцент плюс, 2004. – 509 с.
3. Кошелівець І. Розмови в Дорозі до Себе: Фрагменти Спогадів та Інше. Мюнхен: Сучасність, 1985. – 497 с.
4. Кошелівець І. Олександр Довженко: Спроба творчої біографії. Сучасність: 1980. – 428 с.
5. Abbott P.H. The Cambridge Introduction to Narrative. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003. – 252 p.
6. After Confession: Poetry as Autobiography. / Ed. Kate Sontag & David Graham. – Saint Paul, Minnesota: Graywolf Press, 2001. – 341 p.
7. Bal M. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto: University of Toronto Press, 2009. – 264 p.
8. Culture and Belonging in Divided Societies: Contestation and Symbolic Landscapes. / Ed. Marc Howard Ross. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009. – 295 p.
9. De Silva Cara. In Memory's Kitchen: A Legacy from the Women of Terezin. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2006. – 110 p.
10. Eakin P. J. Living Autobiographically: How We Create Identity in Narrative. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 2008. – 184 p.
11. Johnson M. Moral Imagination: Implications of Cognitive Science for Ethics. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993. – 287 p.
13. Linde C. Life Stories: The Creation of Coherence. NY: Oxford University Press, 1993. – 242 p.
14. Linde C. Working the Past: Narrative and Institutional Memory. NY: Oxford University Press, 2009. – 249 p.
15. Olney J. Memory and Narrative: the Weave of Life-Writing. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. – 430 p.
16. Olney J. Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography. New Jersey: Princeton University Press, 1972. – 342 p.
17. Portelli A. The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History. Albany: State University of New York Press, 1991. – 341 p.

Галина ЧУМАК

КОНЦЕПЦІЯ ЧАСУ У ФАНТАСТИЧНОМУ ЦИКЛІ ДЕНА СІМОНСА “ПІСНІ ГІПЕРІОНА”

У статті аналізується художній час у циклі Сімонса “Пісні Гіперіона” як культурний синтез минулого та майбутнього, яскравий приклад здатності автора засвоювати і використовувати широкий спектр літературних та інтелектуальних джерел.

Ключові слова: час, художній час, хронотоп, інверсія, інтертекстуальність, ентропія, культурний концепт.

The article focuses on the concept of time in “Hyperion Cantos” by Dan Simmons. The concept is analysed as an integrated synthesis of past and future made by the author in his attempt to incorporate a wide range of cultural concepts and literary sources.

Key words: time, fictional time, chronotop, inversion, intertextuality, entropy, cultural concept.

Час і простір і належать до універсальних категорій філософії, соціології, культурології, лінгвістики. Є суттєва відмінність у ставленні до понять про Час у методології філософії та в експериментальних науках. Величезне значення мають міждисциплінарні дослідження — індивідуальні та колективні[6].

Дослідженням категорії часу та художнього часу приділяють чималу увагу і в сучасному

літературознавстві. Для нашого аналізу концепції художнього часу Дена Сімонса особливо актуальними є дослідження Нонни Копистянської. У статті розглядається спільне і відмінне у формуванні понять про «Час», появу і розвиток літературознавчого поняття, категорії і терміна «Художній час»[5]. Категорію художнього часу в прозових, поетичних та музичних творах досліджував Панасенко [10] та Новікова [7].

Мета нашої статті — аналіз концепції часу, застосованої Деном Сімонсом у циклі романів “Пісні Гіперіона” для інтерпретації історичного минулого людства та створення фантастичної картини майбутнього.

Актуальність проблематики зумовлюється поглибленням інтердисциплінарних досліджень категорії художнього часу та впливу наукових теорій на формування концептуального часового виміру в сучасній літературі та науковій фантастиці зокрема.

Художній час для автора — це, як відомо, частина створеного ним художнього світу, менша чи більша адекватність його реальному часу, що залежить від епохи, естетики мистецького напрямку, жанру, індивідуальності автора. У фантастиці одним із перших авторів, які звернулися до проблеми плинності часу був Герберт Веллс. Веллс відкрив простір майбутнього не тільки в романі «Машина часу», а й у низці романів, статей, есе, лекцій. Цікавою є також особлива здатність митців інтуїтивно приходити до певних відкриттів, часом навіть випереджаючи науковців. Г. Веллс відкрив у своєму романі відносність плину часу раніше від теорії відносності фізика А. Ейнштейна.[2]

У своїй насиченій науковою інформацією аналітичній статті А. Нямцу показав, яке велике і різнопланове поле інтерпретації відкрилося для авторів та читачів після появи подібних фантастичних творів. [8]

Ден Сімонс — не лише один із класиків сучасної наукової фантастики, але й автор популярної “космічної опери” — тетралогії “Гіперіон”, “Падіння Гіперіона”, “Ендиміон” та “Сходження Ендиміона”, творець воістину унікального у своїй оригінальності, загадкового й мінливого світу порталів, що з’єднують планети, великої ріки Тетіс і великих зоряних воєн, в яких вигадливо переплелися долі священника й солдата, поета і вченого, детектива і консула. [12]

Сюжет циклу задається ще в першому романі “Гіперіон” та відповідає усім вимогам жанру. Внаслідок наукових експериментів на Старій Землі відбувається Велика Помилка — глобальна катастрофа, яка знищила планету. Незадовго до того, як чорна діра вийшла з-під контролю, та припинила існування Землі, на планеті розпочалася так звана Хіджра — переселення людей на інші планети Всесвіту. Це стало можливим завдяки геніальному винаходу — двигуну Хоукінга, що дозволяє рухатися зі понадсвітловою швидкістю. Двигун був винайдений Іскінами, істотами, що утворилися від отриманих незалежність штучних інтелектів. Крім того, Іскіни подарували людству такі свої винаходи, як Нуль-Т (для миттєвого переміщення між порталами), мультимедію (засіб зв'язку, швидкість якого перевищувала швидкість світла) та ін.

З такими технічними можливостями стало реальним існування міжгалактичного політичного суспільства — Гегемонії Людини зі штаб-квартирою на Тау Кита. За допомогою Нуль-Т була створена Велика Мережа — пов'язані між собою порталами світи і планети. Таким чином, поняття “фізичного часу” перестає бути константою і надалі всі жителі Гегемонії на практиці використовують постулати релятивістської теорії А. Ейнштейна.

Гегемонія активно колонізує планети в Мережі та за її межами за допомогою передових технологій і військової потужності (Військово-Космічні Сили). Але Гегемонія не в силах протистояти навалі Волоцюг — мутантів, пристосованих для життя в космосі. Людство стоїть на межі знищення. Стародавнє пророцтво говорить, що в останні дні існування людей на планету Гіперіон до так званих Гробниць Часу повинні відправитися паломники щоб розгадати їх таємницю і зустрітися із стародавнім чудовиськом — Шрайком. Гробниці Часу — культова споруда, яка невіддільна дії ентропії — вони рухаються із майбутнього в минуле.

Усі частини циклу названі за відомими поемами Джона Кітса — видатного поета-романтика, цитати із творів якого є ключем до розуміння складних сюжетних поворотів епічного фантастичного циклу Сімонса. Інтертекстуальність та насиченість алюзіями — характерний прийом пост-модерної фантастичної літератури, завдяки якому автор може поєднати романтичну поезію із теорією відносності, теологію П'єра Тейяра де Шардена із концепцією ноосфери Вернадського, досягнення генної інженерії із дослідженнями штучного інтелекту.

Хронотоп у Дена Сіммонса — це не тільки уявлення про час і простір згідно із концепцією Бахтіна [1], це ще і синтез філософських ідей. Володимир Іванович Вернадський (1863—1945) розвинув поняття про ноосферу, введене фран-цузькими вченими Едуардом Леруа (1870—1954) і Тейяром де Шарденом (1881—1953) в 1927 р. [11, с. 21] Саме це відкриття, яке В. Вернадський зробив не тільки як учений-натураліст, але й як мислитель-філософ, та розгляд проблеми сутності життя і співвідношення живої і неживої матерії [3] дало змогу поєднати в одну категорію час-простір.

Час і простір у Сімонса також відносні. Шрайк — символічний ангел смерті може миттєво переміщатися у просторі та часі, караючи чи милуючи паломників до Гробниць Часу.

У паломництво відправляються головні герої роману: Консул, священник Ленар Хойт, полковник Федман Кассад, приватний детектив Ламія Брон, вчений Сол Вайнтрауб, поет Мартін Силен і тамплієр Хет Мастін. Згідно з канонами церкви Шрайка, кількість паломників у групі має виражатися простим числом, проте восьмою на Гіперіон відправляється дочка Вайнтрауба — Рахіль. Але вона на час паломництва ще

немовля, а значить її прибуття до гробниць вважається несвідомим. Доля Рахілі також визначається Гробницями Часу — через науковий експеримент вона із кожним днем молодшає.

У дорозі прочани вирішують по черзі розповісти свої історії, по-перше, щоб якимось провести час у довгій дорозі до Гробниць Часу і краще пізнати один одного, а по-друге — щоб зрозуміти, навіщо їх відправили на Гіперіон і що їх там чекає. Тут очевидна алюзія на Чосера та його “Кентерберійські розповіді”.

Сімонс по черзі ставить декілька метафоричних експериментів, цілеспрямовано і дуже ефективно руйнуючи світоглядні догми проінтерпретованих канонічних текстів.

Історія священика Поля Дюре — безжалісне дослідження фундаментальних світоглядних основ християнства, в якому поборення смерті і “життя вічне” відіграють визначну роль. Історія професійного солдата Федмана Кассада випробовує на міцність і навіть заперечує “ідеали лицарства”, які досі шануються в європейській цивілізації. Історія поета Мартіна Силенна руйнує пізній культурний міф про художника як про “бунтівника душі”. Історія Сола Вайнтрауба і його дочки Рахілі — інверсія ключового для семітських релігій символу жертвопринесення. Історія Ламії Брон — продовження теми здатності людини протистояти силам, створеним нею ж, котрі виходять з-під контролю — ще одна інверсія деміургічної теми “Франкенштейна”. І, нарешті, історія Консула — історія зумовленої зради, яка виявляється ключем до зміни світової парадигми — так само, як поцілунок Іуди став ключем до Голгофи і зародження християнської цивілізації.

Таким чином, художній час у фантастичному циклі Сімонса не відповідає поняттю “фізичного часу” навіть у релятивістському трактуванні теорії Ейнштейна. Концепція художнього часу сконструйована із низки культурних концептів, кожен з яких інкорпоровано у наративну структуру і складає загальний хронотоп подій, викликаючи у читача певні асоціації завдяки алюзіям інтертекстуальності.

Образи Шрайка і Древа викликають у пам’яті гравюри Дюрера і полотна Босха. Похмурі міфи, приховані під покривом містики, недовомовленості, передбачають багатоваріантність тлумачень. Мучеництво отця Дюре, історія дівчинки Рахілі, яка росте навпаки, загиснутий у горлі крик Консула, Мартін Силен, який пізнав всі радощі й пороки цього світу, кібрид (кіборг-гібрид) Кітса і Ламія, Кассад і Монета — всі ці історії не тільки філософські, але і емоційні. Всі вони об’єднані спільною місією — визначити майбутнє людства.

Художній час у циклі Сімонса — це культурний синтез минулого та майбутнього, яскравий приклад здатності автора засвоювати і використовувати широкий спектр літературних та інтелектуальних джерел. Письменники і мислителі минулих епох інкорпоровані у сюжет романів, допомагаючи розшифрувати послання із минулого в майбутнє. Письменники-фантасти (Джек Венс, Роджер Желязни, Айзек Азімов, Франк Герберт, Джеймс Грем Баллард, К. С. Льюїс, Вільям Гібсон); поети (Кітс і Чосер, поряд з Вільямом Батлером Єйтсом та Езрою Паундом), визначні літературні діячі (Хемінгуей, Харпер Лі, Лоуренс Даррелл); філософи та богослови (Блез Паскаль і Тейяр де Шарден), класики літератури (від Вергілія і Гомера до Данте і Марка Твена та Мелвіла) — є частиною наративної структури фантастичного циклу романів, як живі і мертві голоси всіх істот вплетені в текст. У баченні Сімонса, Всесвіт матеріальний та всесвіт слова фундаментально відображені один в одному. Великий космічний вакуум наповнюється через слово — згідно із біблійною концепцією, але і через слово змінюється плинність часу, культурні коцепти здатні вливати на майбутнє та сприяти переосмисленню минулого.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М., 1975.
2. Веллс Г. Машина часу. Науково-фантастичні романи / Пер. з англ. М. Іванова і В. Паламарчука, передм. та прим. Т. Денисової. — Харків, 2003.
3. Вернадский В. Из рукописного наследия // Вопросы философии. — 1966. — № 12. — С. 101—112.
4. Витковский Евгений. Восход Эндимиона (Китс) // Против энтропии (Статьи о литературе) // <http://lib.rus.ec/b/197744/read>.
5. Копистянська Н. Час/художній час: до питання про історію поняття і терміна // Вісник Львів. ун-ту. Серія філол. — 2008. — Вип. 44. — С. 219-229.
6. Любинская Л., Лепилин С. Философские проблемы времени в контексте междисциплинарных исследований. — М., 2002. — 304с.
7. Новикова Н.М. Взаимодействие топонимической и антропоцентрической подструктур в структуре художественного текста // Художній текст в культурному, філологічному та лінгвістичному аспектах. Тези доповідей міжвузівської конференції. — К.: Київський держ. пед. ін-т іноземних мов, 1991. — С. 49-51.
8. Нямцу А. «Машина часу» у розвитку сучасної фантастики // Іноземна філологія. — 2003. — Вип. 114. — С. 80—88.
9. Осипов А.И. Простір і час як категорії світогляду й регулятори практичної діяльності. — К., 1989.
10. Панасенко Н.И. Категория художественного времени в прозаических, поэтических и музыкальных текстах. // Наукове видання “Мова і культура”. Вип. 5, т. I, частина друга. — Київ: Видавничий Будинок Дмитра Бураго, 2002. — С. 120-130.
11. Семенова С. Паломник в будущее. Пьер Тейяр де Шарден.— Спб.: «Русская христианская гуманитарная академия», 2009. — 672с.
12. Симмонс Дэн. Песни Гипериона: Гиперион. Падение Гипериона: [фантаст. романы: пер. с англ.] / Дэн Симонс.

— М.: АСТ, 2005. — 976с.

13. <http://www.infinityplus.co.uk/nonfiction/hyperion.html>.

14. http://samlib.ru/s/shulxga_s_w/hyperionrevised13052002.shtml

15. <http://sandstormreviews.blogspot.com/2008/02/hyperion-cantos-dan-simmons.html>.

Роман СЕМЕЛЮК

НАРАТОР І ПЕРСОНАЖ В ХУДОЖНІЙ СТРУКТУРІ МАЛОЇ ПРОЗИ ДЖ. ДЖОЙСА І А.П. ЧЕХОВА

У статті розглядається співвідношення дискурсів розповідача і персонажа в малій прозі А. Чехова і Дж. Джойса. Стверджується, що синтез мовленнєвих особливостей розповідача і персонажа є основним структуротвірним чинником творів.

Ключові слова: автор, розповідач, персонаж, тип розповіді, голос, невласне-авторське мовлення.

В статье рассматривается соотношение дискурсов повествователя и персонажа в малой прозе А. Чехова и Дж. Джойса. Утверждается, что синтез речевых особенностей повествователя и персонажа является основным структурообразующим фактором произведений.

Ключевые слова: автор, повествователь, персонаж, тип повествования, голос, несобственно-авторское повествование.

The peculiarities of the correlation of the narrator's voice and the character's voice in A. Chehov's and J. Joyce's short stories have been retraced in the paper. Contamination of these discourses is a main structural factor of the works.

Key words: author, narrator, literary character, type of narration, voice, improperly-authoring speech.

Типологічні відповідності між новаціями Джойса-новеліста і малою прозою Чехова потрапили в поле зору літературознавства досить давно; досить сказати, що А.І. Старцев ще 1937-го року, в час перших Джойсових публікацій російською мовою, поставив проблему зв'язків його творчості з російською і французькою класичною літературою XIX ст. [9, 197 і далі]. Спроби зіставлення новелістики двох авторів здійснювали К. Генієва [1], Г. Гільдіна [2], І. Кисельова [7], однак, як зауважувала остання, робили це "без конкретного аналізу", тільки намічаючи шляхи зближення [7, 176]. Сама І. Кисельова, авторка дисертації про проблематику і поетику раннього Джойса, також характеризує загальні риси подібності: зумовленість творчості обох письменників "однією і тією самою епохою", "чеховську атмосферу" і "типово чеховські ситуації" у Джойса, завершуючи вказівкою на можливі перспективи зіставлення і констатує, що ці питання у її роботі ставляться "лише в найзагальнішому теоретичному аспекті. Тут не може бути конкретного аналізу чеховських оповідань" [7, 176].

Така сама ситуація спостерігається і в англomовному літературно-критичному дискурсі, представники якого зазвичай лише констатують близькість авторів "Дублінців" і "Степу". Так, Д. Хед, називаючи Чехова творцем новели типу "зріз життя" ("slice-of-life type"), вказує на те, що у світовій літературі на початку XX ст. під його впливом сформувалася певна художня традиція ("the slice-of-life Chekovian tradition"), однак Джойс більшою мірою протиставляється цій традиції [13, с.16, 22].

Як бачимо, зіставлення Чехова і Джойса, попри те, що лежить начебто на поверхні, залишається нерозгорнутим. У даній розвідці пропонується конкретизувати це зіставлення в плані наративних пошуків авторів; при цьому переважна увага звертається на співвідношення наратора і персонажа в структурі художньої розповіді.

Важливо відзначити, що Джойс спростовував вплив Чехова на формування своєї поетики, наголошуючи, ніби на час створення "Дублінців" він ще не був знайомий з творчістю автора "Чайки" [12, 166]. Однак біограф Джойса Р. Еллманн, який наводить це заперечення Джойса, констатує: "Найбільш близькими до оповідань Джойса є чеховські оповідання..." [12, с.166]. Інший англійський літературознавець Н. Корнуелл у монографії "Джойс і Росія" зазначає, що "найскладніше у зв'язку із проблемою "Джойс – російські письменники" говорити про Чехова" [8, 36]. У своїх міркуваннях про літературу Джойс лише побіжно згадував Чехова. Водночас А. Пауер у "Бесідах із Джойсом" [14], фрагменти яких у російському перекладі опубліковані в "Літературній газеті" [5], приводить думку автора "Улісса" про визначальну роль Чехова у зміні світової драматургічної поетики. Фактично тут має місце опосередковане обґрунтування Джойсом власної ідеї про драматизацію як магістральний напрям розвитку сучасної йому літератури. З цього приводу Джойс навіть написав декілька статей і рецензій ("Драма й життя", 1900 р., "Нова драма Ібсена", 1900 р.), що мали

принципово важливе, по суті, програмне значення. В процесі аналізу драми Ібсена Джойс виходить на характеристику так званого "аналітичного методу" ("analytic method"). Його смисл полягає в тому, що митець усувається від винесення вироку, зникає з тексту, водночас гранично драматизуючи оповідь, домагаючись значимості кожного елемента твору й підкоряючи їх єдиному завданню. Драматизація досягається за допомогою композиційної стрункості, уваги до деталі, широкого використання діалогу, введення підтексту, авторської відстороненості.

Пізні оповідання Чехова написані майже в той самий час, коли Джойс починав роботу над "Дублінцями" (наприклад, "Архієрей" Чехова оприлюднено 1902 року, "Наречена" – 1903-го; Джойс пише свою книгу з 1904 по 1907 рік). Вірогідно, Джойс справді не був знайомий із творчістю Чехова на момент написання "Дублінців". Але для нас більш суттєвими є не декларації письменника, а те, що Джойс майже дослівно повторює стосовно Чехова те, що він набагато раніше писав про нову драму Ібсена, тобто знову говорить про драматизацію. Він підкреслює новаторський характер творчості Чехова: "З письменників, що жили на рубежі століть, я найбільше захоплююся Чеховим. Він привніс у літературу щось нове, якийсь драматизм на протигагу класичній ідеї... у чеховських п'єсах немає ні початку, ні середини, ні фіналу, і ні про яку кульмінацію він не піклується; його п'єси являють собою безупинно триваючу дію, немов життя вторгається на сцену й – іде далі, і в них нічого не вирішується... У Чехова не стільки драма окремих особистостей, скільки драма самого життя... Кожний живе у своєму власному світі, і навіть у любові кожний залишається сам по собі, і ця самотність їх лякає. Він – перший драматург, який усе зовнішнє поставив на належне місце, водночас ніби випадковим натяком він здатний обрисувати трагедію, комедію, характер і пристрасть. Коли п'єса закінчується, то на якусь мить виникає думка, що персонажі раз і назавжди позбулися своїх ілюзій, але як тільки завіса опускається, розумієш, що дуже скоро вони почнуть створювати нові ілюзії, забуваючи про старі..." [5].

У даному випадку не є принциповим, що Джойс говорить про драматургію. Його міркування залишаються рівною мірою слушними і щодо малої прози Чехова, а викладені принципи стають актуальними для художньої практики самого Джойса, адже дія в оповіданнях, що склали книжку "Дублінці", так само не прив'язана лише до одного конфлікту чи ситуації; вона, подібно до життя, не припиняється ні на мить, а ситуації, навколо яких кружляють герої, так і не отримують вирішення.

Так, в оповіданнях Джойса "Сестри", "Нещасний випадок", "Два кавалери", "Мертві" та ін. розгортання сюжету позбавлене строгого причинно-наслідкового зв'язку і не має завершальної "крапки", актуалізуючи сам життєвий процес; явища повсякденності, які виявляються винятково значущими, доленосними для героїв. Якщо оповідь навіть прикута до певної очікуваної події, то вона готується далеко заздалегідь, затягується і в момент настання втрачає актуальність, як в оповіданнях "Аравія", "Хмарина", або не настає зовсім, як в "Евеліні". Частіше ж йдеться не так про подію, як про фрагмент у черзі інших таких самих фрагментів життя ("Після перегонів", "Два кавалери", "День плюща"). Подібну картину спостерігаємо в оповіданнях Чехова "Тоска", "В усадьбе", "Гусев", "Соседи" та ін.

Для малої прози Чехова і Джойса характерною є загальна для літератури межі XIX-XX століття тенденція, згідно з якою роль автора як всезнаючого і всеприсутнього деміурга художнього світу поступово втрачається. Відповідно в структурі тексту змінюється співвідношення наратора і персонажа.

Дослідниками творчості Чехова неодноразово відзначалася важлива роль розповідачів в організації оповіді (послугуємося тут розмежуванням між поняттями "оповідач" і "розповідач" відповідно до прийнятої в російському літературознавстві різниці між термінами "повествователь" і "рассказчик"). Надто часто у Чехова створюється багаторівнева система нараторів, співвідношення між якими створює сюжетну і – що найважливіше – смислову напругу тексту. Так, в оповіданні "Вогні" розповідь розпочинає "Я-наратор", потім її перебирає на себе інженер Ананьєв, який детально розкажує про свої відвідини міста дитинства і зустріч із молодою жінкою, яка в пору юності називали "Кісочкою". При цьому його розповідь декілька разів повертається у вихідну точку нарації, утворюючи так званий пунктирний наратив, коли вбудована оповідь час від часу переривається історією-обрамленням (у термінах наратології – екстрадієгетичний і інтрадієгетичний наратив [6, 236]). Подібним чином організовано оповідання "О любви", "Крыжовник", "Святою ночью" та ін.

На відміну від Чехова Джойс у малій прозі зазвичай не вдається до надто складних наративних форм і не створює багаторівневу оповідь. Навіть така поширена в новелістиці наративна ситуація, як "Я-оповідь", у нього зустрічається не часто. Досить сказати, що з п'ятнадцяти оповідань збірки "Дублінці" лише три ("Сестри", "Зустріч", "Аравія") мають саме таку оповідно-композиційну форму. Але навіть тоді, коли в оповіданні є лише один наратор, а подія розповідання і розказана подія начебто зовсім не розводяться (ні в часі, ні в просторі, ні за лексико-граматичними параметрами), можна віднайти безпосередньо у вербально-композиційному розгортанні тексту приховані маркери, що вказують на неоднорідність цих подій та значущість співвідношення між ними.

Розглянемо в плані порівняльної типології оповідання Чехова "Архієрей" і оповідання Джойса "Сестри". В "Архієреї" відтворено останні дні життя "преосвященного Петра" і, власне, його смерть у суботу, напередодні Пасхальної неділі. Оповідь ведеться від третьої особи ("аукторіальний тип", за класифікацією Ф. Штанцеля [див.: 11, 110-111]), але в "авторитетне" слово оповідача постійно вклинюється слово героя, перетворюючи аукторіальну наративну ситуацію в персонажну (за традиційною термінологією, перехід

авторського мовлення у невласне-пряме мовлення). Суміщення мовленнєвих планів суб'єктивізують оповідь, привертають увагу до свідомості персонажа, дають можливість розкрити багатство й неоднозначність його внутрішнього світу.

Типологічно подібну картину спостерігаємо в "Сестрах" Джойса. Подією розповіді тут є смерть "преподобного Джеймса Флінна", що подається у сприйнятті хлопчика, від імені якого ведеться оповідь. Поступово через спогади хлопчика, сестер покійного, розповіді тих, хто його знав, вимальовується образ неординарної особистості священика, якого оточуючі вважали трохи дивним; обов'язки священнослужителя були для нього до певної міри тягарем, бо змушували до категоричності та однозначності сприйняття світу. Суттєво, що в оповіданні, яке має назву "Сестри" і таким чином нібито орієнтованому перш за все на показ Ненні й Елайзи, сестер преподобного, визначальною є точка зору хлопчика, а у фокусі його бачення (насамперед внутрішнього) перебуває в першу чергу покійний, а вже потім сестри. Зіткнення поглядів та оцінок сестер, з одного боку, та хлопчика, з другого, співвідношення референтної і комунікативної події має смислороджувальний ефект і дає можливість зрозуміти ту колосальну (хоч і приховану) світоглядну перемену, яка відбувається з оповідачем-персонажем Джойсового твору.

За схожою схемою розгортається наративний дискурс і в оповіданні "Мертві". Розповідь тут ведеться від третьої особи, але організована вона головним чином перспективою бачення і сприйняття головного героя, Габріеля Конроя. Постійні коливання між голосом наратора і голосом героя створюють дискретний, хвилеподібний мовленнєвий рух оповіді. Кожний окремих фрагмент, починаючись нейтральним голосом оповідача, далі трансформується в невласне-авторське мовлення з домінуванням лексики та інтонаційно-синтаксичного ладу, характерних саме для мовлення героя. Завершується текстовий фрагмент коротким висновком до ситуації, що фактично належить героєві, чи більш-менш розгорнутою медитацією з приводу тих чи інших обставин чи проблем. Порівн.: "He waited outside the drawing-room door until the waltz should finish, listening to the skirts that swept against it and to the shuffling of feet. He was still discomposed by the girl's bitter and sudden retort. It had cast a gloom over him which he tried to dispel by arranging his cuffs and the bows of his tie. <...> He would only make himself ridiculous by quoting poetry to them which they could not understand. They would think that he was airing his superior education. He would fail with them just as he had failed with the girl in the pantry. He had taken up a wrong tone. His whole speech was a mistake from first to last, an utter failure..." [4, 182].

Як бачимо, спершу голос оповідача зовсім позбавлений суб'єктивності, завершується ж фрагмент, по суті, не взятим у лавки прямим мовленням героя, що дає негативну оцінку власним вчинкам, навіть із забіганням уперед, оскільки його промова ще тільки має відбутися під час вечірного застілля.

Отож у структурі художнього мовлення й у Джойса, й у Чехова тенденція до подолання "авторської суб'єктивності" проявляється в пошуках різноманітних форм передачі чужого мовлення і домінуванні невласне-авторського слова. Автори вдаються до цієї форми оповіді, намагаючись неупереджено відтворити складні внутрішні колізії персонажів через контамінацію засобів зовнішнього і внутрішнього планів розповіді. Внаслідок застосування такої наративної стратегії створюється ситуація, коли традиційне для аналізу стильових особливостей твору поняття "голос автора" є непродуктивним. Автор як біографічна особистість залишається за межами створеного ним художнього світу. Натомість у тексті актуалізуються дискурс розповідача і дискурс персонажа.

Як в оповіданнях Чехова, так і в новелах Джойса напружені внутрішні колізії, що приховують зовнішню безподійність, прориваються зовні у самому характері розповіді. Вона стає не описовою, а драматизованою і ведеться переважно з точки зору ("у перспективі") персонажа, а його стан, почуття взагалі не описуються, а предметно втілюються, передаються в жесті, міміці, виразі обличчя, інтонаціях тощо.

Джойс у період роботи над збіркою оповідань "Дублінці" сформував переконання, що художня творчість не є публіцистикою чи журналістським репортажем, а специфічним перетворенням реального світу та людської свідомості. Він втілює це переконання в ідеї епіфанії, під якою розуміється стан прозріння та раптового духовного осяяння, що викликає до життя специфічні художні образи предметів, що "суміщають фізичну і психологічну реальність (фізичну реальність їх буття у світі і психологічну реальність їх сприйняття суб'єктом)" [3, 18]. У творі цей феномен знаходить свій вияв у найрізноманітніших елементах: виразі обличчя, раптово кинутій фразі, несподівано акцентованих деталях інтер'єру, які здатні асоціативно передати душевний стан людини тощо. Безпосередньо в тексті епіфанія набуває форм невласне-авторського мовлення, в якому відсутні відверті авторські коментарі. Водночас тут немає й безпосереднього заглиблення у внутрішній світ людини на кшталт Льва Толстого. Для того, щоб отримати доступ до прихованих образів людської свідомості, автор вдається до прийому сильного вторгнення ззовні, яке забезпечує запуск активних процесів свідомості.

Вдаючись до епіфанії, Джойс уникає необхідності робити прямі авторські коментарі. Натомість він використовує уяву та входить до свідомості героїв, пропонуючи таким чином складну перспективу багатогранної людської свідомості. У випадку Габріеля з "Мертвих" зізнання дружини про те, що колись в неї був палко закоханий юнак, якого вона досі не може забути, слугує поворотним пунктом його свідомості. У той момент, коли все її минуле вривається до його внутрішнього світу, він виявляється беззахисним проти цього вторгнення. Ця ситуація виявилася гострим викриттям і навіть покаранням герою за його самовпевненість. За кілька годин до зізнання дружини, на вечірці, у своїй ретельно продуманій промові Габріель намагався

відмежувати себе від світу "мертвих", зосереджуючи свою увагу на „безпосередності” біжучого моменту: "We have all of us living duties and living affections which claim, and rightly claim, our strenuous endeavours. Therefore, I will not linger on the past. I will let any gloomy moralizing intrude upon us here tonight. Here we are gathered together for a brief moment from the bustle and rush of our everyday routine" [4, 203]. Тепер, після розповіді дружини, він відчуває себе психологічно надломленим, сповненим відчуття приреченості й готовим до переходу у світ нерухомості, "мертвості": "His soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead. He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and flickering existence. His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself, which these dead had one time reared and lived in, was dissolving and dwindling" [4, 223].

Специфіка наративного дискурсу у більшості оповідань Чехова також значною мірою зумовлюється тим, що у творі фактично відсутні авторські оцінки й характеристики того, що відбувається. Все, що подається читачеві від безособового розповідача, виявляється пропущеним крізь призму свідомості героя: нам доступно виключно те, що бачить, чує й відчуває герой твору. Так побудовано, наприклад, оповідання "На святках" (порівн. початковий фрагмент: «Дочь Ефимья после свадьбы уехала с мужем в Петербург, прислала два письма и потом как в воду канула; ни слуху ни духу. И доила ли старуха корову на рассвете, топила ли печку, дремала ли ночью - и всё думала об одном: как-то там Ефимья, жива ли. Надо бы послать письмо, но старик писать не умел, а попросить было некого» [10, т.10, 181]). Водночас в окремих творах спостерігаються чіткі переходи від точки зору і голосу розповідача до розповідної перспективи персонажа. В оповіданні "Гусев" такий перехід задається вставною конструкцією "по мнению Гусева": "«А сердиться, по мнению Гусева, положительно не на что. Что странного или мудреного, например, хоть в рыбе или в ветре, который срывается с цепи? Положим, что рыба величиной с гору и что спина у нее твердая, как у осетра; также положим, что там, где конец света, стоят толстые каменные стены, а к стенам прикованы злые ветры...» [10, т.10, 327-328]. Аналогічну функцію виконують фрази на кшталт "Опять рисуется Гусеву...", "Гусев долго думает о..."; "Он дремлет, и кажется ему..."

І Чехов, і Джойс як автори намагаються максимально об'єктивувати розповідь і дистанціюватися від аксіологічної сфери наративу. Художній дискурс такого роду сучасне літературознавство називає "поетикою відсутності" (У. Еко). Її характерними ознаками є авторське невтручання в розвиток подій, відсутність будь-яких оцінних суджень, відкритих мотивувань поведінки героїв, прямих причинно-наслідкових зв'язків у сюжетному розвитку, пояснень щодо змін у часо-просторових планах оповіді, розчинення власне авторського мовлення у персонажному мовленні.

В оповіданнях Чехова і Джойса домінантною мовленнєвою формою є текстова інтерференція, тобто суміщення наративних планів розповідача і персонажа, що виконує структуротвірну функцію і виступає основним засобом розкриття неочевидного художнього змісту творів.

Зіставлення новелістики Джеймса Джойса і А.П.Чехова з погляду своєрідності наративної організації тексту, співвідношення у ньому дискурсу розповідача і персонажа представляється перспективним у науковому плані, оскільки в творчості цих авторів віддзеркалилися основні закономірності розвитку світової прози, зокрема малих жанрів на межі ХІХ-ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Джойс Дж. Дублинцы. Портрет художника в юности. – На англ. яз. – М. : Прогресс, 1982. – 588 р.
2. Гениева Е. Перечитываем Джойса // <http://lib.ru/DVOJS/dublincy.txt>
3. Гильдина А.М. Новеллистика Джеймса Джойса: контекст, текст, интертекстуальность : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. – Челябинск, 2003. – 188 с.
4. Гончаренко Э.П. Творчество Джойса и модернизм 1900-1930 гг. – Днепропетровск : Наука и образование, 2000. – 244 с.
5. Джойс Дж. Письмо о Толстом и беседы с А. Пауэром / Драматизм в противовес классической идее. К 100-летию со дня рождения Дж. Джойса // «Литературная газета». – 1982. – 3 марта.
6. Женетт Жерар. Фигуры. В 2-х томах. Том 2. – М. : Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
7. Киселева И.В. Проблематика и поэтика раннего Джойса: сборник рассказов «Дублинцы»: дисс.... канд. филол. наук. – Л., 1984. – 214 с.
8. Корнуэлл Н. Джойс и Россия. / Пер. с англ. О. Н. Сажиной. – СПб. : «Академический проект», 1997. – 190 с.
9. Старцев А.И. Джойс перед «Улиссом» // Интернациональная литература. – 1937. – №1. – С. 196-202.
10. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. – М. : Наука, 1983-1986.
11. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
12. Ellmann R. James Joyce. – New & Rev. Ed.– New York. etc.: Oxford univ. press, 1983. – 887 p.
13. Head D. The Modernist Short Story: A Study in theory and practice. –Cambridge: Cambridge University Press, 1992. – 241 p.
14. Power A. Conversations with James Joyce, ed. Clive Hart. – New York: Barnes and Noble, 1974. – 111 p.

Наукове видання

STUDIA METHODOLOGICA
Випуск 32

Відповідальний за випуск: Юрій Завадський

Підписано до друку 31.08.2011 р. Формат 70x100/16. Папір офсетний. Гарнітура Times. 22,5 ум. др. ар.
Папір офсетний. Тираж 300.

Науково-редакційний відділ Тернопільського національного педагогічного університету імені
Володимира Гнатюка
46027, Тернопіль, вул.М.Кривоноса, 2

Редакція наукового альманаху *Studia methodologica*
а/с 554, м. Тернопіль-27, Україна, 46027.
Веб-сайт: <http://studiamethodologica.com.ua>