



Професор Тетяна Волкова

(5.08.1941 - 24.07.2007)

Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка  
Міжкафедральна лабораторія славістично-методологічних студій  
Кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства

# ПОЕТИКА ЛІРИКИ

---

---

Збірник наукових праць пам'яті  
доктора філологічних наук, професора,  
**Тетяни ВОЛКОВОЇ**

---

**STUDIA  
METHODOLOGICA**

**Випуск 35**

Альманах видається з 1993 року

Тернопіль  
2013

ББК 87.256: 60+87.256: 81  
S 88

**Головний редактор**

д.філол.н., проф. Роман Гром'як

**Відповідальний редактор**

к.філол.н., доц. Ігор Папуша

**Редакційна колегія:**

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

*д.філол.н., проф. 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: [narratology@gmail.com](mailto:narratology@gmail.com)  
Веб-сайт альманаху: [studiamethodologica.com.ua](http://studiamethodologica.com.ua)

S 88 **Поетика лірики:** Збірник наукових праць пам'яті доктора філологічних наук,  
професора Тетяни Волкової / Упорядник І. Папуша // *Studia methodologica*. —  
Вип. 35. — Тернопіль: ТНПУ, 2013. — 242 с.

## ЗМІСТ

<b>ВІД РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ</b> .....	<b>6</b>
АВТОБІОГРАФІЯ .....	7
БІБЛІОГРАФІЯ НАУКОВИХ ПРАЦЬ ПРОФЕСОРА ТЕТЯНИ ВОЛКОВОЇ.....	7
КЕРУВАННЯ ДИСЕРТАЦІЯМИ.....	9
ОПОНУВАННЯ ДИСЕРТАЦІЙ.....	10
IN MEMORIAM .....	10
<b>Татьяна Волкова</b>	
ПРОБЛЕМА ЖАНРА В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ .....	13

## ПОЕТИКА ЛІРИКИ

<b>Микола Ткачук</b>	
МІЖСУБ'ЄКТНІ МОДУСИ ЛІРИКИ БОГДАНА ЛЕПКОГО .....	26
<b>Татьяна Ивашина</b>	
МЕТАФОРА ДЖУНГЛЕЙ КАК СПОСОБ ПРЕЗЕНТАЦИИ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА В АНГЛО-АМЕРИКАНСКОЙ ПЕСЕННОЙ ЛИРИКЕ .....	33
<b>Ірина Белінська</b>	
ФІЛОСОФСЬКА АМПЛІТУДА МОВНОЇ КАРТИНИ СВІТУ ВІЛЬЯМА БЛЕЙКА.....	40
<b>Галина Левченко</b>	
МАГІЧНО-МІФОЛОГІЧНИЙ СУБКІД ЛІРИЧНИХ МЕТАТЕКСТІВ ІВАНА ФРАНКА І ЛЕСІ УКРАЇНКИ (КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ).....	44
<b>Оксана Лівіцька</b>	
ЕПІТЕТАРІЙ ПОЕМИ Т. ЕЛІОТА “ASH WEDNESDAY” .....	50
<b>Світлана Бартіш</b>	
ВІДОБРАЖЕННЯ УЯВЛЕНЬ ПРО ІДЕАЛЬНЕ МАТЕРИНСТВО У ПОЕЗІЇ ДЛЯ ДІТЕЙ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ КРІСТІАНА ФЕЛІКСА ВАЙСЕ ТА ОЛЕНИ ПЧЛКИ) .....	56
<b>Лилия Корнильева</b>	
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА Р. САУТИ В КОНТЕКСТЕ АНГЛИЙСКОГО РОМАНТИЗМА .....	61

## ТЕОРЕТИЧНІ СТУДІЇ

<b>Михаил Лабашук</b>	
КАТЕГОРИЯ КОНЦЕПТА В СОВРЕМЕННОЙ СЕМИОТИКЕ .....	68
<b>Оксана Лабашук</b>	
МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРАГМАТИКИ НАТАЛЬНОГО НАРАТИВУ .....	77
<b>Олена Гінда</b>	
КОЛОМІЙКОВА СТЕРЕОТИПІЯ В ПОЕЗІЯХ УКРАЇНСЬКИХ ТРУДОВИХ МІГРАНТІВ В ІТАЛІЇ .....	83
<b>Лілія Підгорна</b>	
СЛОВ'ЯНСЬКА НАРОДНА ДЕМОНОЛОГІЯ: ПАРАЛЕЛІ, ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	89
<b>Isayeva Parvana Bakirgizi</b>	
FROM MYTHOPOETIC STRUCTURE OF A.HAGVERDIYEV'S WORK “THE LETTERS OF KHORTDAN FROM HELL”: TRAVEL MOTIVE TO THE OTHER WORLD.....	96
<b>І.В.Куніцька</b>	
МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ МОДЕРНІСТСЬКОГО РОМАНУ .....	101

<b>Надія Денисюк</b> ФІКЦІЙНІСТЬ МИСТЕЦЬКОГО СВІТУ У ПРАЦІ ПЕТЕРА ЛАМАРКА ТА СТЕЙНА ОЛСЕНА "TRUTH, FICTION, AND LITERATURE" .....	106
<b>Ірина Горенко</b> ЗАРОДЖЕННЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ ПЕРШИХ ОПОВІДЕЙ ЧОРНОШКІРИХ РАБІВ (КІНЕЦЬ XVII СТ. – ПОЧАТОК XVIII СТ.) .....	110
<b>Олег Собчук</b> ЕСТЕТИЧНА ЛОГІКА В ПОВІСТІ МАЙКА ЙОГАНСЕНА «ПОДОРОЖ УЧЕНОГО ДОКТОРА ЛЕОНАРДО...» .....	114

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

<b>Галина Варнацька</b> КОНЦЕПЦІЯ «ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОГО ОСЯЯННЯ» ВІРДЖИНІ ВУЛФ .....	118
<b>Ірина Плавуцька</b> РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ В.ТЕКЕРЕЯ В УКРАЇНІ: ЛІТЕРАТУРНИЙ І ЗАГАЛЬНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС .....	122
<b>Наталія Миколайчук</b> НОВЕЛА «ПЕРЕВТІЛЕННЯ» ФРАНЦА КАФКИ В ПРОЕКЦІЇ РЕЦЕПТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ.....	125
<b>Богдана Салюк</b> ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ МОТИВ ПРАВДИ / НЕПРАВДИ У ПРОЗІ ПРО ДІТЕЙ- БЕШКЕТНИКІВ (НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАННЯ В. ВИННИЧЕНКА «ФЕДЬКО- ХАЛАМИДНИК» ТА ПОВІСТІ Н. БОДЕН «ЗБІГЛО ЛІТО»).....	129
<b>Юлія Плугатарьова</b> ОСОБЛИВОСТІ ЧАСОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ НАРАТИВУ РОМАНУ ДЖОРДЖ ЕЛІОТ "АДАМ БІД" .....	132
<b>Марина Волошук</b> НАРОДНО-ПОЕТИЧЕСКИЕ ЭПИТЕТЫ В НАРОДНОМ РАССКАЗЕ «КРЕСТНИК» Л. ТОЛСТОГО (НА МАТЕРІАЛІ ЕПІТЕТОВ НАРОДНОЇ ЛЕГЕНДИ «КРЕСТНИЙ ОТЕЦ» І РАССКАЗА Л. ТОЛСТОГО «КРЕСТНИК») 136	
<b>Ольга Царик</b> ТИПОЛОГІЧНІ ВІДПОВІДНОСТІ У СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНИХ ПОВІСТЯХ БОГДАНА ЛЕПКОГО ТА ВЛАДИСЛАВА ОРКАНА .....	140
<b>Ігор Гавришак</b> «ТЕХНІКИ ТІЛА» МАРСЕЛЯ МОССА: ОСНОВНІ ІДЕЇ ТА ПОЛОЖЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ .....	146
<b>Андрій Цяпа</b> ШАХИ ЗІ СЛОНОВОЇ КІСТКИ В «АМСТЕРДАМІ» ІЕНА МАК'ЮЕНА .....	150
<b>Ярина Ясній</b> ТЕТРАЛОГІЯ СТАНІСЛАВА ВІНЦЕНЗА «НА ВИСОКІЙ ПОЛОНИНІ» У ПОЛЬСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ.....	154
<b>Лідія Єрмак</b> ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ РОМАНІВ Т. МОРРИСОН «ПІСНЯ СОЛОМОНА» ТА «УЛЮБЛЕНА» .....	158
<b>Альона Бойчук</b> АНАЛІЗ ДИТЯЧОЇ РЕЦЕПЦІЇ МЕТОДОМ АНКЕТУВАННЯ .....	164

## МОВОЗНАВСТВО ТА МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ

<b>Андрій Шумка, Петро Черник</b> ОСОБЛИВОСТІ МЕТОДОЛОГІЧНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ІННОВАЦІЙНО-ІНТЕНСИВНОГО КУРСУ ВИВЧЕННЯ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ У ВИЩІЙ ВІЙСЬКОВІЙ ШКОЛІ.....	170
<b>Дмитро Котовець</b> РЕАЛІЗАЦІЯ ІДЕЇ РОЗВИТКУ МОВЛЕННЯ УЧНЯ, ЗАКЛАДЕНОЇ У ШКІЛЬНІЙ ПРОГРАМІ «ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА» (2001 Р.) ЗА РЕДАКЦІЮ АКАДЕМІКА Д.В. ЗАТОНСЬКОГО ТА ІНШИХ .....	178
<b>Наталія Пасічник</b> СИМІЛЯТИВНА СПОЛУЧУВАНІСТЬ ТЕРМІНІВ, ЩО ПОЗНАЧАЮТЬ МІСЦЕ, ЧАС ТА ТЕХНОЛОГІЇ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ .....	184
<b>Ольга Когут</b> ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ РОЗВИТКУ РЕГІОНАЛЬНОЇ МЕТОДИЧНОЇ СЛУЖБИ .....	188
<b>Татьяна Сергунина</b> ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА .....	193
<b>Галина Чумак</b> ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ АМЕРИКАНСЬКИХ РЕАЛІЙ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ СТВЕНА КІНГА .....	197
<b>Інга Федькова</b> ТЕРМІНИ У СКЛАДІ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ЛЕКСИКИ.....	201
<b>Ірина Шкіцька</b> ХАРАКТЕРИСТИКА КОМПЛІМЕНТІВ-МАНІПУЛЕМ НА ПОЗНАЧЕННЯ ЗОВНІШНОСТІ СПІВРОЗМОВНИКА .....	205
<b>Антоніна Скрипник</b> КОНЦЕПТ DIABLE У ФРАНЦУЗЬКІЙ ЛІНГВОКУЛЬТУРІ.....	209
<b>Галина Потапова</b> МОРФОНОЛОГІЧНІ МОДЕЛІ ВІДДІЄСЛІВНОГО СЛОВОТВОРЕННЯ РОСІЙСЬКИХ СЛОВОТВІРНИХ ГНІЗД.....	214
<b>Ольга Кобринец</b> К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ФРАНГЛЕ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ .....	218
<b>Małgorzata Chrobak, Michał Woźniak</b> SOCJOLOGICZNE UJĘCIE PROBLEMU KŁAMSTWA W POLITYCE .....	223
<b>Оксана Новоставська</b> МОТИВОВАНІСТЬ ФІЛОСОФСЬКИХ ТЕРМІНІВ У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ ІВАНА ФРАНКА .....	228

## РЕЦЕНЗІЇ

<b>Александр Готов</b> В ПОИСКАХ СВОЕГО ЯЗЫКА.....	232
<b>Людмила Мироненко</b> АНГЛІЙСЬКА ЛІРИКА 1900 – 1920-Х РОКІВ: ТРАДИЦІЯ ТА НОВАТОРСТВО ОЧИМА УКРАЇНСЬКОЇ ДОСЛІДНИЦІ .....	234
<b>Богдан Чуловський</b> ГАЙНРИХ ФОН КЛЯЙСТ У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ .....	236
<b>ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ .....</b>	<b>239</b>

## ВІД РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ

Тетяні Сергіївні Волковій 5 серпня 2013 року виповнилось би сімдесят два. А 24 липня минуло уже шість літ, як немає з нами доктора філологічних наук, професора, теоретика літератури, дослідниці жанрової природи лірики, талановитої письменниці і поетки, людини, яка була біля витоків філологічної науки в Тернополі. Кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, з якою було пов'язано дванадцять останніх років життя нашої колеги, присвятила цей випуск альманаху *Studia methodologica* її світлій пам'яті.

Контури життя Тетяни Волкової до 1979 року читач зможе побачити у стислій автобіографії, яку дослідниця поезії писала, заступаючи на посаду старшого викладача філологічної секції Тернопільського державного педагогічного інституту. Її філологічна кар'єра (хоча й професорка, пригадується, не любила вживати це слово стосовно наукової діяльності) розгорталася неспішно, але впевнено і розмірено. Розпочавши з посади старшого викладача, Тетяна Сергіївна у 1982 році здобула атестат доцента, а з 1984 до 1987 року – керувала кафедрою російської і зарубіжної літератур. Протягом цього часу дослідниця наполегливо розробляла тему жанрової природи лірики. Тому для завершення роботи над докторським дослідженням вона на два роки переходить на посаду старшого наукового співробітника.

У 1989 році, наснажена науковими результатами, дослідниця повертається до викладацького роботи та одночасно виносить на суд читачів книгу прози «Хлеб наш насущный» (Львів: Каменяр, 1989): чотирнадцять оповідань і тридцять три етюди, у кожному з яких письменниця прагнула «показати складність людських характерів, з'ясувати сенс життя, досягнути його сутність». А от вірші, які авторка писала упродовж багатьох років, за життя, нажаль, так і не побачили світу. Книгу її поезій під назвою «Преображение» підготували до друку в 2007 році її найближчі друзі та учні Сергій Музика і Галина Груць.

Доглядаючи за хворою матір'ю і не маючи змоги надовго залишати Тернопіль, дослідниця все ж завершує і публікує у 1991 році монографію «Проблема жанра в лирике», а у 1994 захищає у Київському університеті імені Тараса Шевченка докторську дисертацію з теорії літератури «Проблема метажанра в лирике».

Коли у 1995 році професор Роман Гром'як запросив Т.Волкову разом з іншими колегами створити і розбудувати спільними зусиллями кафедру теорії літератури і порівняльного літературознавства, вона прийняла пропозицію. Одним із успішних проектів кафедри став «Літературознавчий словник-довідник»: у 1996 році професор Гром'як захопився перспективною ідеєю створення сучасного літературознавчого словника, і Тетяна Волкова написала для цього видання кілька ключових для її концепції лірики статей - медитація, метажанри, публіцистична лірика, сугестивна лірика, філософська лірика. Через рік дослідниця здобула атестат професора.

У 2001 році Тетяна Волкова прийняла пропозицію від Інституту слов'янознавства Свентокшиської академії імені Яна Кохановського в м. Кельце (Польща) викладати російську літературу і культуру польським студентам і до кінця свого земного шляху в 2007 році поєднувала роботу на кафедрі теорії літератури і порівняльного літературознавства з роботою за кордоном.

Наукова діяльність Тетяни Волкової була пов'язана з розробкою проблеми жанру в ліриці. Цій проблемі присвячено більшість її публікацій, включно з монографіями «Проблема жанра в реалистической лирике» (1987), «Проблема жанра в лирике» (1991) та «Сентябрьская птица: Поэтический мир Людмилы Кудрявской» (2002).

Концепцію лірики, яку розробляла Т.С.Волкова, у методологічному сенсі можна назвати прагматичною, оскільки жанрові види лірики у цій теорії літератури розрізняються в залежності від характеру впливу конкретного тексту на читача. Так, перейнявши ідею Р.Співак про три метажанри поезії (філософський, феноменологічний і типологічний) та окресливши їх як різновиди моделювання дійсності за основними жанротворчими чинниками – предметом наслідування, сюжетотворчими опозиціями, просторово-часовим континуумом та суб'єктною організацією – Т.Волкова переконувала, що в ліриці існують жанрові групи, для яких властиві певні естетичні установки, відповідний відбір «життєвого» матеріалу, специфічні особливості його обробки і специфічна образність, яка впливає з *ідейно-цільової* установки автора у творі – жанрові види лірики. Згідно такого підходу Т.Волкова виділяла шість жанрових видів сучасної «реалістичної» лірики: філософський, медитативний, сугестивний, публіцистичний, сатиричний та науковий. Вона писала: «ідейно-цільова установка творів філософської лірики – це пізнання сутнісних основ буття і свідомості людини. У медитативній ліриці в центрі уваги – морально-психологічні цінності, їх індивідуальне заломлення. Публіцистична лірика орієнтована на пізнання ідеологічних, соціально-історичних

цінностей, мета публіцистичних творів – переконання читача. Ідейно-цільова установка ліричних сатиричних творів – осміяння, предмет зображення – комічне. Сугестивна лірика покликана виразити затемнені, неусвідомлені стани душі людини, які є основним предметом її художнього зображення. Нарешті, наукова поезія орієнтована на науково-художнє пізнання світу і людини. Предметом пізнання у ній стають явища, цікаві з наукової точки зору, яким поет прагне дати наукове пояснення, але в поетичній формі».

Оскільки монографія Тетяни Волкової «Проблема жанра в лирике» вийшла свого часу доволі обмеженим накладом, у цьому випуску альманаху *Studia methodologica* публікується перший розділ книги під назвою «Проблема жанра в современной поэзии», який дає уявлення про основні вектори її теоретичної концепції.

*Ігор Пануша*

## АВТОБИОГРАФИЯ

Я, Волкова Татьяна Сергеевна, родилась в г. Дмитрове Московской обл. 5 августа 1941 года в семье инженера-гидростроителя Волкова Сергея Ивановича и учительницы украинского языка и литературы Волковой Анны Григорьевны.

В 1948 г. я поступила в школу и окончила ее в 1958 г. в г. Пярну Эстонской ССР. В том же, 1958 г. поступила работать на Пярнускую льнопрядильную фабрику съемщицей.

В 1961 г. я была зачислена студенткой Ужгородского государственного университета, окончив который в 1966 году, получила диплом с отличием.

В 1966 году меня оставили преподавателем при кафедре русской литературы Ужгородского госуниверситета. В том же году я была зачислена в заочную аспирантуру при кафедре русской литературы УжГУ, которую закончила в 1972 году.

С 1974 по 1976 год занималась в университете марксизма-ленинизма при Ужгородском городском комитете партии, окончила его в мае 1976 года, получила диплом с отличием.

В марте 1976 года меня прикрепил в качестве соискателя к кафедре советской литературы МГУ, где 8 апреля 1977 г. Я защитила диссертацию на тему: «Советская поэма 1965-1975 годов (к вопросу о типологии жанра)». В настоящее время работаю над темой: «Диалектика взаимодействия субъективного и объективного в лирической поэзии».

В феврале 1978 г. я перешла работать в Луцкий государственный пединститут имени Леси Украинки (из-за квартиры), где и работаю в качестве старшего преподавателя кафедры русской и зарубежной литературы.

Имею мать, пенсионерку, живущую в г. Ужгороде со своим братом, инвалидом II группы, тоже пенсионером – Пчелкиным Всеволодом Григорьевичем.

*9 августа 1979 г. Волкова Т.С.*

## БІБЛІОГРАФІЯ НАУКОВИХ ПРАЦЬ ПРОФЕСОРА ТЕТЯНИ ВОЛКОВОЇ

1. Жанровое своеобразие лирики М.Ю.Лермонтова: Тезисы докладов и сообщений XVII научной конференции. Серия филологии. – Ужгород, 1964. – 0,25 д.а.
2. «Разбудите весну»: Обзор поэзии начинающих авторов // Закарпатская правда. – 1970. – 5 июля. – 0,5 д.а.
3. Хлеб поэзии // Закарпатская правда. – 1971. – 29 апреля. – 0,5 д.а.
4. «Світанковий неспокій» : Обзор поэзии начинающих авторов // Закарпатская правда. – 1973. – 4 февраля. – 0,5 д.а.
5. Споры о жанре в современной советской критике // Филологические науки. – 1974. – №1. – 1 д.а.
6. К вопросу о жанровом своеобразии современной советской поэмы (поэма лирическая) // Вопросы специфики жанров художественной литературы (тезисы докладов), Минский государственный пединститут им. А.М. Горького. – Минск, 1974. – 0,2 д.а.
7. Понятие жанра в советском литературоведении. Новая советская литература по общественным наукам. Литературоведение: Библиографический указатель. – 1976. - №12. – 0, 75 д.а.



8. Лирика и эпос в советской сюжетно-повествовательной поэме 60-х – 70-х годов // Новая советская литература по общественным наукам. Литературоведение: Библиографический указатель. – 1976. - №12. – 1 д.а.
9. Советская поэма 1965-1975 годов (К вопросу о типологии жанра) // Автореферат диссертации канд. филол. наук. – М., 1977. – 1 д.а.
10. Человек и эпоха в советской поэме последних лет // Вестник Московского университета. Филология. – 1977. - №2. – 0,75 д.а.
11. Традиційні ліричні жанри в сучасній поезії. – Радянське літературознавство. – 1980. - №1. – 0,75 д.а.
12. Характер и время в книге поэм М.Бажана «Уманские встречи» // Новая советская литература по общественным наукам. Литературоведение: Библиографический указатель. – 1981. - №1. – 0, 75 д.а.
13. Всесоюзная научная конференция филологов // Русский язык и литература в школах УССР. – 1982. - №4. – 0,25 д.а.
14. Філософська лірика: до проблеми пошуків художніх і теоретичних // Радянське літературознавство. – 1983. - №1. - 0,75 д.а.
15. Практические занятия и контрольные работы по курсу «Введение в литературоведение» для студентов заочной формы обучения по специальности № 210 1 «Русский язык и литература». – Тернополь, 1983. - 1 д.а.
16. Проблема жанра в реалистической лирике (На материале современной русской и украинской поэзии). Монография. – Тернополь, 1987. – 4,5 д.а.
17. Жанровые особенности сатирических стихотворений Леси Украинки // Минуле і сучасне Волині: Тези доповідей і повідомлень II Волинської історико-краєзнавчої конференції 26-28 травня 1988 р. – Частина II. – Луцьк, 1988. – 0,3 д.а.
18. А.С.Пушкин и русская советская философская лирика 50-80-х годов // России вечная любовь: Тезисы межвузовских чтений, посвященных 190-летию со дня рождения великого русского поэта А.С.Пушкина. – Кировоград, 1989. - 0,3 д.а.
19. Некоторые проблемы современной суггестивной лирической поэзии // Читатель и современный литературный процесс: Тезисы докладов региональной научной конференции, декабрь, 1989 г. – Грозный, 1989. – 0,4 д.а.
20. Сатирические песни В.С.Высоцкого (К вопросу о жанровой специфике) // Проблемы взаємодії української та російської філології: Збірник наукових праць. Частина I. – Київський державний педагогічний інститут. – Тернопіль, 1990. – 0,4 д.а.
21. Жанровые особенности медитативной лирики // Актуальні питання розвитку мовознавства і літературознавства. (Тези і матеріали обласної науково-практичної конференції конференції, присвяченої 50-річчю утворення Тернопільського державного педагогічного інституту). – Тернопіль, 1990. – 0,2 д.а.
22. Образ подвижника-книголюба у вірші Івана Драча «Старий учитель» // Розвиток педагогічної освіти і науки в західних областях України: Тези доповідей науково-практичної конференції. Частина I. – Тернопіль, 1990. – 0,2 д.а.
23. Публицистическая лирика в поэзии М.Ю.Лермонтова // В художественном мире М.Ю.Лермонтова: Тезисы научно-методической конференции, посвященной 175-летию со дня рождения М.Ю.Лермонтова. – Ужгород, 1990. – 0,2 д.а.
24. Тема пророка в лирике А.С.Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Леси Украинки (К вопросу идейно-жанровой эволюции) // Леся Українка. Особистість. Творчість. Доля.: Тези доповідей та повідомлень на міжвузівській науково-методичній конференції, присвяченій 120-річчю від дня народження Лесі Українки. – Луцьк, 1991. – 0,3 д.а.
25. Проблема жанра в лирике (На материале современной русской и украинской поэзии). – Львов: Свит, 1991. – 11 д.а.
26. Про реалізм лірики та її жанровий розвиток // Слово і час. – 1992. - №4 (Мазепа Н.Р. – Волкова Т.С.). – 0,8 д.а.
27. Проблема метажанру в ліриці // Автореферат дисертації доктора філол. наук. – К., 1994. – 2,0 д.а.
28. Медитація // Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997. – 0, 15 д.а.
29. Метажанри // Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997. – 0,10 д.а.
30. Публіцистична лірика // Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997. – 0, 10 д.а.
31. Сугестивна лірика // Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997. – 0, 10 д.а.
32. Філософська лірика // Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997. – 0, 10 д.а.

33. Эксперимент в поэзии футуристов (В.Маяковский, М.Семенко) // Суспільствознавчі науки та відродження нації: Збірник наукових праць. Книга I. – Луцьк, 1997. – 0,40 д.а.
34. Концепция герменевтики в литературоведении XX века: Методическое пособие для студентов филологических факультетов педагогических институтов. – Тернополь, 1997. – 1,0 д.а.
35. Поэзия Г.Р. Державина: Методическое пособие для студентов филологических факультетов педагогических институтов. – Тернополь, 1997. – 1,0 д.а.
36. Проблема жанру в кінодраматургії (Ще раз про кінофільм «Звенигора») // Наукові записки. Серія: Літературознавство. Вип. I. – Тернопіль, 1997. – С.25-27.
37. Осенние мотивы в довоенной лирике Богдана Лепкого и Ивана Бунина // Творчість Богдана Лепкого в контексті європейської культури ХХ століття: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 125-річчю від дня народження письменника. – Тернопіль, 1998. – С. 104-108.
38. Фольклорные истоки и их трансформация в поэме Марины Цветаевой «Переулочки» // Творчість Марини Цветаєвої в контексті культури Срібного віку: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 105-річчю від дня народження М.Цветаєвої. Частина I. – Дрогобич, 1998. – С.102-105.
39. До питання про наукову поезію // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Вип. (2) II. – Тернопіль, 1998. – С.17-20.
40. Поэзия М.И. Цветаевой // Зарубіжна література. 11 клас. Частина II: Посібники для вчителів та учнів. – Тернопіль, 1999. – С.248-264.
41. М.А.Булгаков // Зарубіжна література. 11 клас. Частина II: Посібники для вчителів та учнів. – Тернопіль, 1999. – С.265-285.
42. Сатирическое начало в песнях Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вип. III. Т.2 / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф.Щербаков. – Москва: ГК ЦМ В.С.Высоцкого, 1999. – С.239-244.
43. Природа лірики і авторська свідомість // Наукові записки. Серія: Літературознавства. Вип.8. – Тернопіль, 2000. – С.49-58.
44. Образи Сміхунчика і Демона в системі образів-символів трагедії Василя Пачовського «Сон української ночі» // Василь Пачовський у контексті історії та культури України: науковий збірник / Художнє оформлення Б.Пачовського, упорядкування Б.Галаса. – Ужгород, 2001. – С.75-79.
45. Эзотерические мотивы в цикле Марины Цветаевой «Магдалина» // Slowo. Tekst. Czas: Materiały V Międzynarodowej Konferencji naukowej (Szczecin 8-9 czerwca 2000 r.). – Szczecin, 2001. – S.364-366.
46. Духовное начало в сборнике Н.Гумилёва “Огненный столп” // Біблія і культура: збірник наукових статей. – Вид.3. – Чернівці: Рута. – 2001. – 258-261.
47. Сентябрьская птица: Поэтический мир Людмилы Кудрявской: Монография. – Тернопіль: Підручники і посібники. – 2002. – 128 с.
48. Формы выражения авторского сознания в цикле А.Блока «На поле Куликовом» // Respectus Philologicus. – 2004. - № 6 (11). - С.94-99.
49. Нарративное начало авторской песни 60-70-х годов // Наративні виміри літератури: Матеріали міжнародної конференції. – Studia methodologica.- Вип.. 15. – С.246-253.
50. Категория времени в сборнике Л.Кудрявской «Возраста нет у души» // Проблеми славистики. – Луцьк, 2005. - № 1-2 (23-24)
51. Субъектная сфера авторских песен А.Галича и В.Высоцкого // Studia Rusycystyczne Akademii Świętokrzyskiej pod red. A. Jankowskiego. - Kielce, 2005.

*(Бібліографію власноручно уклала Тетяна Волкова під час проходження конкурсу на посаду професора кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства у 2005 році)*

## **КЕРУВАННЯ ДИСЕРТАЦІЯМИ**

**Колодій О.І.** Притча і притчевість в українській прозі 70- 80-х років ХХ ст. [Текст] : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Колодій Ольга Іванівна ; Тернопільський держ. педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. - Т., 1999. – 20 с.

**Івашина Т. М.** Закономірності еволюції образу Дождя Жуана в європейській літературі XVII-XVIII ст. [Текст] : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Івашина Тетяна Михайлівна ; Тернопільський держ. педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. - Т., 2002. - 18 с.

**Грицак Н.Р.** Рецепція творчості Марини Цветаєвої в Росії та Україні [Текст] : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Грицак Наталія Русланівна ; Тернопільський національний педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. - Т., 2006. - 20 с.

**Осадко Г.В.** Знакові образи-символи як стилеві чинники в поезії та прозі символізму (на матеріалі творчості Петра Карманського) [Текст] : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Осадко Ганна Володимирівна ; Тернопільський національний педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. - Т., 2006. - 22 с.

**Чорний Р.П.** Творчість В.С.Моема в українській і російській рецепції і перекладах [Текст] : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Чорний Раїса Петрівна ; Тернопільський національний педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. - Т., 2006. - 20 с.

**Плавуцька І.Р.** Суспільно-політична сатира І.Франка та В.Теккеря: типологічні відповідності [Текст] : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Плавуцька Ірина Ростиславівна ; Тернопільський національний педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. - Т., 2007. - 20 с.

## ОПОНУВАННЯ ДИСЕРТАЦІЙ

**Тишук Т.М.** Повість як жанр: головні принципи та композиційні можливості (на матеріалі української та російської прози XIX- початку XX століття) [Текст] : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Тишук Тетяна Михайлівна ; Дніпропетровський держ. ун-т. - Д., 1999. - 19 с.

**Полежаєва Т.В.** Особливості сюжету і фабули в структурі ліричного твору (на матеріалі української та російської поезії XIX- XX ст.) [Текст] : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Полежаєва Тетяна Вікторівна ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. - К., 2000. - 16 с.

**Петрухіна Л.Е.** Образи природи як стани екзистенції у поезії (теоретичний аспект) [Текст] : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Петрухіна Людмила Едуардівна ; Львівський національний ун-т ім. І.Франка. - Львів, 2000. - 19 с.

**П'ятакова Г.П.** Проза М.Д.Чулкова в контексте романного творчества XVIII-XIX веков [Текст] : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / П'ятакова Галина Павлівна ; Тернопольский гос. педагогический ун-т им. Владимира Гнатюка. - Т., 2001. - 20 с.

**Тодчук Н.С.** Часопростір у творі Івана Франка "Для домашнього огнища" в руслі новацій європейської літератури [Текст] : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Тодчук Наталія Євгенівна ; Львівський національний ун-т ім. І.Франка. - Л., 2001. - 17 с.

**Руссова С.М.** Типологія образу автора в ліричному тексті (на матеріалі російської та української поезії XX століття) [Текст] : автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.06 / Руссова Світлана Миколаївна ; Нац. акад. наук України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. - К., 2003. - 40 с.

## IN MEMORIAM

Ушла Татьяна Сергеевна Волкова 24 июля 2007 года. Уже шесть лет ее нет с нами. Но до сих пор не верится в случившееся, все слышится ее нежный, ласковый, словно шелест колосьев, голос: «Родные, все будет хорошо, все будет как надо». И все еще болит душа, и мучит совесть; нужно было побережь, защитишь, но как? Сколько еще она мечтала сделать! Хотела написать роман о Василии Буслаеве, роман о судьбе женщины, очень близкой к ее собственной, издать книгу детских рассказов, исследовать творчество польского поэта-барда В. Качмарского, которого она сравнивала с В.Высоцким. Но не сложилось...

Татьяна Сергеевна пыталась всегда хранить равновесие; ее добрые, светлые глаза ласково улыбались всему окружающему миру: и человеку, и собаке, и цветку, и травинке. Но иногда сквозь ее сияющие неземным светом глаза пробивалась нечеловеческая усталость. Только сейчас понимаешь, как ей, очень тонкому, ранимому, чувствительному человеку было нелегко среди таких разных, и скажем, не всегда деликатных спутников, как мы. Но для всех у нее находилось и время, и доброе слово, и ласковый ободряющий взгляд, какой бы ценой ей это не давалось. Многих она вырвала из обыденности, научила прощать и любить, смотреть на звезды, чувствовать красоту мира, восхищаться поэзией, размышлять о духовном, стремиться к прекрасному.

Еще и еще раз спасибо, родной человек, спасибо, родная Татьяна Сергеевна! Немало чудесных дней провели мы вместе, беседуя о духовном, стремясь узнать больше, понять свое предназначение, смысл человеческой жизни, принять Бога и «поклониться в истине и духе». Никогда не

забудутся наши встречи, счастливые часы, проведенные в беседах-мечтах о лучшей жизни, о прекрасном будущем.

Внутренняя жизнь Татьяны Сергеевны была очень яркой, насыщенной. Но она никогда не афишировала, не выставляла на всеобщее обозрение свою деятельность, а по-настоящему и бескорыстно трудилась, не искала славы и известности, чудес, не отрывалась от жизни, а познавала и отдавала. Л. Н. Толстой писал: «Нам кажется, что настоящая работа – это работа над чем-нибудь внешним – производить, собирать что-нибудь: имущество, дом, скот, плоды, а работать над своей душой – это так, фантазия, а между тем всякая другая, кроме как работа над своей душой – пустяки».

Духовная работа сопряжена с огромным напряжением, борьбой, страданием, но нет иного пути, иного способа обрести истинное «я», нежели борьба и страдание. Чем больше и сильнее испытания, тем закаленнее дух и воля, тем больше можно сделать для других. В обыденной жизни часто этот процесс незаметен, но в один прекрасный момент человек преображается.

Т. С. Волкова всю жизнь созидала собственный Дух, глубоко осознав, что это высшее творчество на земле. Апостол Павел, Сергей Радонежский, Франциск Ассизский, Серафим Саровский, Николай и Елена Рерихи, Александр Мень помогли просветлению ее этического облика, помогли ее духовному восхождению, ее приходу ко Христу. Не случайно поэзия Т. Волковой – глубоко духовна. И жила поэтесса сердцем, воспитывая его ежечасно. Поэтому ее стихи берут за живое, их хочется читать снова и снова, они врезаются в память строчками, строфами. Верю, что ни один человек, по-настоящему любящий и понимающий поэзию, не пройдет мимо них.

В монографии «Сентябрьская птица» Т. С. Волкова цитирует Б. Пастернака:

В родстве со всем, что есть, уверясь,  
И знаясь с будущим в быту,  
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,  
В неслыханную простоту.

Чистая, глубокая, родниковая простота всего нужнее людям, и такая простота свойственна стихам Т. С. Волковой. Несмотря на все горечи, беды, разочарования, несмотря на элегические мотивы, светлое начало у ее поэзии преобладает, ибо при всех передрыгах и горестях жизни, при всех испытаниях неизменным для поэтессы остается стремление к преображению.

*Галина Груць*

Т.С.ВОЛКОВА

ПРОБЛЕМА  
ЖАНРА  
В ЛИРИКЕ

*На материале  
современной  
русской  
и украинской  
поэзии*

## ПРОБЛЕМА ЖАНРА В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ<sup>1</sup>

Среди других родов литературы лирика занимает особое место. Мы привыкли к ее определениям, типа «подвижный», «пластичный», «экспрессивный», «субъективный» род литературы. И все это справедливо. Мы также привыкли сближать лирику с музыкой, подчеркивая тем самым преобладание в ней выразительного начала. И это тоже верно. Однако лирика при всей своей выразительности не теряет и изобразительного начала, которое играет в ней подчиненную роль. Главное в лирике - высокое, исполненное глубокой страсти чувство, яркая, эмоционально напряженная мысль.

По напряженности конфликтных решений лирика близка к драме, которой свойственны особая острота конфликтов, концентрация действия, лирике - концентрация чувств и мыслей, драматизм переживаний.

Своеобразие лирики как литературного рода проявляется и в том, что здесь особую роль играет личность автора, выступающего не только дирижером, но и актером, от которого требуется особый дар перевоплощения. О чем бы поэт не писал, он должен писать, освятив это высоким личностным началом, пережив и подав это как глубоко личностное. Только в таком случае поэт может рассчитывать на взаимность читателя. Все это вместе создает неповторимость лирических произведений, как правило, небольших по объему, в которых писатель, не расплываясь, должен идти вглубь. И чем глубже осмысливает и выражает он жизненный материал в небольшой лирической миниатюре, тем поэтичнее, емче, тем филиграннее она с точки зрения поэтического мастерства.

Многогранность чувств в лирике влечет многообразие форм. В реалистической лирике это многообразие столь пестро, столь расходится с представлением о традиционных жанрах, что Л.Гинзбург поставила вопрос о ее внежанровом бытовании.

Что же представляет из себя концепция внежанрового бытования современной лирики? Наиболее настойчиво этой концепции придерживается В.Сквозников. Вслед за Л.Гинзбург он пришел к выводу, что система лирических жанров распалась еще в XIX веке, лирические жанры как таковые исчезли и возникли внежанровые лирические стихотворения. «И в самом деле, - пишет он в «Теории литературы», - необходима ли такая система? Выдвигает ли такую потребность реальное литературное развитие, скажем, последнего столетия? Выступают ли жанры закономерными формами развития лирической поэзии в новейшее время, начиная, скажем, с эпохи романтизма? Обнаруживает ли это развитие тенденцию к консервации старых жанровых форм или к созданию новых жанров? На все эти вопросы приходится дать твердый отрицательный ответ» [2].

Выступая в 1973 г. на конференции, посвященной проблемам жанров в современной литературе, В.Д.Сквозников заявил, что «есть основания ставить вопрос о каком-то ином, не жанровом принципе многообразия форм в лирике» [3].

Однако, интересное и не безосновательное суждение В.Д.Сквозникова уязвимо. Во-первых, как справедливо отмечают В.Б.Кожин [4] и Г.В.Москвичева, «трудно согласиться с тем, что жанры, существовавшие и развивавшиеся около трех тысячелетий, могли распасться за последние 70-80 лет, и литература могла отказаться от выработанных ею некогда жанровых форм» [5]. Во-вторых, права, по нашему мнению, Г.В.Москвичева, упрекая В.Д.Сквозникова в том, что он сводит связь лирических жанров разных «эпох к общности формальных признаков, что, констатируя отмирание старой жанровой системы, он не видит «возможности образования новых жанровых форм» [6]. В-третьих, чтобы сделать столь радикальный вывод, какой делает В.Д.Сквозников, нужно конкретно-историческое исследование лирики, чтобы исследовалась лирика «не вообще, а с точки зрения внутрижанровых различий как некая целостность данной исторической эпохи, ибо у каждого времени - свои песни».

Таким образом, признавая модификация традиционных жанровых форм в современной поэзии, В.В.Кожин, И.К.Кузьмичев, Г.В.Москвичева твердо придерживаются мнения о жанровом бытовании современной лирики.

<sup>1</sup> Публикується за виданням: Волкова Т.С. Проблема жанра в лирике. На матеріалі сучасної російської і української поезії. – Львів: Видавництво «Світ», 1991. – С 11-37.

Вместе с тем, нельзя не признать правоты В.Д.Сквозникова, когда он пишет, что у нас в одном ряду «нередко перемешано живое и мертвое, остатки жанров античной поры и средневековые формы, избранные кусочки жанровой системы классицизма и нововведения последних столетий» [8].

И это еще не все. К жанрам лирики в 60-е годы стали относить гражданскую поэзию, философскую лирику, научную поэзию. По традиции относили и до сих пор относят оду, элегию, сонет, эпиграмму и другие традиционные жанровые формы. Но «философская лирика», «научная поэзия», «гражданская поэзия» - понятия более широкие, нежели элегия, послание, ода, сонет. Последние могут быть и философского, и публицистического, и научного характера. Следовательно, нужно как-то отграничить одно от другого, определить соотношение этих понятий.

Однако, вернемся к жанровым концепциям. Наряду с двумя крайними точками зрения на проблему жанра в современной лирике в литературоведении существует и третья. Еще в 1975 г. Л.Фришман высказал мысль о том, что в поэзии существуют как жанровые, так и внежанровые стихотворения. «Виды лирики, - писал он, - имеют, на наш взгляд, одно существенное отличие от эпических видов и драмы. В прозе и драме литературный род реализуется в художественной практике не иначе, как через вид. Нельзя написать прозаическое произведение, которое не было бы ни романом, ни повестью, ни рассказом, ни эссе, - словом, не принадлежало бы ни к какому прозаическому жанру. Нет «просто прозаических» произведений. Но есть сколько угодно просто лирических стихотворений, то есть произведений малой поэтической формы, лишенных сколько-нибудь ясно выраженных видовых признаков. Такие произведения были всегда: и в XIX и в XVIII в. В сборниках, построенных по жанровому принципу, их выделяли в отделах «Разные стихотворения», «Смесь» и т.п. Сейчас их еще больше, чем раньше. Пытаться прицепить к каждому из них ярлычок с указанием того или иного лирического вида было бы занятием никчемным. Но в равной мере недопустимо игнорировать тот факт, что и сегодня создаются и, вероятно, долго еще будут создаваться стихотворения, отчетливо ориентированные на жанровую традицию» [9].

Близок к этому заключению и вывод И.Фоменко. Признавая возникновение внежанрового стихотворения в реалистической лирике, поддерживая мысль Л.Гинзбург, он отмечает и «процесс трансформации тех жанров, которые обладали потенциальными возможностями для воплощения личностного начала, личностных ценностей. Именно поэтому на эпоху романтизма приходится расцвет элегии, баллады, сонета» [10].

Таким образом, в развитии внежанрового стихотворения и трансформации традиционных жанров И.Фоменко видит «два основных пути преодоления кризиса жанрового сознания, не затрагивающие родовой природы лирики» [11].

Думается, исследователь прав, выделяя эти два процесса в лирике XIX-XX вв. Нельзя не согласиться с ним и относительно вывода о тенденции к укрупнению лирических форм, особенно отчетливо проявившейся в поэзии XX в.

В центре нашего внимания находятся те законченные произведения малой и средней формы лирики, в которых проявляются отдельные чувства и мысли, воплощается одна характерная сторона лирического сознания. То есть это лирика в ее основном бытии. Произведения большой лирической формы (лирические циклы, поэмы) обладают иной жанровой спецификой. Они (особенно поэма) больше изучены, нежели произведения малой и средней формы лирики.

В современной теории лирических жанров (малой и средней формы) обращает на себя внимание тенденция разработки более широких жанровых категорий. В 1973 г. выступая на Московской конференции, В.И.Гусев, отметив наличие малой и большой формы в современной лирике, впервые заявил о необходимости разработки более широких жанровых категорий. «Лирика существует в жанровом бытии, но схоластична жесткая дифференциация ее на жанровые формы» [12].

В этой связи привлекает внимание работа Р.Спивак «Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров» (Красноярск, 1985). Здесь предпринята попытка охарактеризовать философскую лирику как метажанр. «Под метажанром, - пишет она, - мы понимаем структурно выраженный, нейтральный по отношению к литературному роду, устойчивый инвариант многих исторически конкретных способов художественного моделирования мира, объединенных общим предметом художественного изображения» [13].

Выделив значительную группу лирических произведений, близких по своей художественной структуре, единых в своей жанровой сущности, и определяя их структурные особенности, Р.Спивак показывает близость философской лирики к философской прозе и философской драме, сопоставляет философский метажанр с выделенными ею феноменологическим и типологическим метажанрами. Отказываясь от определения философской лирики как собственно жанра, Р.Спивак тем не менее признает, что «характер анализируемой межродовой структуры, свойственный про-

изведениям с ярко выраженной философской тенденцией, ближе всего структуре жанровой. «Об этом свидетельствует ее основная функция моделирования художественного образа мира, ее устойчивость, а также та роль, которая принадлежит в ней сюжету и хронотопу» [14].

Глубокую и интересную работу Р.Спивак можно рассматривать как поиск более широких жанрово-типологических категорий.

Желание шире и глубже понять содержательные и структурные особенности произведений приводит к пониманию разомкнутости и взаимодействия жанровых систем в литературе.

Характерно стремление ученых выделить именно жанровые группы в реалистической поэзии. Три основных группы (вида), как уже отмечалось, выделил в лирике Г.Поспелов [15]. Три вида лирики в современной поэзии исследовал И.Гринберг (современные баллада, ода и элегия) [16]. На три жанровые группы произведений обратил внимание И.Кузьмичев (песню, одические и элегические стихотворения) [17]. А. Дмитриевский предложил жанровую классификацию современной лирики исходя из содержания стихов [18]. На недостаточность, односторонность этого принципа классификации справедливо указал Д.Фризман [19].

Стремлением многоаспектно рассмотреть жанровые процессы в современной поэзии проникнута работа Ю.Н.Мясникова «Система жанров современной советской поэзии и проблема художественного синтеза» [20]. Процессы в современном жанрообразовании Мясников представил «в виде трех основных типов: внутривидового (сохранение традиционных жанров и их развитие за счет внутренних ресурсов), межродового и внеродового (появление новых жанров в результате синтеза родов литературы и видов других искусств, форм словесного творчества» [21]. Эти наблюдения Ю.Мясникова представляют интерес, хотя концепция его, как нам кажется, грешит универсализмом.

Попытки создания общепринятой системы жанров в реалистической лирике оказались пока безуспешными. Вместе с тем развитие поэзии показывает, что в лирике действительно есть повторяющиеся способы типизации, есть определенные группы произведений, характеризуется единством идейно-целевой установки, сходством в постановке проблем и освоения жизненного материала. Это заставляет исследователей, критиков, авторов учебных пособий пользоваться терминами, теоретически отвергнутыми литературоведами, но на практике помогающими вскрыть единство и многообразие современной поэзии.

Очевидно, что, отказываясь от жанровых определений, мы создаем обедненное представление о лирической поэзии. Не случайно в последние 15 лет появилось много работ, цель которых - исследовать жанровое многообразие лирики.

Существующая противоречивость в теории лирических жанров - следствие сложной, многоплановой картины бытия современной лирики. Характерно, что ни одну из существующих концепций нельзя принять полностью. В каждой концепции есть истина, есть рациональное зерно. Но нет у нас четкой, целостной платформы для выявления единства и многообразия реалистической лирики, не определено ее жанрообразующее начало. Это связано, как нам представляется, с самой природой лирики и характером проявления реализма в ней. Вот почему совершенно необходимо еще раз пристальнее взглянуть в типологические особенности лирики как литературного рода, понять, что же это за феномен - реалистическая лирика, попытаться выявить в ней жанрообразующее начало, найти принцип ее жанровой классификации, который бы не сужал представление о ней, а помогал выявить художественное многообразие. Решение этой основной задачи связано с проблемой метода и стиля в лирике, с проблемой их взаимосвязи с категорией жанра.

В выявлении сущности лирического рода литературы большую роль сыграло определение предмета лирического познания. Для Гегеля предметом лирики был прежде всего внутренний мир автора и отраженный, преломленный в нем мир действительный [22].

Г.Н.Поспелов, исходя из диалектико-материалистических воззрений на природу искусства, определил предмет лирики как социальное сознание [23]. Это определение предмета лирики нам представляется совершенно справедливым. Подчеркнем: не просто авторское сознание, а именно социальное сознание, выражаемое через сферу чувств, сквозь призму авторского сознания, является предметом лирического творчества.

О сущности лирического образа как образа-переживания писали Г.Гегель, В.Г.Белинский, И.Я.Франко. Подробно на сущности лирического чувства как чувства художественного, проходящего специфическую эволюцию от момента его возникновения до выражения в лирическом произведении, остановился В.Д.Сквозников.

Выявление специфики формирования и выражения лирического чувства В.Д.Сквозников справедливо связал с ролью в лирическом творчестве «лирического я». Но в «лирическом я» он увидел только «я» автора. Исследуя механизм диалектического взаимодействия субъективного и



объективных факторов в лирическом творчестве, говоря о процессе объективации лирического переживания, превращении его в лирический образ, он преувеличил роль субъективного фактора, фактически отказав ему в объективации, увидев в лирическом образе зеркальное отражение личного авторского начала. Поэтому не случайно решил он отказаться и от термина «лирический герой», ибо при такой трактовке процесса лирической объективации «лирический герой», действительно, выглядит анахронизмом, ненужным посредником между автором и созданным им произведением. Уже неоднократно отмечалось, что отрицание «лирического героя» приводит к отрицанию художественной специфики лирического образа. В процессе объективации лирического переживания происходит рождение художественного образа, синтезирующего в себе не только Чувства автора, но сознание, чувства и переживания людей определенной социально-исторической категории, и речь должна идти не просто об авторских переживаниях в лирическом произведении, а о синтезе и выражении авторского, индивидуального и общего, социально-типического, о синтезе, который представляет в образе художественно выраженное лирическое сознание [24].

Итак, как бы ни пронизывало собою авторское начало вся ткань произведения, в любом случае мы имеем дело с «объективированным автором» [25].

Четко проводил грань между поэтом и субъектом лирического произведения И.Франко. У него нет специального труда, посвященного этой проблеме, но, изучая его работы, Л.Голомб пришла к выводу, что И.Франко «не ставил знак равенства между автором и лирическим субъектом, в котором видел самостоятельный литературный образ» [26].

За такое разграничение решительно высказался М.Поляков: «Самой грубой ошибкой является отождествление автора и лирического субъекта стихотворения» [27].

Это ни в коем случае не умаляет роли автора в создаваемом им произведении, а особенно - в произведении лирическом. Как отвечает Бонеецкая Н.К., «познание автора входит в эстетическую цель произведения. Авторское «я» - глубиннейшее и важнейшее его ядро. Смысл произведения - то, ради чего оно создается, - есть истина объективная, но данная в авторском преломлении; здесь глубокая диалектика. Самые великие и всеобщие истины не абстрактны, но являются наиболее адекватным откровением личности» [28].

Отмечая огромное значение личности автора в созданном им произведении, мы должны подчеркнуть, что речь идет не просто об авторе, а о различных формах художественного воплощения авторского сознания, о формах воплощения образа автора. В произведении мы имеем дело именно с образом автора, который «соответствует авторской личности, быть может, более адекватно, чем его портрет или характер», ибо «образ автора - это образ «внутренней личности» создателя произведения» [29]. Последнее особенно справедливо в отношении произведений лирических. В лирике мы чаще всего имеем дело с произведениями, в которых автор выступает и как субъект, и как объект художественного познания. Более того, с гносеологической точки зрения специфичность лирической объективации заключается в том, что в лирическом творчестве первостепенную (но не самодовлеющую) роль играет личность автора. Это очень важный момент. В определении типологических черт лирики как литературного рода на этот момент следует обратить особое внимание. Именно в сфере субъектно-объектных отношений, в сфере реализации художественного сознания роль субъекта в лирическом творчестве является ведущей. И если в любом художественном произведении «почувствовать авторскую субъективность, услышать авторский, голос, воспринять внутренним чувством образ авторской личности - тот аспект исследования произведения, который есть важнейший момент его понимания» [30], то для лирического произведения это актуально вдвойне. Для понимания и интерпретации лирического произведения проблема автора является центральной. Вот вывод, вытекающий из проблемы типологии лирики как литературного рода.

В то же время, как справедливо отмечает Смилянская В.Л., образ автора является фокусом, в котором познавательный и оценочный аспекты художественного метода осуществляются в стиле (как принципе организации содержательной формы) [31].

Здесь мы подходим к следующей очень важной проблеме в теории лирики - проблеме художественного метода и его взаимосвязи с категориями стиля и жанра.

Исследователи придают большое значение соотношению категорий «метод-стиль-жанр» в художественном творчестве. «Триада «метод-стиль-жанр», - пишет А.С.Субботин», - позволяет в конкретно-историческом исследовании совместить марксистско-ленинский взгляд на искусство как форму общественного сознания, как отражение общественной практики человека и человечества (понятие метода как типа эстетического сознания, тесно связанного с философскими, социальными, этическими идеями и институтами времени) с обобщенным знанием опыта, традиций, культуры, искусства в его суммарных, «волновых» накоплениях (понятие стилей как определен-

ных типов художественности, «искусности») и его «корпускулярных» конструктивных разновидностях (понятие жанров как типов организации произведений искусства, типов художественного целого») [32].

Но каковы взаимосвязи этих понятий, как проявляется их взаимодействие в конкретных произведениях того или иного рода литературы? Вопрос сложный. Вот как отвечает на него Р.Комина: «Обладая общей со стилем доминантой, жанр представляет в синтезе художественной формы преимущественно коммуникативную функцию - стиль функцию пластическую. Жанр предстает в структуре конкретного произведения в основном «в снятом виде», в соответствии с каноном, а также в форме экспресsem - жанро-стилевых заострений в пределах отдельного компонента повествования. Стиль помимо экспресsem, общих с жанром, заявляет о себе как система сквозных предметно-композиционных деталей, реализуемая с помощью особой организации повествования» [33].

В лирике взаимосвязь таких понятий, как «метод», «стиль», «жанр» представляется особенно тесной.

В силу того, что в лирике большую роль играет личность автора, в системах ненормативных (сентиментализм, романтизм, реализм) проблема метода тесно связана с проблемой стиля. Приоритет авторского начала способствует тому, что принципы отбора и воплощения жизненного материала, свойственные тому или иному художественному методу, дают более разнообразную, более, если можно так выразиться, «индивидуализированную» в стилистическом отношении художественную продукцию. Не случайно в нормативных художественных системах (античность, классицизм) в поэзии преобладали формы лиро-эпические по своей структуре (гимны, оды, сатиры, дифирамбическая поэзия).

Однако, если в отношении эпоса к драмы проблема метода довольно широко разработана и более или менее ясна, то лирика исследована меньше. И опять-таки, если иметь в виду специфику предмета лирического отражения, характер лирического переживания и особенности лирического выражения, то более ясная картина вырисовывается применительно к лирике классицизма, сентиментализма и романтизма, в этом плане труднее выявить особенности реалистической лирики. «Есть нечто в самой природе реалистического метода и лирического рода, - пишет Б.Корман, - что придает драматичность их взаимодействию и создает серьезные осложнения при попытках описать и истолковать это взаимодействие» [34].

Думается, что указанное обстоятельство в определенной мере можно объяснить двумя специфическими особенностями лирики как литературного рода и реализма как художественного метода. Лирика стремится к возвышенности и «всеобщности» (П.Гинзбург), избегая подробностей быта, конкретных жизненных реалий. Реализм поначалу внимателен именно к прозе жизни, к конкретным подробностям. Это своего рода противоречие, которое должно было разрешиться в реалистической лирике и успешно разрешалось уже в XIX в. в творчестве таких поэтов, как А.С.Пушкин, Т.Г.Шевченко, Н.А.Некрасов, У.Уитмен. Вне сомнения, свою роль играет и условность лирики как особого типа словесного творчества.

Несмотря на сложность проблемы, сущность взаимодействия лирического рода и реалистического метода общими усилиями литературоведов последовательно раскрывалась. Этой проблемой занимались Л.Я.Гинзбург, Г.К.Фридлендер, Н.Л.Степанов, В.Д.Сквозников, А.М.Гаркави, Б.О.Корман [35]. Большую роль в решении проблемы сыграли работы о Пушкине Г.А.Гуковского и В.В.Виноградова [36]. Особо следует отметить книги В.Д.Сквозникова и Б.О.Кормана. Что касается работы Б.О.Кормана «Лирика и реализм», то необходимо признать, что глубина и состоятельность суждений ученого еще будут оценены в должной степени. Исследователь подвел своеобразный итог размышлениям ученых о реализме в лирике и предложил методику выявления реалистического метода в структуре лирического произведения. Основное внимание он уделил аксиологическому аспекту, положив его в основу определения лирики реализма.

На роль аксиологического аспекта в определении реализма обратил внимание Г.К.Фридлендер. Он отметил, что «для понимания природы реализма важнейшее значение имеет ценностный аспект восприятия и изображения действительности» [37]. Особое значение аксиологический аспект приобретает в лирике, ибо идеологические, ценностные взгляды художника находят в ней прямое выражение. На это обстоятельство уже неоднократно указывали и другие ученые [38]. Г.М.Фридлендер и Б.О.Корман в исследовании типологических черт реалистической лирики исходили из уяснения ее системы ценностей.

Реализм признал человека высшей ценностью и человек стал «основой аксиологической системы» (выражение Б.О.Кормана). Признание ценности не только одного, но и другого человека привело к смене ценностных критериев, повлекло за собой изменение структуры лирических про-

изведений. Это стало признанием права на существование иных точек зрения, а стало быть, и правомочности выражения иных сознаний в структуре одного произведения. Она стала многосубъектной (не менее двух субъектов): количество носителей сознания стало превышать количество субъектов речи, то есть очевидно преобладание содержательно-субъектной организации произведения над формально-субъектной (в таких случаях обычно ссылаются на А.С.Пушкина, но мы приведем использованные нами примеры: «Я убит подо Ржевом» А.Т.Твардовского, «Монолог испанского гида», «Монолог зверька с Аляскинской зверофермы» Е.Евтушенко, «Монолог Мерлин Монро» А.Вознесенского и т.п.).

Основой эстетического в лирике реализма стало общезначимое, выраженное через индивидуальное, личностное. Все это повлекло за собой изменение художественной точки зрения в структуре художественного произведения. Она перестала быть фиксированной, множественно-жанровой, как в системе классицизма, или единичной («на основе философского субъективизма» - Е.М.Лотман [39]), как сентиментализме и романтизме. «Для русской поэзии допушкинского периода, - пишет Ю.М.Лотман, - характерно было схождение всех выраженных отношений в одном фиксированном фокусе. В искусстве XVIII века, традиционно определяемом как классицизм, этот фокус выводился за пределы личности автора и совмещался с понятием истины, от лица которой и говорил художественный текст. Художественной «очной зрения становилось отношение истины к изображаемому миру. Фиксированность и однозначность этих отношений, их радиальное схождение к единому центру соответствовали представлению о вечности, единстве и неподвижности истины. Будучи единой и неизменяемой, истина была одновременно иерархичной, в разной мере открывающейся разному сознанию. Этому соответствовала иерархия художественных точек зрения, лежащая в основе жанровых законов» [40].

Особенностью реалистических произведений стала многосубъектность как выражение относительности отдельных истин по сравнению с абсолютной, признание существования иных точек зрения, а отсюда - и правомочности выражения иных сознаний в структуре одного произведения. Соотношение разных сознаний в тексте одного произведения определяется ключевой ролью авторской позиции в структуре стихотворения, которая может проявляться либо открыто, либо опосредованно. Но именно авторская идейно-целевая установка определяет жанровую направленность произведения. Это становится одним из основных жанровых законов реалистической лирики.

Аксиологический аспект в лирике реализма теснейшим образом связан с гносеологическим и онтологическим аспектами. Реализм признал человека высшей ценностью, а познание явилось основной функцией литературы. Установка реализма на познание оказалась созвучной лирике как литературному роду (на это обратил внимание Б.О.Корман), аналитичность стала характерной особенностью реалистической лирики. Вместе с тем в лирике (в онтологическом смысле) нашли выражение два начала: познание человека как родового существа (обычно через самопознание и самоопределение в мире) и глубокое социально-историческое исследование мира в его отношении к социально-конкретному человеку. Первое нашло выражение, например, в творчестве А.С.Пушкина, Е.А.Баратынского, М.Ю.Лермонтова, второе - в поэзии Т.Г.Шевченко и Н.А.Некрасова. В первом случае мы чаще всего сталкиваемся с ведущей формой выражения лирического сознания - лирическим героем, во втором - с ролевой лирикой. В этом смысле реалистическая лирика Пушкина по преимуществу (и прежде всего философская его лирика) - это проявление общего через единичное, а реалистическая лирика Т.Г.Шевченко и Н.А.Некрасова - это проявление единичного через общее, выражение и изображение в лирике (часто в лиро-эпических структурах) «соотношения социально понимаемого человека и социально трактованной действительности» [41]. Отсюда многоголосие их лирики, тяготение к лиро-эпосу, многообразие форм выражения авторского сознания [42]. Для Шевченко и Некрасова проблема «человек и мир» стала проблемой «народ и социальная середина», и решалась эта проблема через сознание и сердце поэта, вбивавшего в себя боль оскорбленных и униженных, а исходным началом художественной точки зрения в произведении являлось отношение поэта к разным классам, сословиям, социальным группам.

Содержание лирики реализма - это содержание самой жизни во всей ее широте и многогранности. Как писал Г.И.Фридендер, для реализма характерно «стремление поэтически осмыслить и выразить каждое явление и любой конкретный пласт явлений действительности с учетом их «акцента» и «диалекта», их реального места и значения в общем балансе сил современной ему общественно-исторической жизни» [43].

Но главное все-таки - познание духовной сущности человека в его общественной, социально-исторической обусловленности. Лирическое стихотворение чаще всего моделирует отношения по-

знающей личности и познаваемого мира через самопознание. Поэт (лирический субъект, познающее сознание) выступает одновременно и как субъект и как объект (форма лирического героя). Здесь важен вывод, к которому пришел В.Сквозников: «Связь: «лирика - действительность» - это воссоздание в лирике объективного жизненного содержания в меру его постижения поэтом и в форме так называемого «лирического переживания» [44]. При этом речь идет о таком лирическом воссоздании, «когда действительность и связь ее с творчеством выступает двояко: поэт, состояние его, ориентированность во внеположном мире, самые способ и возможности жизненного поведения оказываются сами по себе объектом и субъектом одновременно» [45].

Таким образом, роль личности автора, его мировосприятия и мироотношения неизмеримо возрастает. Более того, мировоззренческая позиция поэта становится определяющей. Четко просматривается в ней осознание поэтом своей зависимости от мира и в то же время разъединенности с ним [46]. Поэтов занимает диалектика противоречий социально-исторических, нравственно-психологических. Личностное отношение к миру, сопряженное с социальной точкой зрения на него, становится основой структуры лирического произведения. При этом каждой индивидуальной лирической системе присущи самостоятельность, неповторимость эмоционального тона и жанровых исканий.

Вместе с тем, с проблемой лирического воссоздания действительности связан еще один очень важный момент, на который обратил внимание Г.М.Фридлиндер. Это проблема адекватности, соответствия «между объективным смыслом данной ситуации и ее субъективным переживанием в человеческом соображении, между реальными масштабами и пропорциями самой жизни и теми масштабами и пропорциями, которые поэт устанавливает между соответствующими элементами своего поэтического «микрокосма» [47]. «Каждый предмет требует теперь от поэта «своей» индивидуальной формы, но вместе с тем и каждый аспект действительности получает право в лирическом выражении на свой, особый жанр, соответствующий внутренней природе и специфическому характеру данного переживания» [48]. То есть авторский диктат формы подчинен тому внутреннему закону творчества, который можно назвать логикой лирического переживания и которому в эпосе соответствует закон подчинения автора логике развития того или иного характера, обусловленного социально-историческими обстоятельствами. Соответствие формы «внутренней природе» переживания (или соответствие произведения своему предмету) - основной закон формообразования и бытования форм в реалистической лирике. В этом выражается своеобразная «всеядность» реалистической лирики в области форм: годится все, что способствует выражению конкретного лирического переживания, что дает возможность воплотиться «этой» поэтической мысли в художественный образ. Могут подойти и традиционные формы, если они соответствующим образом будут трансформированы для выражения данной идеи, данного явления, данного переживания.

Таким образом, можно сделать вывод о многообразии форм реалистической лирики и о невозможности их строгой дифференциации.

Что же в таком случае может стать основой жанрового деления реалистической лирики?

В лирике сложились (как и в эпосе, и в драме) крупные «типы содержательно формальных единств, которые соразмерны, вернее, - сомасштабны всей истории культуры» [49]. Эти типы содержательно-формальных единств Н.Л.Лейдерман обозначил термином «метажанр» [50]. Р.С.Спивак разработала понятие метажанра применительно к лирике, уточнила и дополнила его. Она выделила три метажанра: философский, феноменологический и типологический. Исследовательница охарактеризовала их как разновидности моделирования действительности по основным жанровым носителям: предмету, сюжетообразующим оппозициям, особенностям пространственно-временного континуума, субъектной организации. По мнению Р.С.Спивак, намеченное различие жанровых структур определяется двумя типами художественного мышления, в основе дифференциации которых лежит восприятие мира либо в его субстанциальных особенностях, либо особенностях видовых, свойственных определенным социальным и историческим состояниям, т.е. художественное моделирование действительности в ее общих сущностях или конкретных явлениях [51]. «В феноменологическом метажанре, - пишет она, - предмет художественного изображения - само явление как таковое, описанное в единстве разных его сторон» [52]. «В типологическом мета жанре в качестве предмета изображения выступает особенное. Оно характеризует рассматриваемое явление в его причастности к некоей общности (нравственной, социальной, идеологической и т.д.) и в сопоставлении с общностью иной, чуждой» [53].

Характерно, что многие выводы Р.С.Спивак созвучны нашим. Исследование современной поэзии показывает, что в реалистической лирике есть группы произведений, характеризующиеся единством идейно-целевой установки автора, общим предметом лирического переживания, сход-

ными сюжетобразующими оппозициями и хронотопом, специфической субъектной организацией. Особо следует обратить внимание на субъектную организацию. По мнению Н.Л.Лейдермана, «Самым первым носителем жанра следует назвать субъектную организацию художественного мира. Разные виды и подвиды субъектной организации (повествование от имени безличного автора-повествователя, личного рассказчика или лирического героя, многообразные переплетения этих форм) определяют и мотивируют горизонт видения мира в произведении, все его пространственные и временные масштабы, все перемещения, интеллектуальный и эмоциональный кругозор» [54].

Вместе с тем, реализм как метод принес изменения именно в субъектную сферу лирического произведения (это хорошо показал Б.О.Корман). Субъектная сфера реалистических лирических произведений - та точка пересечения, где сходятся кардинально «интересы» метода и жанра. Это дает нам ключ к постижению жанровых закономерностей в реалистической лирике. Исходя из центральной роли автора в лирическом произведении, значения в нем авторской идейно-целевой установки, мы можем констатировать, что для жанровой сущности реалистических лирических произведений решающее значение имеет оценочное отношение автора к предмету лирического переживания, раскрывающееся (в соответствии с требованиями самого предмета) в первую очередь через субъектную организацию лирического произведения и выражающееся в его пафосе, своеобразии конфликта, сюжетно-композиционном построении, пространственно-временном континууме, специфической художественной образности, интонационно-речевой организации.

Поскольку дробная классификация жанровых форм в реалистической лирике в принципе невозможна (ибо форм столько, сколько существует лирических переживаний, находящихся в ней выражение), чтобы представить целостную картину жанрового бытия современной лирики, необходимо выделить более крупные, более устойчивые единства, «сомасштабные «истории культуры» (Н.Л.Лейдерман). Такими единствами являются философская, научная, медитативная, суггестивная, публицистическая и сатирическая лирика как разновидности философского, феноменологического и типологического метажанров. Поэтому, для исследования жанрового состояния современной лирики изберем верхний уровень жанровой иерархии.

Избранный нами путь анализа - это исследование одного из аспектов жанрового бытия современной лирики, он не исключает возможности исследования ее на уровне жанровых форм или жанрово-стилевых тенденций. Как нам представляется, это разные аспекты единой проблемы, которая может быть исследована только совместными усилиями.

Конечно, в исследовании жанрового состояния современной поэзии не обойтись без разговора о стилевых исканиях и тенденциях в ней. Пожалуй, более всего в этом направлении сделано В. А.Зайцевым [55]. Необходимо также отметить работы Ал. Михайлова, способствовавшие раскрытию индивидуального своеобразия многих поэтов [56]. Следует также назвать имена таких исследователей русской поэзии 60-30-х годов, как А.Аннинский, А.Абрамов, В.Барлас, И.Гринберг, Вл.Гусев, В.Дементьев, Л.Лавлинский, С.Лесневский, Н.Мазепа, А.Македонов, Д.Максимов, В.Огнев, А.Павловский, Ст.Рассадин, В.Сарнов, А.Урбан, Г.Филиппов, С.Чупринин, М.Эпштейн.

В работе над современной украинской лирикой нам помогли исследования Р.Громьяка, В.Дончика, В.Кванисенко, Н.Ильницкого, Л.Новиченко, В.Канцельсона, С.Примаковского, В.Моренца, Т.Салыги, Э.Соловей, Л.Федоровской, К.Фроловой, Е.Шпилевой.

Отметим также единственную в своем роде и несомненно интересную диссертационную работу В.Чумаченко «Жанрово-стилевые тенденции в современной русской советской лирике (К теории малых лирических форм) (М., 1987). Заметим только, что ученому не следовало бы рассматривать свой путь анализа, как единственно правомочный. Подходы могут быть и другие (не только с точки зрения жанрово-стилевой доминанты), главное - аргументированность подхода.

Неоспоримым нам представляется факт существования в современной поэзии двух стилевых течений: конкретно-реалистического и ассоциативно-метафорического. Их существование признается многими исследователями. Характерно при этом замечание В.А.Зайцева: «В основе зарождения и формирования стилевых тенденций и закономерностей находятся не столько общие категории, сколько человек, художник, индивидуальность...» [57]. Подчеркнем, что в основе зарождения и формирования стилевых тенденций находится человек, творческая индивидуальность, автор. То есть автор является ключевым звеном реалистической художественной системы. Проблема автора, оставаясь типологически определяющей для лирики как литературного рода, становится узловой в лирике реализма, связывая собой проблемы стиля и жанра. Взаимосвязь стиля в жанре в реалистических произведениях настолько сильна, что проблема жанра одновременно становится как бы и проблемой стиля, а одной из ведущих как жанровых, так и стилевых тенденций является стремление к синтезу, сопровождающееся изменениями в субъектной сфере.

Так как в процессе работы для определения субъектных отношений мы будем пользоваться соответствующими терминами, следует оговорить, что мы понимаем конкретно под каждым из них.

Нам представляется совершенно справедливым употребление литературоведами термина «лирический герой» в определении Б.О.Кормана. Но все-таки хотелось бы уточнить здесь один нюанс. Для выделения субъектной формы, выражающей в лирическом произведении «чужое» сознание, Корманом в литературоведение был введен термин «герой ролевой лирики» [57], а параллельно с ним употребляется термин «лирический персонаж» для обозначения субъекта лирического высказывания. Представляется справедливым замечание В.Л.Смилянской о громоздкости термина «герой ролевой лирики», проще и емче термин «лирический персонаж». Однако в лирических произведениях мы встречаемся с большей или меньшей разработанностью, полнотой образа лирического персонажа. И здесь, думается, есть градации. Наиболее ярко очерченный образ лирического персонажа можно с полным правом назвать «лирическим героем», но, учитывая его объективированный характер по отношению к образу собственно «лирического героя», его правильнее назвать (и мы будем пользоваться этим определением) «объективированным лирическим героем». А образ собственно «лирического героя», т.е. образ, наиболее полно выражающий духовную сущность автора, его сознание, его личность, обозначим термином «субъективированный лирический герой». Вот два характерных примера. В стихотворении А.Т.Твардовского «Я убил подо Ржевом» на первом плане находится образ солдата, погибшего в годы Великой Отечественной войны. В его образе типизация преобладает над индивидуализацией, ибо для поэта важно было показать типичное сознание советских солдат, павших за Родину. Субъектом высказывания и объектом изображения здесь является павший советский солдат. Это лирический персонаж, но степень проникновения автора в его сознание столь велика, что его можно с полным правом назвать «объективированным лирическим героем». На втором скрытом плане произведения находится в стихотворении «собственно автор», образ его проступает через образ объективированного лирического героя [60]. При этом автор духовно близок своему герою, хотя авторское сознание непосредственно объектом художественного изображения не является. В любом случае объективированный лирический герой, лирический персонаж «никак не может быть отождествлен» [61] с автором.

Лирический персонаж, по нашему мнению, в лирическом произведении представлен более схематично, чем объективированный лирический герой, т.е. он не приобретает глубины и полноты разработки последнего. Так, в цикле А.Блока «Не поле Куликовом» есть образ древнерусского воина, от имени которого ведется лирическое повествование во втором и третьем стихотворениях цикла. Здесь объектом изображения и носителем речи выступает древнерусский воин, образ которого перекликается, «перезванивает» с образом субъективированного лирического героя всего цикла. Лирический субъект, являясь носителем «иного», не авторского сознания, - это лирический персонаж. Он занимает автора не сам по себе, а в сопоставлении, в созвучии с субъективированным лирическим героем цикла.

Можно сказать, что цикл - явление особое, это не отдельное стихотворение. Да, конечно, в жанровом отношении это явление специфическое, но в плане структурном, в плане форм выражения авторского сознания здесь резких отличий нет. Можно, правда, взять и собственно стихотворения. Таковы, например, «Монолог бродвейской актрисы», «Монолог голубого песка на аляскинской звероферме» Е.Евтушенко. Образы актрисы и песка, являющиеся и субъектами речи и объектами изображения, здесь суть лирические персонажи. Таков и образ испанского гида в стихотворении Е.Евтушенко «Монолог испанского гида».

Сознание «иное» («чужое» - выражение Б.Кормана) чаще всего бывает близко и дорого автору, но в любом случае поэт как бы вживается в него, делает его своим, чтобы выразить лирически.

В этом и проявляется та специфика лирического образа, на которую указывал еще В.Г.Белинский. Совершенно четко можно отличить субъективированного лирического героя от лирического персонажа, объективированного лирического героя, если следовать ответам на вопросы: кто говорит, кто показывает в произведении, чье сознание является объектом художественного изображения. Субъективированный лирический герой (носитель собственно авторского сознания) и объективированный лирический герой (носитель иного сознания) - это две формы выражения образа в лирических произведениях (один - более прямой, другой - более опосредованный). Это наиболее часто встречающиеся формы выражения авторского сознания, но далеко не единственные.

В структуре лирических произведений субъектно-объектные отношения играют большую роль, через них проявляется многогранность художественных связей стихотворения. Немалое зна-

чение здесь имеет познавательная установка. Если мысль автора обращена, по выражению Б.Кормана, «на человека вообще» [63], мы видим как бы «прямое» художественное включение автора в произведение. Подобно тому, как в эпическом произведении мы встречаемся с авторскими комментариями, так в лирическом произведении в носителе субъектного «я» стихотворения мы узнаем образ автора без опосредованных форм субъективированного или объективированного лирического героя (форма «собственно автора»). При этом автор может вести диалог не только с читателем, но и с субъективированным лирическим героем. Таково по структуре последнее стихотворение цикла А.Блока «На поле Куликовом».

Однако, подчеркнем, формы субъектно-объектных отношений в реалистической лирике разнообразны. Важно постичь это разнообразие. Хотя постичь не просто. Поэтому в значительной мере права Ф.Пустова, когда пишет, что поэт-реалист в каждом произведении выступает открывателем и новой формы [64].

Подведем итог всему вышеизложенному.

Поскольку строго классифицировать все разнообразие конкретных форм в реалистической лирике не представляется возможным, очевидна необходимость выделить в ней более крупные единства - жанровые группы (виды) произведений, характеризующихся единством идейно-целевой установки, соответствующим отбором жизненного материала, специфическими особенностями его художественной обработки. Исходным началом в данном случае является идейно-целевая установка, что вполне согласуется с ролью авторского начала в лирическом реалистическом произведении. Идейно-целевая установка определяет отбор жизненного материала, предмет художественного изображения, структуру произведения. Именно в художественной структуре произведения выражается его жанровая сущность, проявляясь в соответствующих формах субъектно-объектных отношений, сюжетно-композиционных особенностях, специфической образности. Большое значение в определении жанровой структуры произведения имеет предмет (не тема) художественного изображения. Тема - понятие более широкое. Тема у произведений может быть общей, а предмет изображения - разный. Очень хорошо разницу между темой и предметом лирического произведения показала Р.С.Спивак [65].

В русской и украинской поэзии как жанровые виды можно рассматривать медитативную, философскую, публицистическую, сатирическую, суггестивную лирику. Есть также незначительный по объему но не лишенный интереса вид лирики, который имеет название «научная поэзия», уже отмеченный литературоведами [66].

Идейно-целевая установка произведений философской лирики - это познание сущностных основ бытия и сознания человека. В медитативной лирике в центре внимания - нравственно-психологические ценности, их индивидуальное преломление. Публицистическая лирика ориентирована на познание идеологических, социально-исторических ценностей, цель публицистических произведений - убеждение читателя. Идейно-целевая установка лирических сатирических произведений - осмеяние, предают изображения - комическое. Суггестивная лирика призвана выразить смутные, неосознанные состояния души человека, которые являются основным предметом ее художественного изображения. Наконец, научная поэзия ориентирована на научно-художественное познание мира и человека. Предметом познания в ней становятся явления, интересные с научной точки зрения, которым поэт стремится дать научное объяснение, но в поэтической форме.

Более подробная характеристика каждой группы произведений - предают разговора следующих глав монографии.

Из названных групп произведений в современном литературоведении наиболее исследована философская лирика [67], менее всего - суггестивная.

Структуре произведений, входящих в эти группы, действительно, «менее жесткая и представляет менее высокий уровень организации» [68] чем в собственно жанрах, но все-таки это жанровая структура.

Таким образом, жанровую систему современной лирики можно представить в следующей взаимосвязи: жанровый вид (жанр в широком понимании) - жанровые формы (собственно жанр) - жанровые разновидности (жанр в конкретном проявлении, наиболее узком понимании).

Характерной особенностью жанровых групп лирики является многообразие форм, в которых они проявляются. Сюда входят не только традиционные жанровые модифицированные формы, но и новые, самые разнообразные формы, генетически не связанные с традиционными жанрами.

Кроме того, мы должны признать, что в реалистической лирике существует большая группа внежанровых стихотворений, и это вполне соответствует ее природе. Такие произведения не ориентированы на литературную традицию, их принцип построения - полная свобода авторского вы-

ражения, но при полном соответствии лирического переживания своей «внутренней природе», предмету переживания.

Проблема бытования традиционных жанровых форм в современной лирике - это самостоятельная проблема. Ее решение связано с выявлением жанровых тенденций в современной поэзии. А их, на наш взгляд, две: стремление как к синтезу, так и дифференциации жанровых форм, а еще точнее - их функций.

Проблема эволюции традиционных жанровых форм в русской поэзии менее изучена, нежели в поэзии украинской. И здесь хотелось бы отметить обстоятельные работы о жанрах в поэзии Т.Г.Шевченко Ф.Пустовой [69] и В.Шубравского [70], о жанрах в лирике И.Я.Франко – А.Каспрук [71], о жанровой системе поэзии пошевченковской эпохи - работу М.Бондаря [72].

Следовательно, задача сводится прежде всего к изучению жанровых групп современной поэзии с учетом их исторического развития и разнообразия проявления в жанровых формах, без стремления выстроить последние в единый ряд. Своеобразие реалистической лирики заключается в разнообразии и функциональной подвижности форм, проявляющихся в жанровых видах или группах лирики.

В центре нашего внимания русская советская поэзия 60-80-х годов в типологическом сопоставлении с поэзией украинской. Однако важны не только сами тенденции, но и их появление, характер развития, поэтому временные рамки при необходимости будут раздвигаться до второй половины 50-х годов. Естественно также исторические экскурсы теоретического характера, прежде всего в русскую поэзию XVIII-XIX веков.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Гинзбург Л.Я. О лирике: Изд. 2-е., доп. Л., 1974. С 52.
2. Сквозников В.Д. Лирика // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. Т.2. С. 205.
3. Руднева И.Г. Проблемы типологии жанров // Филол. науки 1973. № 5. С. 116.
4. Кожин Б.В. Жанр литературный // Краткая литературная энциклопедия. М., 1964. Т.2. С.114-117.
5. Москвичева Г.В. К вопросу жанровой теории лирического рода литературы // Уч. зап. Горьк. ун-та, 1968. Вып.79. С.274.
6. Там же. С. 273.
7. Кузьмичев И.К. Границы лирики //Уч. зап. Горьк. ун-та, 1968. Т.79. С.101.
8. Сквозняков В.Д. Лирика /Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. Т. 2. С. 205.
9. Фризман Л.Г. Исследуя лирические жанры // Вопр. лит., 1975. № 9. С.265-273.
10. Фоменко К.В. О принципах циклической организации в лирике //Миропонимание и творчество романтиков. Калинин, 1936. С. III.
11. Там же .
12. Руднева К.Г. Проблемы типологии жанров // Филол. науки. 1973. № 5. С.118-119.
13. Спивак Р.С. Русская философская лирика: Пробл. типологии жанров. Красноярск, 1985. С.53.
14. Спивак Р.С. Русская философская лирика. С.52.
15. Поспелов Г.Н. Лирика: Среди литературных родов. С.206.
16. Гринберг К. А. Три грани лирики: Современная баллада, ода и элегия. М., 1975.
17. Кузьм и чев И.К. Литературные перекрестки: Типология жанров, их историческая судьба. Горький, 1983. С.42-43.
18. Дмитровский А.О. О лирических жанрах // Уч. зап. кафедры рус. и зарубежн. лит. Калинингр. ун-та. Вып.5. 1970. С.3-16.
19. Фризман Л.Г. Исследуя лирические жанры // Вопр. лит. 1975. № 9. С. 267.
20. Мясников Ю.Н. Система жанров современной советской поэзии и проблема художественного синтеза // Проблемы литературных жанров. Томск, 1963. С. 197-199.
21. Там же. С.198.
22. Гегель Г.В. Поэзия // Эстетика: в 4 т 1968-1973. К., 1971. Т.3. С.492-536.
23. Поспелов Г.Н. Лирика среди литературных родов. С.32-33.
24. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности / Литературно-критические статьи. К., 1986. С. 7.
25. Там же.
26. Голомб Л.Г. І.Я.Франко про образ-характер в українській ліриці кінця ХІХ - початку ХХ ст. // Укр. літературознавство. 1986. Вип.46. С.25.
27. Поляков К. Цена пророчества и бунта. К., 1974.
28. Бонечкая К.К. «Образ автора» как эстетическая категория // Контекст. 1986. С.252.
29. Там же. С. 257.
30. Бонечкая Н.К. «Образ автора» как эстетическая категория // Контекст. 1986. С.267.
31. См.: Смілянська Б.Л. Стиль поезії Шевченка. К., 1981. С. 7.



32. Субботин А.С. Горизонты поэзии. Свердловск, 1984. С. 108. См. также: Субботин А.С. Жанр как категория истории и теории // Проблемы стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1976. Сб.8. С.3-35.
33. Комина Р.Б. Жанр: Аксиология, методика // Проблемы литературных жанров. Томск, 1983. С.3-4.
34. Корман Е.О. Лирика и реализм. Иркутск, 1986. С.3.
35. См.: Гинзбург Л.Я. О лирике. 2-е изд., доп. Л., 1974; Ее же. О старом и новом. Л., 1982. С.92-103; Фридлиндер Г.М. Поэтика русского реализма: Очерки о русской литературе XIX века. Л., 1971. С.210-241; Степанов Н.Л. Лирика Пушкина: Очерки и этюды. 2-е изд. М., 1974; Сквозников В.Д. Реализм лирической поэзии: Становление реализма в русской лирике. М., 1975. С. 367; Гаркави А.М. Лирика Н.А. Некрасова и проблемы реализма в лирической поэзии. Калининград, 1979. С.03; Корман Б.О. Лирика и реализм. С.95.
36. См.: Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941; Гуковский Г. Пушкин и проблемы реалистического стиля. К., 1957.
37. Фридлиндер Г.К. Поэтика русского реализма: Очерки о русской литературе XIX века. Д., 1971. С.211.
38. Всем известно высказывание Л.Я. Гинзбург: «Лирическая поэзия - далеко не всегда прямой разговор поэта о себе и своих чувствах, но это раскрытая точка зрения, отношение лирического субъекта к вещам, оценка. Поэтическое слово непрерывно оценивает все к чему прикасается, - это слово с проявленной ценностью» (Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974. С.8. См. также: Шпильова О.В. Активність поетичної думки. К., 1973).
39. Лотман Ю.М. Художественная структура «Евгения Онегина» // Труды по русской и славянской филологии: Уч. зап. Тартусского ун-та, 1966. Вып.184. С.9.
40. Лотман Ю.К. Художественная структура Евгения Онегина // Труды по русской и славянской филологии: Уч. зап., С.7-8. Понятие «художественная точка зрения» Ю.М. Лотман рассматривает «как отношение системы к своему субъекту система в данном контексте может быть и лингвистической, и других более высоких уровней). Под «субъектом системы» (идеологической, стилевой и т.п.) подразумеваем сознание, способное породить подобную структуру и, следовательно, конструируемое при восприятии текста»; (Там же. С.7).
41. Корман Б.О. Лирика и реализм. С. 10.
42. О значении в реалистической лирике Шевченко такой формы авторского сознания, как ролевая лирика, писал Л.И. Новиченко. См.: Новиченко Л.И. Лирика // Шевченківський словник. К., 1876. Т.1. С.360. Глубоко раскрыла и показала многообразие форм выражения лирического сознания в его поэзии. Л.В. Смилянская, См.: Смилянська Л.В. Стиль поезії Шевченка. К., 1982.
43. Фридлиндер Г.М. Поэтика русского реализма: Очерки о русской литературе XIX века. Л., 1971. С.217.
44. Сквозников В.Д. Реализм лирической поэзии: Становление реализма в русской лирике. М., 1975. С.143.
45. Там же.
46. У В. Сосноры в стихотворении глубоко интроспективном «Песнь лунная» читаем: «Нет одиночества: я и луна...» И в то же время: «Камни лежат на тропинках, как яйца живые в своей скорлупе!» (Соснора В.А. Песнь лунная. Л., 1982. С. 111-112).
47. Фридлиндер Г.М. Поэтика русского реализма. Л., 1971. С.213.
48. Там же.
49. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы. Свердловск, 1932. С.137-133.
50. Там же. С.132-141.
51. Спивак Р.С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. С.60.
52. Там же. С.53.
53. Там же. С. 54.
54. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. С. 25.
55. Зайцев З.А. Современная советская поэзия. М., 1969. Его же. Русская советская поэзия 1960-1970 гг. М., 1964; Его же. Индивидуальные стихи и стилевые течения в русской советской поэзии 60-х годов: Пособие по спецкурсу для студентов-заочников филологических факультетов государственных университетов. М., 1973 и др.
56. Здесь следует прежде всего назвать двухтомник: Михайлов А.А. Избранные произведения: В 2 т. М., 1986. Т.1. Ритмы XX века. Т. 2. Панорама поэзии.
57. Зайцев В.А. Современная советская поэзия: Материалы к спецкурсу. М., 1963. С.19.
58. Норман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977.
59. Степанов. К.Л. Лирика Пушкина. М., 1974. С.. 99- 100; Смилянська В.Л. Стиль поезії Шевченка. К., 1981. С.52.
60. «Собственно автор», как известно, не является объектом изображения, он выстраивает только как субъект лирического повествования. В данном случае он выступает как субъект изображения.
61. Степанов Н.Л. Лирика Пушкина. М., 1974. С.100.

62. Правда, в сатирической лирике мы встречаемся со специфическим проявлением этого правила. Об этом подробнее см. в разделе «Сатирическая лирика».
63. Корман Б.О. Лирика и реализм. С.19.
64. Пустова Ф. Жанрове багатство «Кобзаря» // Збірник праць 17-ї наукової шевченківської конференції. К., 1970. С 117.
65. Спивак Р.С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. С.7-9.
66. Ларцев В.Г. Поэзия в науке. Ташкент, 1974; Петров Д. Поэзия и наука. М., 1974; Хильми Г.Б. Поэзия науки. К., 1970.
67. Павловский А.И. Современная философская поэзия. М., 1984; Филиппов Г. В. Русская советская философская поэзия. Человек и природа. Л., 1984; Спивак Р.С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров.
68. Спивак Р.С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. С.53.
69. Пустова Ф. Жанрове багатство «Кобзаря» // Збірник праць 17-ї наукової шевченківської конференції. С. 104-140.
70. Шубравський В.Е. Жанри // Творчий метод і поетика Т.Г.Шевченка. К., 1980.
71. Каспрук А. А. Жанри лірики І.Франка // Рад. літературознавство. 1979. № 7. С.62-72.
72. Бондар М.П. Поетія дошевченківської епохи. Система жанрів. К., 1986.

*1991 р.*

## ПОЕТИКА ЛІРИКИ

УДК 821. 161-31

**Микола Ткачук, професор**  
**Тернопільський національний педагогічний університет**  
**імені Володимира Гнатюка**

### МІЖСУБ'ЄКТНІ МОДУСИ ЛІРИКИ БОГДАНА ЛЕПКОГО

У статті розглядається суб'єктна організація поезії Богдана Лепкого. Лірична суб'єктна сфера поета як вираження авторської свідомості конструюється на взаємодії суб'єкта зображення з об'єктом зображення й адресатом. Досліджується складна взаємодія відношень «я» та «іншого», діалогізм, звучання голосів «інших», «рольових масок», що зумовлює поетичне багатоголосся. Такі міжсуб'єктні структури текстів зумовлена модерністською дискурсивною практикою митця.  
*Ключові слова:* лірика, суб'єкт, об'єкт, суб'єктна сфера, авторська свідомість, поліфонія, модернізм, дискурс.

Subject organization of poetry by Bohdan Lepky is examined in the article. The lyrical subject sphere of the poet as expression of author's consciousness is constructed on co-operation of the subject of depiction with the object of depiction and addressee. Complicated co-operation of relations of «I» and «other», dialogism, sounding of voices of «others», «role masks» that predetermine poetic polyphony is explored here. Such intersubject structures of texts are conditioned by modernistic discursive practice of artist.

*Keywords:* lyric poetry, subject, object, subject sphere, author's consciousness, polyphony, modernism and discourse.

Сучасні літературознавці активно вивчають питання суб'єктної організації ліричного твору, образи автора, форми ліричного суб'єкта [Смілянська 1981], [Ткачук 1989], [Ткачук 2003, 1: 36 – 43]. Основою для їхніх концепцій послужили праці Михайла Бахтіна, присвячені проблемі автора, який розглядав його як ієрархічне організоване явище [Бахтин 1986 154 – 159]. Цю концепцію вчений розробив на основі епічних творів. Свою специфіку має ліричний твір, в якій місце автора визначається родовими ознаками лірики. Літературознавець трактував лірику як розчинення суб'єкта в об'єктивному світі, заперечуючи традиційне визначення лірики як відображення світу крізь оптику суб'єкта. Правда, учений вважав, що в ліриці відношення «я» та «іншого» не набувають діалогічного характеру. Проте, по суті, концепція лірики у нього так само діалогічна, проте перегадом він переглянув свою тезу, відзначивши, що двоголосе слово є неодмінною умовою літературної творчості. За М.Бахтіним, лірична форма привноситься ззовні і виражає ціннісне відношення до переживань у душі іншого як такого. Позиція автора в ліричному творі характеризується ціннісним позаперебуванням. Проте його близькість до героя менше очевидна, ніж у біографії. На погляд М.Бахтіна, в ліриці спостерігається збіг героя й автора за межами твору, тобто лірична самооб'єктивізація. Водночас лірика функціонує як явище «хорове» – це діалогічні відношення суб'єкта (поета) і світу («іншого»), тобто бачення і відчуття себе очима іншого. Словом, ліричне «я» втілює себе в чужому голосі, що організовує «внутрішнє життя» «я» в ліриці. Цей «чужий голос» і є голосом хору [Бахтин 1986: 154 – 159]. На наш погляд, якщо партнери у спілкуванні за чергою займають позицію адресанта, то виникає *діалог*; якщо ж позиції закріплені за партнерами – *монолог*.

Діалогічну природу лірики розглядав С.Н. Бройтман. На його погляд, вивчення лірики як відношень суб'єктів – це повернення до концепції Платона про первісну хорову природу цього роду літератури. Він захищав погляд, за яким, природа лірики міжсуб'єктна. З цією метою дослідник вводить поняття «інтенції», тобто цілісної експресії суб'єкта, спрямованого не на об'єкт, а на ін-

шого – суб'єкта, що найбільш адекватне природі відношень у ліричному творі. Вчений виділив такі форми вираження суб'єкта в поетичному тексті: 1) прямі форми висловлювання від «я», від «ми», від «я» і «ми» в межах одного тексту, без вираженої (за допомогою займенника чи іншим способом) особи; 2) непрямі форми ліричного нарративу, коли «суб'єкт мовлення дивиться на себе збоку як на «іншого», тобто як на «ти», «він», узагальнено-невизначеного суб'єкта, що виражається неозначеною формою дієслова, прислівником як станом і відокремлений від носія мовлення; 3) синкретичні та діалогічні форми висловлювань, за умови використання різних типів суб'єктного синкретизму, невластивого прямого мовлення, гри променів зору, фокалізації, голосами та інтенціями, «персональні» висловлювання, тобто («рольові») вірші.

Для моделювання художньої картини світу як форми вираження авторської свідомості Богдан Лепкий застосовував складну систему поетичних засобів, спроможних змодельовати різноманітну гаму почуттів і переживань ліричного суб'єкта. Особливо цьому сприяла доба модернізму, в параметрах якої творив поет, намагаючись у своїй ліричній системі зобразити певні психологічні та емоційні стани ліричного героя. У європейській ліриці цієї доби ліричне «я» надзвичайно розширило свої іпостасі внаслідок залучення у поетичну сферу голосів «інших», а також рольових масок, спричинивши появу поезії, в якій функціонують «чуже я» і поетичне багатоголосся. Зокрема, ця тенденція виявилась у поезії Шарля Бодлера, Стефана Малларме. У дискурсивній практиці українських поетів цього часу так само відбилися нові процеси в аспекті розширення суб'єктної сфери (Іван Франко, Леся Українка, Микола Вороний, Олександр Олесь, Василь Пачовський, Петро Карманський та інші).

Поетична творчість Богдана Лепкого зумовлена прагненням до пізнання світу крізь призму суб'єктивного начала. Ліричне світосприймання визначило складну суб'єктну структуру медитацій, віршів-пейзажів, віршів-розповідей, сонетів, елегій, поетичних картинок з життя, ліричних ескізів, пейзажних поезій. У його ліричних творах суб'єкт висловлення зображується з внутрішнім простором і в параметрах складних, неоднозначних відносин з іншими адресатами. Його метаморфози всередині тексту репрезентують внутрішнє життя людини з самою собою та іншими «я».

У дискурсивній практиці Лепкого виник новий тип художньої цілісності, зі своїм буттєвостетичним статусом, суб'єктно-образною структурою та своїми закономірностями експлікації ліричних суб'єктів. Передусім, поет орієнтувався на безкінечність як на певну цілість, на першообраз, архетип, який відтворював не окремий предмет, а «увесь світ», всю цілісність хронотопу. Він формував свою суб'єктну сферу, яка водночас має виразне начало ліричного «я» і певну парадигматичну міжсуб'єктну цілісність: *«Світів бездонні океани, / Життя незглиблений Мальштром! / Від Прометей до Нірвани – / Які великі ви титани! / Який нужденний я атом. // А прецінь глобів метелиця, / Світів відвічна метушня, / І смерті ніч, й життя зірниця – / Усе в моїй душі міститься, / Який, який великий я!»* [Лепкий 1997, 1: 47]

Відомо, що в українській романтичній ліриці ще в перших десятиліттях XIX століття зникає жанровий автор висловлювання, якого не можна було ототожнювати з реальним автором-людиною. Перегороду Іван Франко, аналізуючи модерну лірику Агетангела Кримського, назвав його ліричним «я», «ідеальною особою», якої «я» відкривається нам у ліричній поезії [Франко 1982, 33: 190]. Критик розумів ліричне «я» не як біографічне «я» поета, а як художній образ, який створюється на основі емпіричної особистості митця. В російському літературознавстві на початку XX століття його почали називати «ліричним героєм» [Тинянов 1977: 116 – 123], [Гинзбург 1997: 146 – 151]. На основі аналізу поезії XX століття вони прийшли до висновку, що в ліричному «я», ліричному суб'єкті втілено двоседність «я» та «іншого», автора-творця і героя, яка утворює нероздільність і незлітність автора з героєм, своєрідну міжсуб'єктну цілісність. У часи Богдана Лепкого в суб'єктній сфері лірики спостерігалось явище, яке полягає в тому, що в її структурі діють не тільки «я» як «інший», але реальний «інший» / «інша» щодо якого суб'єкт мовлення займає діалогічну позицію, наділяючи його статусом «я», а себе – «іншого». С.Бройтман з'ясував таку трансформацію «я» міжсуб'єктною природою, а також, як у свій час і Франко, радикальними змінами поняття «суб'єктивність», яку літературознавці розглядають як природну властивість лірики.

У науці про літературу значного поширення набув погляд Б.Кормана щодо форм втілення авторської свідомості в ліриці: автор-оповідач, власне автор, ліричний герой, герой рольової лірики, ліричне «я» [Корман 1971: 160]. Автор-оповідач немов розчинюється по всій тканині твору, часто граматично він не виражений, але виявляє себе в композиційній структурі твору, ліричному сюжеті, емоційній тональності ліричного монологу. А ось власне автор присутній у тексті у формі першої особи однини, але можлива форма і множини. Проте на першому плані не він сам, а зображені явища і події. Ліричний герой є «суб'єктом-для-себе», стає своєю власною темою. Він втілюється у всій сукупності творчості поета, або в значній частині її, організованої як метажанр, представ-

ляючи внутрішню, ідейно-психологічну, ідеологічну єдність особистості. Ліричне «я» є «суб'єктом-у-собі», самостійним образом, утвореним ліричним текстом як втілення автора-творця і сприймається рецепієнтом у процесі читання твору.

Така *скомплікована*, трансформована міжсуб'єктна цілісність виявляється й у поезії Богдана Лепкого, в якій ліричний суб'єкт спроможний бачити себе збоку як «іншого» і як «ти», «він» / «вона», узагальнений образ особи, психічний стан, що відокремлені від свого носія. В поезіях Б.Лепкого найбільш поширеною формою вираження авторської свідомості є ліричний герой. Із корпусу поезій в академічному виданні творів поета біля 36 відсотків віршів написано у формі першої особи. Ліричне «я» оповідає про світ своїх почуттів, передчуттів, візій, передбачень, стаючи власне об'єктом, а відтак і об'єктом, і суб'єктом водночас. У деяких поезіях ліричне «я» взаємодіє з іншими суб'єктними формами авторської свідомості, зокрема «ти», «ми», «він», «вона», утворюючи суб'єктно скомпліковані поетичні структури, як-от: у поезії «Лист від Устияновича». У цьому творі поєднуються голоси нейтрального оповідача, Миколи Устияновича, ліричного героя та смерті, яка персоніфікується. Домінантна прикмета лірики Б.Лепкого – відкритість ліричного героя світові, намагання підтримати контакт з кожним, відбите у віршах прагнення спілкуватися з людьми і людством загалом. Це зумовило функціонування певних жанрових монологів ліричного героя. Особливо витонченими є монологічні роздуми, тобто медитації, оповідь героя про себе і світ своїх переживань, почуттів, монологів-звертання, більше притаманні інвокативній ліриці, котра спрямована до певного адресата: «*Ой колосися, ниво, колосися / Колоссячком зі злата! / Не даром ріки крові тут лилися, / Тяжка була робота*» [Лепкий 1997, 1: 185]. Адресати монологів-звертань різноманітні: кохана, пісня, поезія, друг, ріка, гори, Черемош, човен, ялиця, яблуня, груша, керманіч, сучасники, Україна, людство, рідний край: «*Розривалося серце моє, / Як прощавсь я з тобою, мій краю!.. / На кусочки. І бігме, що не знаю, / Чи на світі що гіршого є, / Як туга за тобою, мій краю!*» [1991, 1: 261]. Деякі монологи пройняті елегійними мотивами, інші – одичними інтонаціями, історіософськими концептами. Апеляції ліричного героя передбачають діалогічну ситуацію («я»-«ти»-«ви»-«вони»), адже герой вважає, що його почують, відгукнуться на його болі, страждання і переживання. Ліричне «я» апелює до інтелігенції, поетів, сучасників, закликаючи до національного пробудження і самоусвідомлення, відродженню волелюбних традицій доби «Слова о полку Ігоровім», Запорізької Січі, минулого волелюбства козацтва, до об'єднання України. Герой звертається до людей, які не розуміють його поривань у сфері модерного мистецтва слова, що передбачає його самодостатність.

Відтак чимало ліричних монологів моделюють роздуми героя-митця про своє покликання («Я учивсь», «Поезія»), про природу творчості. Поет бачив свою роль у світі в утвердженні гармонії, добра як дії, моральних засад життя. Він не обмежується колом особистих переживань, його творчі поривання охоплюють Землю, Всесвіт. Проте ліричний герой усвідомлює свою самотність й утверджує необхідність духовного протистояння меркантильному, антигуманному світові. Осмислюючи свій шлях від рідного дому на Поділлі до країн Європи, ліричний герой Б. Лепкого підносить до філософського розуміння життя і смерті.

У монологічних висловлюваннях реалізується прагнення ліричного героя осягнути сенс своїх душевних пошуків, оповісти про свою позицію щодо світу, знайти співрозмовника, який спроможний збагнути його переживання і вболівання над долею людини. Ліричний герой поета – естетичний феномен, але споріднений Лепкому-людині. Для цього героя притаманне усвідомлення драматизму буття і свого становища, переконаність, що його поетичне слово потрібне людям, адже надіється, що його почують і зрозуміють. Водночас він відчуває у собі пророчий дар, що яскраво засвідчує поезія «Голос надії», написана в 1911 року, напередодні Першої світової війни. Його пророкування має на увазі нестільки сакральний смисл слова, скільки передбачення майбутнього, катаклізмів ХХ століття: «*А я кажу вам: день іде, / Іде така година, / Коли ні тут, ні там, ніде / Лиш даль далека, синя. // А я кажу вам: близький час / І хвиля недалеко, / Що буря звіється нараз, / Згуртує і змішає нас / І зблизька, і здалека. // А я кажу вам: майте слух / І позір тому дайте, / Що вам говорить волі дух, / Про близьку хвилю заверух / І хвилі той чайте! // Як вдарить нам підземний дзвін / І сурми заголосять, / То йдім туди, де кличе Він, / Через кордони, ген, на Дін!.. / Нас кості предків просять*» [Лепкий 1997, 1: 147].

У Лепкого виділяються монологічно завершені, самодостатні тексти, які моделюються на засадах «одноголосого» (М.Бахтін) слова. Це ліричні монологи, в яких виражається одна смислова позиція – ліричного суб'єкта: «*Не люблю осінньої ночі! / Той вітер, як ворон крилатий, / Літає, товчеться до хати, / Мов плаче чогось, чогось хоче – / Не люблю осінньої ночі!*» [Лепкий 1997, 1: 66]. Богдан Лепкий відчував, немов Антей, свою нерозривність з рідною землею: «*Колисав мою коліску / Вітер з рідного Поділля / І зливав на сонні вії / Степового запах зілля*», а в серці лірично-

го героя довіку вколосався «крик невольного люду». У ліричний наратив вклинюється голос народу. Образ України – наскрізний для лірики Лепкого. Її ліричний образ творять вірші «О пісне», «До народної пісні». У візії ліричного героя образ пісні символізує національну культуру, загалом батьківщину. Із пейзажних віршів («В Розтоках», «Наші гори») постають небачені блакитні далі, високе небо, мерехтливі зірки, місяць. Споглядаючи красу України, ліричний герой впадає в меланхолійний стан: «*А тихо тут і так спокійно, / Як у душі, що збулась горя. / Лиш мрії-сни літають рійно, / І з-поза скель порання зоря / Встає тасмно, боговійно*» («Гірський став»).

Драматичний образ України змальовано в новаторській ліриці Богдана Лепкого 1914 – 1920 років. На обличчі вітчизни лежить печать фатальності війни, рік крові, гуркоту гармат – усього того, чому не можна запобігти, що приречене на загибель. В очах ліричного героя Україна стоїть під знаком трагедії, стає символом Апокаліпсису, втіленням руйнівної світової душі: «*Дрижить земля, валиться дім, / Світ гонить в пропасть стрімголов, / А всюди кров, а всюди кров!*» У цій світовій стихії рідна Україна приречена на загибель в уявному світі ліричного оповідача. Ідея співжертвості, «співрозп'яття» з Україною, з горем народу охоплює поезію, в яких Україна постає образом «*великого пожарища*», «*чорної руїни*» («Спочинь, серце, на хвилину», «Батько й син»). Така наративна стратегія зумовлює суб'єктну організацію – діалогічні форми висловлювання, інтенції суб'єктів – «я» та «іншого».

Поезія «І в мене був свій рідний край...» – за жанром вірш-рефлексія. Її тональність визначають патріотичний пафос, ремінісценції з творів Гете, експресивні образи і символи: «*О краю мій! Свята руїно. / Новітня Троє в попелах! / Перед тобою гну коліно / І Кличу: Боже в небесах, / За кров, за муки, за руїну / Верни нам Україну!*» Вірш відтворює полум'яну душу ліричного героя, який впадає в безнадію і водночас підноситься над невір'ям. У річищі символізму власне автор зіштовхує суперечності, поєднання протилежних начал і трагічне світовідчуження, поглиблене війною, яку символізують стрілецькі гроби, руїни, чорний ворон, як у вірші «В тисячний день війни». За автором, у світі точиться споконвічне протистояння добра і зла, життя і смерті, часових і вічних духовних цінностей («Тисяча днів»).

Поезію «Журавлі» (1912) проймає мотив прощання з вітчизною. Образ журавля в українській міфології багатозначний: символізує сонце, весну, добро, благополуччя, плодючість. В українців існує повір'я, що журавлі – це люди, які мешкають у вирії, а на батьківщину повертаються птахами до своїх старих, обжитих місць. У народних легендах, піснях, казках часто проводять паралелі між журавлями і людьми. Ця аналогія спостерігається у вірші Лепкого. Традиційно смислове наповнення образу журавлів у вірші асоціюється з українськими знедоленими емігрантами, що шукали щастя за океаном. Проте образ журавлів має загальнолюдський смисл, символізуючи людину, гнану долею, невідомим шляхом у житті. Лірична оповідь діалогічна, герой звертається до брата: «*Видиш, брате мій, товаришу мій*». Вражає художня майстерність твору: ліричний оповідач вдається до зорових і слухових образів: алітерацією *p*, що повторюється сім пазів, передаючи мелодію курликання журавлів, асонансом голосних *у, и, е*. Така евфонія, тобто евфонія, протяжність і ритмічність вірша викликає в читача особливий елегантний настрій. Третя строфа сповнена роздумів ліричного героя, долетять журавлі до мети чи загинуть: «*Мерехтить в очах / Безконечний шлях, / Гине, гине в синіх хмарах / Слід по журавлях*».

Серед текстів Лепкого існують монологічні структури з вираженим внутрішнім діалогом. У таких творах відтворено діалогічність мислення в рамках однієї ліричної свідомості: «*Не раз обгорнуть безталанну душу / Незнані смутки сірі і тривога, / Й даремно серце рву і мозок сушу, / Людей питаю і питаю Бога: / Куди мій шлях? Куди моя дорога? // Куди, куди? Чи там, де людське горе, / Де вічний біль, і плач гіркий, і стони, / Як розпука, чорна, ніби море, / Як океан, в якому тонуть мільйони, / Лишаючи на плесі шум гіркий – прокльони?*» [Лепкий 1997, 1: 82]. Внутрішня структура таких текстів будується як діалог «свого» і «свого голосу», застосовується ліричний наратив, вибудований на внутрішньому мовленні, з характерним для нього адресатом-актантом: «*Черемоше, брате мій, / Прискори бігу! / На хребет холодний твій / Я пускаю як стій / Сплав важкий – тугу! / Сплав важкий тугу. // Гей, тяжка, тяжка вона, / Як цілі ліси! / Де бездонна глибина, – / Там її несуть! / Там її несуть...*» [Лепкий 1997, 1: 50]. У віршах «На лодці», «Як шумно хвиля грає», «Порадь мені» адресат наділяється правом голосу, хоча формально текст залишається монологічним.

Світ зовнішній представлений у суб'єктивному сприйнятті ліричним героєм, а тому тоді до нього його атрибути немов промовляють: «*Порадь мені, Черемоше, / Порадь мені, брате, Куди мені тої долі / У світі шукати? // Ой не в гаю, не в розмаю, / Не в гаю, небоже, / Бо до цього гаю плаї / Заросли давно вже*» [Лепкий 1997, 1: 59]. Моделюється лірична ситуація роздвоєності авторської свідомості, внутрішнього діалогу, в якому як адресат виступає сам промовець: «*Перший*

*промінь сонця, теплий, ясний, / У мою кімнату впає. «О який ти бідний і нещасний! – / Він мені сказав. – Як ти знидів, помарнів собою / І блідий став, ніби той папір. / Вийди в поле, радуйся весною, / Відживеш – повір! / Поведу тебе я понад ріку, / Де шумить сосновий темний гай, / Там знайдеш на серця болі – ліки, / Віднайдеши свій рай»* [Лепкий 1997, 1: 172]. У форматі таких суб'єктно-об'єктних структур складаються нові відношення суб'єкта й об'єкта мовлення, зокрема стійкі форми діалогічних суб'єктно-об'єктних взаємозв'язків, взаємних співвідношень висловлення «я» і «ти». В цій ліричній нарративній ситуації об'єкт висловлювання не стає тільки об'єктом, але представляє свою точку зору («О пісне», «До народної пісні», «Мій спів»).

У деяких творах у монологічній структурі вклинюється «чуже слово», представлене об'єктно зображеним: *«Невмолимий докір / Вилітає в простір: «Як ти міг, як ти міг позабутися?» / Не забув тебе я, / Хотів визивав забуття, / Не було позабутися спромоги, / Лиш непривітний час / З серця квіти обтряс / І поніс їх на інші дороги»* («Час рікою пливе»). Такі тексти конструюються як невластивий діалог («Лови», «Хрест на кручі»). Застосував Б.Лепкий таку ліричну структуру, як колективно-монологічне висловлювання, в якій слово багатоголосне, але односпрямоване: висловлювання будується не від імені ліричного «я», а від ліричного «ми»: *«У сон кріпкий запали ми, / В сон довгий, без пробуди, / І сонно йшли сновидами / Під батогом огуди»* («Спросоння»). Художній нарратив «ми» передбачає певну міру злитості і не розмежованості ліричних суб'єктів, чергування «я» з «ти»; такий ліричний нарратив може складатися з «я» + «інші» або «інший, інша». Цей тип ліричної структури притаманний поезіям «І ми пішли», «Спогад».

У сонеті «Як ранком на весну» суб'єкт виражається формою першої особи «ми», «нас», що є об'єктом зображення, тобто суб'єкт і об'єкт об'єднуються у формі суб'єкта «ми»: *«Ми хочем жить, хоч попелом, димами, / Руїною покрився рідний край»*. У ліричний нарратив вклинюється «вони», які «вічну» співають над нами», чути голос наратора-усезнавця. Відбувається розмежування на «ми» і «вони», але колективне «ми» протиставляє песимістам свою непохитну віру: *«Ми віримо, що йде, що йде наші май. / О, він прийде! Прийде до нас конечно»*.

Художній простір вірша «Гадали ми: зустрінемося...» становить собою складну структуру суб'єктно-об'єктних і суб'єктно-суб'єктних відносин: «ми» – ліричний суб'єкт та «інший», їх об'єднує спогад: *«Гадали ми: зустрінемося / Ще колись з собою / В наших горах барвінкових / Під явір-горою. // Гадали ми: розцвітуться / Калинові квіти, / Ніби хвилі, розіллуться / Голоси трембіти. // Гадали ми, думали ми, / А наша доля / Повіяла туманами / З далекого поля»* [Лепкий 1997, 1: 138]. У межах простору поєднуються три «кути зору»: автора, ліричного наратора, «іншого», розширюючи горизонти бачення буття героїв. У цих віршах динамічна конструкція суб'єктно-об'єктних відношень засвідчує цілісність позиції автора, його ставлення до світу, яке висловлюється і від імені «я», і від імені «ми», як-от у поезії «Голос надії»: *«А я кажу вам: день іде, / Іде така година, / Коли ні тут, ні там, ніде / Кордонів жодних не буде, / Лиш даль далека, синя... // Як вдарить нам підземний дзвін / І сурми заголосять, / То йдім туди, де кличе Він, / Через кордони, ген, на Дін!»* [Лепкий 1997, 1: 147]. В останній строфі твору з'являється «ти», образи волі, слави, до яких звертається ліричний герой. Структура ліричного суб'єкта складається із різних центрів, відношення між якими діалогічні і створюють додаткові художні смисли.

Спостерігається складна структура суб'єкта в деяких віршах Б.Лепкого, котра зумовлена тим, що авторське «я» не обмежується статусом невизначеного абсолюту, месії, пророка, оскільки авторське «я» у ліричній сфері митця не тільки знаходиться «над світом», але становить собою складник цього світу, його невід'ємну частину. У поетичних творах поета відбивається погляд і «зверху», і з середини в рамках одного твору. У диптиху «В Різдвяну ніч 1915-го» наявний своєрідний «четвертий вимір», об'ємність спогаду-погляду ліричного героя, його точка зору знаходиться поза зображенням і водночас всередині його, використовуються крупні й малі плани оптики суб'єкта, складно взаємодіють ліричне «я», ліричне «ти» і «ми» У тексті твору наявний адресат, до якого ліричний герой звертається словами: «Чи чуєш?» В останній строфі ліричний нарратив представляється від імені «ми». Перед енуційованими постає новорічне галицьке село, в котрому *«хати стоять в вінку сосон, / І квіти на шибках вікон / Мороз малює чарівні. // Крізь квіти видно: білий стіл, / Родина при столі сидить, / В куті сніг хилиться у діл / І дідухом прикритий піл»* [Лепкий 1997, 1: 182]. У новорічне містерійне дійство влітається мелодія «старинної пісні про похід в невідомі краї»: *«Ніби дзвін / Забутих цвинтарів. / А в ній – дивись – який розгін, / Далекий гін, ген, аж за Дін / Окрилених мечів»* [Лепкий 1997, 1: 183]. Перед нами витончена алітерація, яка увиразнює сугестію твору. Ліричний суб'єкт усвідомлює себе частинкою народу, нероздільним з «ми», але й не губить своєї індивідуальності, йде шляхом самоусвідомлення своєї національної ідентичності, яка сягає в глибину віків. Метонімічний образ пісні наскрізний у рефлексіях ліричного героя, визначає гаму почуттів і пророчих інтонацій, закликів до утвердження незалежності України: *«Мов предків*

зойк, мов крик дідів: / «Добудьте решти сил!» / Добудьте сил, бо Господь вість, / Чи ще далекий день, / Що злий за злочин відповість, / Що згине кривда, зависть, злість, / Настане волі день!» [Лепкий 1997, 1: 183].

Діалогічні структури Лепкого конструюються через слово «іншого», «чуже» слово вступає у діалог зі «своїм». Так виникає внутрішній композиційний діалогізм, який становить собою взаємовідношення окремих частин того ж тексту. Носієм «чужого» слова виступає цитата-ім'я, цитатний дискурс, алюзія до біблійної містерії, як-от у циклі «За люд. В сотні роковини уродин Тараса Шевченка»: «Біля його коліски уночі / Літ тому сто, / Не появився, дари несучи, / Ніхто // Лиш в темряві озвалися нічній / Борьба і труд: / «Благословляємо тебе на бій / За люд». // І в хату вдарив вітер від могил, / Як хижий птах, / І запалилося сто сот світил / В очах. // І похилилася пісня над ним / В віночку з мрій, / І голосом промовила сумним: «Ти мій!» [Лепкий 1997, 1: 272]. У циклі сприйняття змальованих картин відбувається на фоні долі Тараса Шевченка, його творчості, уяви про його малярський і поетичний світ. Ці маркери формують свій текст як власну частину загального тексту і вступають у взаємодію з авторським голосом у діалогічні відносини.

У поезії «Стефаникові» слово ліричного суб'єкта кореспондує зі словом автора «Лану» та «Камінного хреста». Традиційні символічні образи лану, зерна, сіяча в українській поезії XIX століття під пером Б.Лепкого наповнюються новими смислами, утверджуючи роль слова в об'єднанні українських земель, відродження державності України: «Ти, хлопе, землю край / І в землю зерно сій, / Хай житю як Дунай, / Покрие загін твій. // Хай житю, як Дунай, / Пшениця золота, / Пролетється на весь край, / Як та хлібна ріка... // Розкинься земля / Від заходу на схід, / Неділена, ціла. / Від заходу на схід, / Як воздух, як вода, / Ти дав їй кров і ніт, / Вона буде твоя!».

У складній ліричній системі Б.Лепкого значне місце посідають вірші, об'єднані власне автором – суб'єктом мовлення, який наявний граматично у тексті як «я» чи «ми». Така суб'єктна форма застосовується для вираження, за словами Валерії Смілянської, «найбільш широких і загальних суспільних та філософських проблем і оформлюється жанрово-тематично як твір громадянської, філософської, пейзажної лірики (з її різновидами – медитацією, інвективою, повчанням, пророцтвом, гімном тощо) як одна із складників частин багатосуб'єктної форми лірики» [Смілянська 1981: 22].

Такий суб'єкт у ліриці Б.Лепкого не є об'єктом для себе, оскільки його хвилюють певні події, дати, явища, загалом буття народу в його історичній парадигмі. В цьому форматі ліричний наратив поета розгортається не навколо суб'єкта, а навколо світу, що його він спостерігає і який пропускає крізь призму почуття і серця» (І.Франко). Структурно ці монологи є роздумами над буттям, творчістю, життям і смертю, волею і неволею, онтологією людини загалом. Художні тексти Лепкого, в яких ліричний суб'єкт постає як власне автор, набувають філософського спрямування. Водночас у них знаходить своє яскраве вираження громадянська позиція: «О краю мій! Свята руїно, / Новітня Троє в попелах! / Перед тобою гну коліно / І кличу: Боже в небесах, / За кров, за муки, за руїну / Верни, верни нам Україну! // Верни нам нашу прежню волю / І добре ім'я нам верни, / Людською кривдою важкою / Землі святої не скверни, / Досить вже кривди, муки й болю – / Верни нам вітчизну, верни!» [Лепкий 1997, 1: 182]. Голос власне автора звучить у невідомій на сьогодні поезії «Прочитавши календар «Червоної калини», написаної в Берліні в 1922 році, яка не увійшла до сучасних видань творів поета: «Отсе тая червона калина, / Що вік не зов'яне, / Спогадає її Україна, / Як із мертвих повстане. // Буде тую калину дитина / До серденька тулити, / Бо хоч чорна настала година – / Єсть чим серце кріпити. // Будуть тую калину в світлиці / Поза образом класти, – / Хоч пропали шаблі і рушниці, / Так славі не пропасти» [Лепкий 1922: 26].

У деяких творах власне автор виражається у формі множини, граматично присутній у текстах як «ми». Наприклад, у деяких віршах ліричне «ми» промовляє від імені січових стрільців («Гаркнули бубни»), дроворубів («Карпати»), що символізують борців за майбутнє, свободу народу («Щоднини ми чекаємо», «Дванадцять сиріт»). Суб'єктна форма власне автор моделює образ людини, яка глибоко відчуває тісний зв'язок з рідною землею, історією, народом і людством. Це герой-екзистенціал взяв на свої плечі світову тугу, аби полегшити чужий біль. Він звертається до «передвічної туги»: «Візьми, візьми серце в жмені, / Сіпни його туго! / Най воно поборе / Своє власне горе, / Бо на світі розлилася / Недоля, як море». Він закликає своїх співвітчизників сміливо крокувати в майбутнє, твердо вірячи, що мужні серцем люди переможуть війну, голод і саму смерть, утверджуючи новий світ на засадах людяності і добра. Серед творів Б.Лепкого є тексти, в яких наратив належить персонажу, який відкрито як «інший» оповідає про себе, відбиваючи «авторську свідомість опосередковано. Автор надає слово іншому, ніж він сам, героєві, використовуючи таким способом ліричний спосіб оволодіння епічним матеріалом. Ліричний персонаж – най-



більш далека від реального автора форма вияву авторської свідомості» [Смілянська 1981: 52]. Такий герой споріднюється з драматичним.

«Персонажна лірика» Лепкого відтворює духовний світ персонажа, точніше, певний культурно-історичний тип свідомості. У циклі «На позиченій скрипці» є вірш «Як була би я зозуля», в основу якого покладено архетипний фольклорний образ дівчини, що перетворюється в зозулю. Про свій світ оповідає дівчина, зізнаючись у палкому коханні до милого: «Як була би я зозуля, / Да крилечка мала, / То я б тую Україну / Щодень облітала; / То я б свого миленького / По шапці пізнала» [Лепкий 1997, 1: 117 – 118]. Як оповідь у розповіді побудовано поезію «Незглибиме синє море», наратив ведуть ліричне «я» та персоніфікований персонаж море. Серед поезій Лепкого є твори з декількома персонажами. У вірші «Сповідь землі» персонажами є земля, вода, ліси, могили, що представляють себе своїми монологами. У поезії «Стрілець до матері» ліричним персонажем є січовий стрілець, котрий оповідає про світ своїх переживань за годину до бою. Це *рольова (персонажна) лірика*, в якій наратив веде персонаж. Вражаючою є розповідь селянина про свої страждання і втечу з родиною від наступаючих російських військ під час Першої світової війни («Утеча»). Цикл «У лазареті (В таборі полонених)» ліричний наратив моделює персонаж, оповідаючи про себе і свою хворобу («хорі груди»). Він вірить, що «в ріднім краю / По темній ночі ясний день світає. / Що з Воскресінням Божим і з весною / Народ собі добуде кращу долю» [Лепкий 1997, 1: 210]. Ліричні персонажі Лепкого кожен має свій погляд на світ в аспекті оцінки, просторово-часової перспективи, фразеології («Листи Катрусі»). У деяких творах використовуються репліки від автора, які зцементовують ліричні монологи персонажів в єдину картину. Поет вдається до багатогеройної побудови, зокрема у циклі «Дванадцять старців», через мовлення ліричних персонажів змальовується картина страждань України в роки Першої світової війни. Типізація персонажів не виключає єдності основного емоційного тону циклу, в якому окремі голоси ліричних персонажів утворюють єдину поліфонічну структуру.

Отже, у творах Б.Лепкого спостерігається порушення традиційної парадигми суб'єктно-об'єктних відношень, коли авторитет авторського «я» незаперечний, а «ти» був або умовний адресат, або пасивний об'єкт зображення. У ліриці поета змінилися позиції автора у структурі вірша. Ліричне «я» і «ти» вступають у складні взаємовідношення, розхитуючи єдину монологічну структуру, адже «ти» стає не тільки об'єктом змалювання, але й носієм власного бачення світу, суб'єктом мовлення, хоча й з певними обмеженнями. Водночас вони відтінюють грані ліричного «я» і стають його іпостассю. У форматі модерністського світосприймання Лепкий експериментував, а тому в його віршах можливі перетворення образу із об'єкту в суб'єкт зображення. У такий спосіб виникає зв'язок суб'єктного й образного планів, коли суб'єктом зображення стає не просто герой, а саме зображення, метаобраз.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. *Бахтин 1986*: Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986. – С. 154 – 159.;
2. *Бройтман 1974*: Бройтман С. Русская лирика XIX – XX веков в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура). – М., 1974. – С. 27 – 28.;
3. *Гинзбург 1997*: Гинзбург Л. О лирике. – М., 1997. – С. 146 – 151.;
4. *Корман 1971*: Корман Б. Лирическая система Некрасова // Корман Б.О. Н.А.Некрасов и русская лирика 1821 – 1871 годов. – М., 1971.;
5. *Лепкий 1922*: Лепкий Б. Прочитавши календар «Червона калина» // Календар «Червоної калини» на 1923 рік. – Львів: Червона калина, 1922. – С. 26.; Лепкий Б. Тв.: У 2 т. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1987.;
6. *Смілянська 1981*: Смілянська В. Стиль поезії Шевченка (суб'єктна організація). – К. Наукова думка, 1981.;
7. *Тинянов 1977*: Тинянов Ю. Блок // Тинянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 116 – 123.;
8. *Ткачук 1989*: Ткачук Н. Художественное своеобразие «персонажной» лирики М.Лермонтова // Актуальные вопросы современного лермонтоведения. – К., 1989.;
9. *Ткачук 1989, 1*: Ткачук М. Гуманістичний пафос «персонажної» лірики Т.Шевченка // Т.Шевченко і загальнолюдські ідеали. – Ч. 1. – Одеса, 1989.;
10. *Ткачук 1986*: Ткачук М. Форми вираження авторської свідомості в косаральському циклі Т.Шевченка // Шевченко Т.Г. і Поділля. – Кам'янець-Подільський, 1986.;
11. *Ткачук 2003*: Ткачук М. Естетична стратегія суб'єктної структури української лірики останньої третини XIX століття // Матеріали П'ятого конгресу Міжнародної асоціації українців: Літературознавство. – Кн.1. – Чернівці: Рута, 2003. – С. 36 – 43.;
12. *Франко 1982, 33*: Франко І. Наша поезія в 1901 році // Франко І. Зір. тв.: У 50 т. – Т. 33. – К., 1982. – С.190.

**ТАТЬЯНА ИВАШИНА, доцент**  
**Киевский Международный университет**

## **МЕТАФОРА ДЖУНГЛЕЙ КАК СПОСОБ ПРЕЗЕНТАЦИИ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА В АНГЛО-АМЕРИКАНСКОЙ ПЕСЕННОЙ ЛИРИКЕ**

Статтю присвячено вивченню шляхів презентації урбанізованого простору у сучасній англійській пісенній ліриці. Основну увагу сфокусовано на використанні когнітивної метафори CITY IS JUNGLE для відображення соціокультурної реальності Нью-Йорка. Окрему увагу приділено явищу метафтонімії. Окреслено основні когнітивні моделі, що виникають внаслідок метафорично-метонімічного синтезу.

*Ключові слова:* пісенна лірика, метафора, метонімія, метафтонімія, концепт, фрейм, мегаполіс, (мега)урбанізований/міський простір, Нью-Йорк.

This article is devoted to studying the ways of urban space presentation in contemporary English-language song lyrics. The main focus is on use of the metaphor CITY IS JUNGLE as a way of cognitive modeling of New York sociocultural reality. Special attention is paid to the phenomenon of metaphonymy. It has been singled out as the cognitive model arising in result of metaphorical-and-analogical synthesis.

*Keywords:* song lyrics, cognitive / conceptual metaphor, metonymy, metaphonymy, concept, (mega/sub)frame, metropolis, (mega)urbanized / urban space, New York.

Светлой памяти Татьяны Сергеевны Волковой,  
Учителя и Друга.  
*Место есть нечто.*  
*Аристотель.*

Характерной особенностью развития гуманитаристики на рубеже XX и XXI в. является возрастание интереса к проблемам топологии культуры и формирование *геопозтики* как нового модуса гуманитарных исследований. Благодаря этому в центре внимания ученых оказываются «образы географического пространства в индивидуальном творчестве», а также городские и – шире – локальные (сверх)тексты, формирующиеся в национальных культурах как «результат освоения отдельных мест, регионов географического пространства и концептуализации их образов» [1, с. 17]. Такие сверткестовые единства структурируются, как правило, вокруг определенной «топологической структуры» [14] – пространственно-географического концепта как «кванта знания» [10, с. 90], объективируемого в языковой картине мира прежде всего посредством *имени* – названия соответствующей топографической реалии, взятой в перспективе ее культурных коннотаций.

Один из таких «квантов знания» репрезентируется в культуре посредством урбанонима *НЬЮ-ЙОРК* (англ. *NEW YORK / NEW YORK CITY*) – имени города, расположенного на восточном побережье США. Поскольку Нью-Йорк, являясь одним из трех крупнейших мировых финансовых (наряду с Лондоном и Гонконгом) и культурных центров, имеет статус *мегаполиса мирового значения*, концепт *NEW YORK* входит в число важнейших составляющих картины мира американцев, а также всего англоговорящего – и не только англоговорящего – мира. В этом, очевидно, заключается главная причина того, что в последние годы урбаноним *NEW YORK (NY) / NEW YORK CITY (NYC)* в его культурологическом, семиотическом, ментальном измерениях начинает постепенно вызывать интерес ученых – литературоведов и лингвистов. И хотя на сегодняшний день не зафиксировано попыток структурировать Нью-Йоркский текст литературы / культуры, презентуемый посредством урбанонима *Нью Йорк / New York*, данный «квант знания» уже мыслится как культурный концепт (об этом свидетельствует, в частности диссертационное исследование И. Матвеевой

[13], статья Н. Беловой [2] и др.) – наряду с такими концептами, как *ПАРИЖ*, *ПЕТЕРБУРГ*, *ВЕНЕЦИЯ*, *ТАЛЛИНН* и т.д.

В свете избранной темы исследования представляется целесообразным отметить, что в современной гуманитаристике изучение способов вербализации «городских» концептов, в том числе и концепта *НЬЮ-ЙОРК* / *NEW YORK*, происходит по преимуществу, на материале художественной литературы, вследствие чего вне поля зрения исследователей и ученых остаются целые пласты вербальных реализаций данного концепта в различных формах массовой культуры, в частности, в песенной лирике, которая также является результатом «социально ориентированной знаковой деятельности» человека» [16] и «вместилищем информации, которая должна быть [из нее – Т.И.] извлечена» [12, с. 35]. Представляя собой «вербальный текст, оформленный в письменной или устной форме» [25, с. 242], песенная лирика отражает менталитеты своих создателей и их (создателей) ценностную ориентацию в культуре не менее четко, чем элитарная литература.

С учетом отмеченного выше, в качестве **объекта** исследования в данной статье были избраны тексты англо-американской песенной лирики, содержащие вербальные репрезентации концепта *NEW YORK*.

Поскольку на сегодняшний день общепризнанным является тезис о многообразии и разнородности языковых реализаций концепта, **предмет** изучения в предлагаемой статье составляет когнитивная (концептуальная) метафора, в частности, метафора *JUNGLE* (*ДЖУНГЛИ*), при помощи которой культурное сознание Новейшего и Сверхнового времени *регулярно* фиксирует характерные проявления феномена мегаурбанизации, наиболее «знаковое» из которых ассоциируется именно с Нью-Йорком.

Однако при всей интенсивности использования данной метафоры в англоязычной лингвокультуре, она ни разу не становилась объектом системного научного исследования. Подобное обстоятельство, а также становление геопоэтики и интенсивные разыскания современных исследователей в области изучения метафоры обуславливают **актуальность** избранной темы.

**Цель** предлагаемой статьи заключается в попытке рассмотрения метафоры *JUNGLE* как способа презентации мегаурбанизированного пространства и Нью-Йорка как его знакового воплощения в англоязычной песенной лирике, взятой в качестве неотъемлемой составляющей современной американской лингвокультуры.

Данная цель обусловила постановку следующих **задач**:

- конкретизировать понятие «когнитивная метафора»;
- обозначить сферу-источник и основные этапы становления метафоры *CITY IS JUNGLE* в культурном сознании Новейшего времени;
- рассмотреть метафору *JUNGLE* как способ концептуализации высокоурбанизированного городского пространства, сопоставив ‘когнитивную топологию’ (в терминах Д. Лакоффа) сферы-источника и сферы-мишени.

В качестве отправной точки отметим, что становление когнитивного подхода к метафоре происходит в интеллектуальном пространстве Запада в последнюю треть XX века в трудах М. Блэка, Д. Джемисона, Дж. Джейнса, Д. Осборна, Э. Кассирера, Э. МакКормака, Х. Ортега-и-Гассета, П. Рикера, М. Эриксона и др. Однако знаковой для формирования целостной теории когнитивной (концептуальной) метафоры становится книга Дж. Лакоффа и М. Джонсона “*Metaphors We Live by*” (1980), в которой была представлена теория, «привнесшая, – по справедливому замечанию Э.В. Будаева, – системность в описание метафоры как когнитивного механизма» и продемонстрировавшая «большой эвристический потенциал применения» данной теории в практическом исследовании [5, с. 21]. Основанная на отмеченной еще Аристотелем способности метафоры «проникать в сущность вещей» [11, с. 213], концептуальная метафора, по мнению исследователей, зиждется на иных, отличных от отмеченных Аристотелем, принципах и механизмах.

Основоположным в этом плане является тезис, сформулированный Дж. Лакоффом в работе “*Contemporary Theory of Metaphor*” о том, что сущность метафоры коренится совсем не в языке, а в том способе, которым воспринимающее сознание концептуализирует один ментальный домен (mental domain) в терминах другого, вследствие чего слово ‘метафора’ позиционируется как междоменное отображение (a cross-domain mapping) в концептуальной системе» [29, с. 202]. Развивая это положение американского лингвиста, А. Соснин отмечает, что когнитивная метафора – «это не образное средство, связывающее два значения слова, а основная ментальная операция, которая объединяет две понятийные сферы и создает возможность использовать возможности структурирования сферы-источника при концептуализации новой сферы» [18, с. 31].

Таким образом, концептуальная метафора не является случайной или сугубо риторической, поскольку, выступая механизмом познания и формой мышления, она, согласно Лакоффа, основана

на систематическом, «онтологическом соответствии» и представляет собой «общий принцип», регулирующий образ реальности в мысли [28, с. 202]. В качестве таковой, когнитивная метафора представляет собой «способ познания, категоризации, концептуализации, оценки и объяснения мира» [21, с. 43]. Она задает определенные ‘эмпирические рамки’, внутри которых сознание осваивает новоприобретенное знание, категоризированное посредством сети концептов – ‘когнитивной карты’.

В этой связи представляется уместным подчеркнуть, что, как неоднократно отмечали ученые, в основе феномена концептуальной метафоры лежит *взаимодействие между фреймами* сферы-источника и сферы-мишени [5], как *структурами данных* (по М. Мински) для представления *стереотипной* ситуации. При этом во фрейме закрепляется ‘эпизод знания’ общий, согласно Н.Н. Болдырева, как минимум, для части говорящего сообщества и разделяемый достаточным количеством людей [4, с. 30].

Подобное *фреймовое знание* определяет одну из важнейших особенностей концептуальной метафоры в сравнении с риторической. При этом в процессе когнитивного метафорического моделирования нового знания могут быть задействованы целые структуры концептуальных доменов, а не только их отдельные элементы [22].

Отмеченные аспекты теории когнитивной метафоры содержат некоторые методологически значимые для нас положения: 1) в процессе метафоризации проекция одной концептуальной области в другую осуществляется через наложение на метафоризируемый объект фреймов, которые отбираются ‘когнитивным агентом’ из сферы-донора согласно определенной «модели культурно-обусловленного, канонизированного знания» [4, с. 30]; 2) при метафорическом переносе имеет место отображение (проекция) «не изолированного имени, а целой концептуальной структуры (фрейма, модели, сценария), активируемой в сознании некоторым словом [в нашем случае урбанонимом *NEW YORK* – Т.И.] благодаря конвенциональной связи данного слова с концептуальной структурой» [17, с. 69].

Таким образом, на современном этапе развития гуманитарного знания метафора рассматривается прежде всего «как *ментальная* операция над концептуальными структурами, как отражение в языковой форме способов и результатов познания, структурирования и оценки мира» [8, с. 10], в нашем случае – мира мегаурбанизированной реальности Нью-Йорка. При этом «анализ метафорических образов», согласно А. Чудинова, является «способом постижения индивидуального, группового и национального самосознания» [22, с. 12]. Важную роль в этом процессе играет когнитивный контекст, которым окружена концептуальная структура и который активизируется в сознании носителей языка [8, с. 11].

Обратимся теперь непосредственно к метафоре (*NEW YORK*) *CITY IS JUNGLE*. Как средство, реализующее понимание такой области опыта как реальность мегаполиса, с точки зрения «совершенно иной области опыта» («a very different domain of experience») [28, с. 205], репрезентируемой лексемой *jungle*, рассматриваемая метафора включает в себя: а) домен-источник – фрагмент действительности, репрезентируемый лексемой *JUNGLE* в ее первоначальном значении; б) домен-мишень – урбанизированную реальность Нью-Йорка; в) систему фреймов, посредством которой осуществляется взаимодействие данных доменов; г) метафорическое окружение / контекст / рамку (frame) [26, с. 21]; 5) дискурсивный компонент – то, что Е.Ю. Воякина характеризует как «прагматический потенциал метафоры, ее связь с социумной ситуацией и с мировоззрением субъектов коммуникации» [8, с.12].

С точки зрения сферы-донора метафора *JUNGLE* может быть идентифицирована как *биогеографическая* метафора. Современное английское слово *JUNGLE*, в его транслитерированном варианте вошедшее практически во все развитые языки мира, репрезентирует в современном культурном сознании один из природных *биомов* – «крупных региональных или субконтинентальных биосистем, характеризующихся каким-либо основным типом растительности или другой характерной особенностью ландшафта» [15, т. 1, с. 14]. Отличительной чертой биома джунглей являются непроходимые густые тропические / субтропические леса с чрезвычайно высокими (до 40 м) деревьями и кустарниками, перевитыми древесными лианами.

Слово *jungle* было заимствовано из хинди (*džāngāl*), где имело значение ‘необработанная (дикая) земля’. Этимология слова восходит к санскриту, в котором слово ‘jāngala’ имело значение ‘дикость’ (англ. *jungle* < хинди *džāngāl* < санскр. *džāngala*) [31]. В широкое употребление в лингвокультурах западного мира оно вошло благодаря англичанам-колонистам, которые использовали его для обозначения бамбуковых болотистых лесов Индостана и дельты реки Ганг. Впервые в английском языке оно зафиксировано в 1776 г. [32]. С течением времени слово «джунгли» приобрело более широкое значение и стало употребляться как общий термин для обозначения труднопрохо-

димых тропических и субтропических лесов с густой и пышной растительностью – не только на полуострове Индостан, но и в Индокитае, Центральной Африке, Южной Америке, Австралии. В значении «земля, густо заросшая дикой растительностью», слово ‘джунгли’ впервые в англоязычном пространстве зафиксировано в 1849 г. Параллельно отметим, что в восточнославянском пространстве данная лексема впервые была зафиксирована в словаре А.Д. Михельсона (1865) в значении «Индийские равнины, поросшие травой и прорезанные болотом и лесом» [31].

Первым известным случаем использования лексемы ‘jungle’ в качестве ‘слова-эрзаца’ (термин Л.Д. Гудкова [9, с. 274]), замещающего «конструкцию первичного опыта», считается т.наз. ‘социологический’ роман американского писателя Эптона Синклера (Upton Sinclair) “The Jungle”, вышедший в свет в 1905 году. Вынесенная в заголовок произведения, лексема ‘jungle’ стала контекстуальным обозначением «вторичного опыта» [9, с. 275], выразив сущность действительности Чикаго нач. XX в., в которой автор произведения видел воплощенную механику ‘негативной селекции’ эмигрантов, абсолютно вписывающуюся в представления о ‘законе джунглей’ в том виде, в котором они на тот момент сложились в картине мира американцев – ‘насилие и произвол’.

В современной культурном сознании отмеченные *социальные* обертоны данной метафоры определяют один из мегафреймов взаимодействия сферы-донора и сферы-цели в процессе метафорической концептуализации высокоурбанизированного пространства как «ПРОСТРАНСТВО БОРЬБЫ ЗА ВЫЖИВАНИЕ» (мегафрейм А), сравн.: *It's like a jungle out here, // so much struggle out here // <...> In the streets of New York* (Alicia Key. “Streets of New York” lyrics), а также составляющие его фреймы «БОРЬБА ЗА ВЫЖИВАНИЕ» (фрейм I) и «ПРОСТРАНСТВО ОПАСНОСТИ» (фрейм II).

Содержание данных фреймов конкретизируется посредством целого ряда *субфреймов*, представляющих более частные ситуации, – таких, как «ПРОТИВОСТОЯНИЕ, ВРАЖДА, КОНКУРЕНЦИЯ» (субфрейм 1); «МЕСТО НАИБОЛЕЕ АКТИВНОГО ПРОТИВОСТОЯНИЯ» (субфрейм 2); «ЛОКУС НАИБОЛЬШЕЙ ОПАСНОСТИ» (субфрейм 4); «ВРЕМЯ, КОГДА ОПАСНОСТЬ НАИБОЛЕЕ РЕАЛЬНА» (субфрейм 3); «ИСТОЧНИК ОПАСНОСТИ / УГРОЗЫ» (субфрейм 5); «СПОСОБ ИЗБЕЖАТЬ ОПАСНОСТИ» (субфрейм 6), сравн.: *The city is a jungle, you better take care! / Never walk alone after midnight!* (АВБА. “Tiger”) и т.д.

Во второй пол. XX века стремительный рост территорий и повышение ‘этажности’ американских городов, определившие знаковые черты современного городского ландшафта, приводят к расширению когнитивного пространства взаимодействия концептов *JUNGLE* и *CITY*, в частности посредством установления между ними проекционных отношений, структурирующихся в «ВИЗУАЛЬНЫЙ» мегафрейм (мегафрейм В), в основе которого лежат *зрительные* ассоциации (физическая протяженность, характерные контуры и силуэты, ‘вещные’ реалии и т.д.). «Характерность» и «типичность» (по Т. ван Дейку [подробн. см.: 6, 16-17]) отмеченного ‘фрагмента знания’ для канонизированной в культурном сознании (по крайней мере, западного мира) модели мегаполиса подтверждают слова немецкого философа-феноменолога Б. Вальденфельса о том, что «когда речь заходит о *большом* городе, перед нашим мысленным взором снова и снова всплывает **образ необозримых и непроходимых зарослей** или **джунглей**» [5, с. 347]. Существенным в этом плане представляется нам и наблюдение П. Лангера, который, комментируя выводы Л. Вирта (Wirth [29]), подчеркивал, что «определяющими чертами представлений о городе всегда были **размер** и **скученность**» (“**Size and density** have always been regarded as defining city” [29, с. 97]).

Приведенные высказывания ученых позволяют четче осознать и выделить ‘скелетные формы’ *визуального* облика мегаполиса, которые фиксируются в процессе метафорического переноса при помощи конструкции ‘первичного опыта’ *JUNGLE* и структурируются во фреймы, составляющие мегафрейм «ВИЗУАЛЬНЫЙ». Прежде всего это касается такой протопической черты как *чрезвычайная физическая протяженность*. В структуре метафорического концепта *CITY IS JUNGLE* этот фрагмент знания охватывается субфреймом «SIZE / РАЗМЕР», сравн.: *We're all living in a big city jungle...* (“Big City Jungle”, группа “Razorback”)

Кроме этого, зафиксированное в конструкции ‘первичного опыта’ эмпирическое знание о джунглях как об огромных природных территориях с густой и буйной тропической растительностью, ассоциируется с представлениями о «любой беспорядочной массе или скоплении объектов» или «нагромождении» (“*any confused mass or agglomeration of objects; jumble*” [32]). Спроецированный на типической черты внешнего облика большого города, этот ‘эпизод знания’ структурируется в субфрейм «ВЫСОКАЯ ПЛОТНОСТЬ ЗАСТРОЙКИ / AGGLOMERATION» (субфрейм 7). Ярким примером актуальности данной моделирующей прототипической черты является пространственная метафора «DOWNTOWN JUNGLE» («ДЖУНГЛИ ДАУНТАУНА»), используемая Ж. Бодрийаром в его эссе «Amérique» (1986). С ее помощью французский философ характеризует *скоп-*

ление небоскребов в деловых центрах (downtown) американских мегаполисов как одну из самых «неевропейских» черт американской городской среды [3, с. 84].

Точкой референции при осуществлении метафорического переноса *JUNGLE*→*CITY*, которая выбирается ‘когнитивным агентом’ из конструкции ‘первичного опыта’ с целью моделирования нового знания, является также знание о перенасыщенности пространства джунглей объектами фауны и флоры. В процессе когнитивного моделирования социокультурной реальности мегаполиса эта прототипическая черта определяет субфрейм «ПЕРЕПОЛНЕННОСТЬ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА ЛЮДЬМИ И ВЕЩАМИ / JUMBLE» (субфрейм 8).

Благодаря наличию отмеченного субфрейма, метафора «ГОРОД КАК ДЖУНГЛИ», частным случаем которой является метафора «НЬЮ-ЙОРК КАК ДЖУНГЛИ», входит в число четырех ключевых («классических», по определению Е. Трубиной [19]) метафор города, выделяемых в современной антропологии и социологии, – наряду с метафорами *БАЗАРА*, *МАШИНЫ* и *ОРГАНИЗМА* (*A BAZAAR, A MACHINE, AN ORGANISM* [29, с. 97]). Наличие субфреймов 7 и 8, которые фиксируют хаотичность, ‘перемешанность’, беспорядочность, ‘загроможденность’ городского пространства, также определяет негативные оценочные коннотации данной метафоры.

В ходе нарастания процессов мегаурбанизации языковое сознание пытается зафиксировать *отличительные* особенности *материальной природы* городского – как *искусственного* – ландшафта. Подобная тенденция приводит к усложнению структуры рассматриваемой метафоры путем активного использования механизма *спецификации*, и как следствие – к появлению у нее дополнительных метафорических слов, отмеченных стремлением к некоей «материально-вещественной» идентификации городского пространства, выявлению его *ДОМИНИРУЮЩЕЙ МАТЕРИАЛЬНОЙ СУБСТАНЦИИ* (фрейм VI) – как пространства НЕ-естественного, искусственного. Прототипический эффект в данном конкретном случае достигается главным образом посредством *метонимизации* (часть-целое) характерных примет городского ландшафта. Так возникают метафоры *ASPHALT JUNGLE / АСФАЛЬТОВЫЕ ДЖУНГЛИ*, *NEON JUNGLE / НЕОНОВЫЕ ДЖУНГЛИ*, *CONCRETE JUNGLE / БЕТОННЫЕ ДЖУНГЛИ*, определяющие основу соответствующих субфреймов (см. табл.: субфреймы 9-11), составляющих фрейм «ДОМИНИРУЮЩАЯ МАТЕРИАЛЬНАЯ СУБСТАНЦИЯ». С учетом специфики ментальных операций, применяемых с целью категоризации нового знания, названные структуры являются результатом одновременного действия метафорического и метонимического переносов, «*метафтонимии*» (‘metaphonymy’; в терминах Л. Гуссенса [27]), т.е. интеграции метафоры и метонимии, возможность которой (интеграции) определяется тем, что и в основе метафоры, и в основе метонимии лежит *ассоциативный принцип* [24, с. 194]. При этом «когнитивное понимание метонимии рассматривается как проекция смежных элементов одного концептуального домена, а метафоры – как проекция элементов разных концептуальных доменов» [24, с. 194].

С точки зрения особенностей взаимодействия метафорического и метонимического принципов в процессе подобного синтеза, метафоры *ASPHALT JUNGLE*, *NEON JUNGLE*, *CONCRETE JUNGLE* соответствуют одному из типов, выделенных Л. Гуссенсом, когда метонимические отношения локализованы *внутри метафоры* [подробнее см.: 27, с. 349-377]. Более четко данный вид блендинга может быть идентифицирован на основе классификации, разработанной Р. Устархановым, – как «метонимия на базе метафоры с сохранением метафорического конституента» [20, с. 19]. Поэтому представляется вполне закономерным, что метафоры-инварианты *ASPHALT JUNGLE*, *NEON JUNGLE*, *CONCRETE JUNGLE*, структурирующиеся в соответствующие субфреймы, сохраняют в своем смысловом поле фреймы, а также субфреймы, свойственные базовой метафоре *CITY IS JUNGLE*, – такие, в частности, как «ПРОСТРАНСТВО ОПАСНОСТИ», «ИСТОЧНИК ОПАСНОСТИ», сравн.: *Concrete jungle, animals are after me // Concrete jungle, it ain't safe on the streets* (группа «The Specials». “Concrete jungle”); «ВЫЖИВАНИЕ», сравн.: <...> *it's hard to survive when your living // In a concrete jungle* (Skee-Lo. “I Wish”) и т.д.

При этом базовая *метафора (NEW YORK) CITY IS JUNGLE* обогащается новыми фреймами, обусловленными спецификой привлекаемых смежных областей, сравн.: *Angylene // Your broken soul in the neon jungle* (группа «Shark Island», lyrics “Shake for me”); *I've got to pick myself from off the ground // In this a concrete jungle* (Bob Marley & The Wailers. “Concrete Jungle”); *In New York, concrete jungle where dreams are made, oh // There's nothing you can't do* (JAY-Z. “Empire State of mind” lyrics) и т.д.

Изучение этих новых ‘скелетных’ форм в структуре метафорического концепта (*NEW YORK)CITY IS JUNGLE* и их вербального наполнения, а также образуемого ими идеографического поля, определяет дальнейшее направление исследований избранной проблемы.

**Таблица. ФРЕЙМОВАЯ СТРУКТУРА МЕТАФОРИЧЕСКОГО  
КОНЦЕПТА CITY IS JUNGLE**

<b>Мегафрейм А</b> <u>ПРОСТРАНСТВО БОРЬБЫ ЗА ВЫЖИВАНИЕ</u>				<b>Мегафрейм В</b> <u>ВИЗУАЛЬНЫЙ</u>	
<b>Фрейм I</b>	<b>Фрейм II</b>	<b>Фрейм III</b>	<b>Фрейм IV</b>	<b>Фрейм V</b>	<b>Фрейм VI</b>
<u>БОРЬБА ЗА ВЫЖИВАНИЕ</u>	<u>ПРОСТРАНСТВО ОПАСНОСТИ</u>	<u>РАЗМЕР</u>	<u>АБРИС</u>	<u>ПЛОТНОСТЬ</u>	<u>ДОМИНИРУ ЮЩАЯ МАТЕРИАЛ БНАЯ СУБСТАНЦ ИЯ</u>
<b>субфрейм 1:</b> ВЫЖИВАНИЕ КОНКУРЕНЦИ Я, ВРАЖДА	<b>субфрейм 3:</b> ВРЕМЯ, КОГДА ОПАСНОСТЬ НАИБОЛЕЕ РЕАЛЬНА			<b>субфрейм 7</b> AGGLOMER ATION	<b>субфрейм 8</b> JUMBLE
<b>субфрейм 2:</b> МЕСТО НАИБОЛЕЕ АКТИВНОГО ПРОТИВОСТО ЯНИЯ	<b>субфрейм 4:</b> ЛОКУС НАИБОЛЬШЕЙ ОПАСНОСТИ				<b>субфрейм 9:</b> ASPHALT JUNGLE
<b>субфрейм 5:</b> ИСТОЧНИК ОПАСНОСТИ / УГРОЗЫ					<b>субфрейм 10:</b> NEON JUNGLE
<b>субфрейм 6:</b> СПОСОБ ИЗБЕЖАТЬ ОПАСНОСТИ					<b>субфрейм 11:</b> CONCRETE JUNGLE

**ЛИТЕРАТУРА:**

1. Абашев В.В. Геопозитический взгляд на историю литературы Урала / В.В. Абашев // Литература Урала: история и современность. – Екатеринбург, 2006. – С. 17- 29.
2. Белова Н.А. Концепт «город» в современном литературоведении / Н.А. Белова // Вестник Югорского гос. ун-та. – 2012. – Вып. 1 (24). – С. 87-91.
3. Бодрийяр Ж. Америка / Жан Бодрийяр, [пер. Д. Калугина]. – СПб. : «Владимир Даль», 2000. – 206 с.
4. Болдырев Н.Н. Концептуальное пространство когнитивной лингвистики / Н.Н. Болдырев // Вопросы когнитивной лингвистики. – Тамбов : Изд-во ТГУ, 2004. – № 1. – С. 18-35.
5. Будаев Э.В. Становление когнитивной теории метафоры / Э.В. Будаев // Лингвокультурология. – Вып. 1. – Екатеринбург, 2007. – С. 19-35.
6. Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация : пер. с англ. / Т.А. ван Дейк; сост. В.В. Петрова, под ред. В.И. Герасимова. – М. : Прогресс, 1998. – 310 с.
7. Вальденфельс Б. Одновременность неоднородного. Современный порядок в зеркале большого города / Бернхард Вальденфельс // Логос. – 2002. – № 3-4. – С. 332-350.
8. Воякина Е.Ю. Ономастическая метафора в экономическом дискурсе : автореф. дисс. на соискание уч. степ. канд. филол. н. : 10.02.19 / Е.Ю. Воякина. – М., 2011. – 20 с.
9. Гудков Л.Д. Метафора / Л.Д. Гудков // Культурология. XX век: Словарь. – СПб. : Университетская книга, 1997. – С. 274-277.
10. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – [2-е изд.]. – М. : Гнозис, 2004. – 390 с.
11. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем : пер. с англ. / Дж. Лакофф, М. Джонсон; под ред. и с предисл. А.Н. Баранова. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
12. Маслова В.А. Лингвокультурология / В.А. Маслова. – М. : Академия, 2004. – 208 с.
13. Матвеева И.В. Культурный и образный мир языка писателя : На материале произведений Сергея Довлатова : дисс. на соискание уч. степ. канд. филол. наук : 10.02.01 / И.В. Матвеева. – Орел, 2004. – 175 с.
14. Меднис Н.Е. Феномен сверхтекста [Электронный ресурс] / Н.Е. Меднис; код доступа: gal-literature.ucoz.ru/.../mednis\_n-e-fenomen\_sverkhsteksta.doc
15. Одум Ю. Экология: в 2-х т. / Юджин Одум; [пер. с англ.]. – М. : Мир, 1986. Т. 1. – 328 с. Т. 2. – 376 с.

16. Поселягин Н. Антропологический поворот в российских гуманитарных науках [Электронный ресурс] / Николай Поселягин; код доступа : [www.nlobooks.ru/node/1739](http://www.nlobooks.ru/node/1739)
17. Соснин А.В. Альтернативные модели описания метафорических процессов в языке / А.В. Соснин // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2011. – № 1. – С. 69-72.
18. Соснин А.В. Средства вербализации концепта «Лондон» в английском культурном пространстве: монография / А.В. Соснин; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». – Н. Новгород : ООО «Стимул-СТ», 2011. – 280 с.
19. Трубина Е. Джунгли, базар, организм и машина: классические метафоры города и российская современность [Электронный ресурс] / Елена Трубина ; код доступа: [magazines.russ.ru/nz/2010/2/tr20.html](http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/tr20.html)
20. Устарханов Р.И. Метафтонимия в английском языке: интерпретационно-когнитивный анализ ; автореф. дисс. на соискание уч. степ. канд. филол. наук : 10.02.04 / Р.И. Устарханов. – Пятигорск, 2006. – 20 с.
21. Чудинов А.П. Политическая лингвистика : учеб. пособие / А.П. Чудинов. – М. : Флинта : Наука, 2006. – 256 с
22. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: Когнитивное исследование политической метафоры (1991- 2000): монография / А.П. Чудинов. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2001. – 238 с.
23. Чудинов А.П., Будаев Э.В. // Новый филологический вестник. – 2007. – Т. 4. – Вып. 1; код доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-i-evolyutsiya-kognitivnogo-podhoda-k-metafore#ixzz2iwOR7Muy>
24. Шарманова О.С. Метафтонимия как концептуальное взаимодействие метафоры и метонимии / О.С. Шарманова // Вестник Иркутского госуд. лингв. ун-та. Серия: Филология. – 2011. – № 1 (13). – С. 194-200.
25. Шевченко А.В. Тематическое своеобразие песенных текстов как способ реализации функций жанров песенного дискурса / А.В. Шевченко // Известия Российск. госуд. ун-та имени А.И. Герцена. – 2009. – № 115. – С. 242-249.
26. Black M. More about metaphor / M. Black // Metaphor and thought. – Cambridge : Cambridge University Press, 1979. – P. 19-45.
27. Goossens L. Metaphtonymy: the interaction of metaphor and metonymy in expressions for linguistic action / Louis Goossens // R. Dirven & R. Pörings (eds.). Metaphor and metonymy in comparison and contrast. – Berlin, N.Y. : Mouton de Gruyter, 2002. – Pp. 349-377.
28. Lakoff G. The contemporary theory of metaphor / George Lakoff // A. Ortony (ed.) Metaphor and Thought. – [2nd edition]. – Cambridge : Cambridge University Press, 1993. – Pp. 202-251.
29. Langer P. Sociology. Four Images of Organized Diversity / P. Langer // Cities of the Mind: Images and Themes of the City in the Social Sciences / [eds. Hollister R.M., Rodwin L.]. – New York : Plenum Press, 1984. – P. 97-118.
30. Wirth L. On Cities and Social Life : Selected Papers / Louis Wirth. – Chicago: Lnd, 1964. – 388 p.
31. Словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс]; код доступа: <http://dic.academic.ru/>
32. Online Etymology Dictionary [Электронный ресурс]; код доступа: [www.etymonline.com/](http://www.etymonline.com/)



*ІРИНА БЄЛІНСЬКА, викладач  
Тернопільський національний економічний університет*

## **ФІЛОСОФСЬКА АМПЛІТУДА МОВНОЇ КАРТИНИ СВІТУ ВІЛЬЯМА БЛЕЙКА**

В статті зроблено огляд основних наукових підходів до вивчення філософсько-естетичного світогляду англійського поета доби романтизму Вільяма Блейка, як вагомій складовій мовної картини світу.

*Ключові слова:* внутрішній світ, мовна картина світу, філософія, науковий підхід, релігія, духовність, християнство.

The article deals with the main scientific approaches to the study of W. Blake's philosophical and esthetic views, his attitude towards different Philosophy schools as essentials of his language world sphere.

*Key words:* inner world, language model world, philosophy, scientific approach, religion, spirituality, Christianity.

Чим далі відступає від нас у часі епоха романтизму, тим більш масштабним видається і його виникнення, що підсумовувало колосальний досвід європейської культури у сфері самовизначення людини в світі, і його резонансне відлуння в подальшому мовно-літературному процесі.

Починаючи з кінця XVIII ст. і протягом усього XIX ст. в європейській культурі з'являється низка яскравих поетичних індивідуальностей, які прагнуть побудувати власний поетичний космос, дати особисту інтерпретацію світоустрою, знайти неповторні й монументальні образи-узагальнення, які б донесли до читачів усю повноту авторського духовного пошуку. Це не випадково синхронізується в часі й локалізується в європейському культурному просторі. Саме у тодішній Європі кипить і вирує процес тотального оновлення усіх цінностей – релігійних, політичних, наукових, митецьких. Епоха величезних духовних і політичних зрушень, яка розпочала низку революційних процесів у всьому світі та зняла кайдани з мислення й творчості. Нечувано піднеслася креативна роль індивідуальності та відчуття трагізму її існування.

У літературі та мистецтві запанував романтизм, який зламав ідейно-естетичні табу класицизму, розкривши двері не лише ініціативі творчої індивідуальності, а усій повноті загальнолюдського духовного й митецького досвіду. Специфічною особливістю цього мовного періоду є активний пошук індивідуальних засобів у відображенні дійсності.

У цьому контексті вирізняється за масштабністю творчої спадщини постать В. Блейка, чий доробок в останні роки поставав об'єктом для досліджень більшою мірою літературознавців, філософів та мистецтвознавців, залишаючись на маргінесах лінгвістики, за винятком поодиноких розвідок [16; 19], відкриваючи нові перспективи для лінгвістики.

Огляд філософських концепцій та духовно-естетичних орієнтирів, яких митець притримувався або з якими розходився, як вагомих складових індивідуальної мовної картини світу [11, 49] дозволяє краще осмислити унікальність його спадщини.

Блейк жив і творив у георгіанській Англії, протягом другої половини XVIII – першої чверті XIX століть, на тлі поступового утвердження матеріалістичної свідомості і зростання авторитету позитивної науки [детально про вплив науки на поезію у XVIII ст. див.: 22, 28], але його погляди йшли врозрід із загальноприйнятою в ті часи точкою зору на знання та науку.

А. Мортон вірно зазначає, що позиція Блейка була неоднозначною: з одного боку, він засуджує просвітителів за «механічний матеріалізм», а з іншого – бачить в ньому потенційну визвольну силу [11, 152–153]. Блейк висловлював досить специфічні думки, скажімо, про Бекона, Ньюто-

на та Локка, яких він називав «трьома найвеличнішими вчителями атеїзму або доктрини Сатани», а К. Рейн додає до цього, що атеїзм Блейк сприймав як культ природи [24, 12].

Поета цікавило не міметичне начало мистецтва і не пізнання законів матеріального світу, а розуміння внутрішніх силових ліній буття, причому крізь протестантські теологічні уявлення тут виразно проглядає міцний ґрунт традиційного католицького містицизму, та, навіть, візйонізму монастирського гатунку.

Тобто, формально світська і суб'єктивна лірична поезія Блейка фактично будувалася на підґрунті сакральної християнської культури і не може бути зрозуміла і витлумачена належним чином без врахування арсеналу цінностей цієї культури.

Й дійсно, деякі образи поезії та живопису Блейка, особливо ж пізньої пори, виразно навіяні традиційними культурними символами християнства, що, на думку однієї з російських дослідниць проявляється у попарній співвіднесеності поем Блейка з книгами пророків [13, 17–18] (пригадаймо його пізній малюнок із зображенням Творця світу Юрайзена, з циркулем в руках, що схилився над якимось проектом). Не слід, проте, скидати з рахунку і більш безпосередній вплив: адже у сучасних Блейкові масонів Бог теж мислився як Великий Архітектор Всесвіту, і циркуль, що символізував божественну міру, став одним з найпоширеніших масонських символів. До цього долучалася негасаюча у століттях і з новою силою піднесена в епоху Блейка енергія гностичної інтерпретації матеріального світу як творіння злого божества або ж такого собі бога-невдахи, у якого нічого не вийшло – гностицизм є одвічним супутником християнства і підґрунтям більшості ересей та богоборчих програм. Усі ці концепції було Блейком тією чи іншою мірою враховано, і гармонійної картини миру від нього, звичайно, годі чекати. Він так само палко віддавався ствердженню Добра, як і апології Зла, і зрозуміло, що жодна свідомість не могла б такої амплітуди витримати. Не випадково за поетом міцно закріпилася репутація схибленого.

Блейк в цілому не був, звичайно, простим переспівувачем традиційної символіки, а виступив як її активний інтерпретатор, який намагався сполучити те, що ніяк не сполучається. Зауважимо принагідно, що поет, звісно, не був піонером в галузі подібних оксюморонних з'єднань та нових потрактувань традиційних концептів – світова культура вже до нього неодноразово мала подібний досвід, який А. Гуревич відносить до епохи Середньовіччя, а О. Якимович – до епохи Відродження [див. докладніше: 4,23; 17,23].

Питання про те, чи ж бачив Блейк у світі присутність Бога, які висував про і contra, можна вирішити лише при врахуванні й поглибленому аналізі тієї книжної за своєю генезою символіко-алегоричної християнської емблематики, яка була для поета не даниною традиції, не інерцією «класичної» спадщини, а конденсацією духовного змісту й експресивною сигніфікацією ідейного змісту поетичного твору.

Не занадто, на жаль, значні і за числом, і за об'ємом, «ближчі» до нас в часі й просторі монографії радянських дослідників, присвячені творчості Блейка, які безнадійно застаріли в силу своєї ідеологічної тенденційності, де «знято» високий трагічний пафос богоборства поета і всю увагу перенесено на другорядні соціальні акценти або ж елементарний «бунт плоті проти церковної моралі». [2, 104.]. В основному тут панує дух звинувачення «лицемірного буржуазного суспільства» та «брехливої релігійної моралі», а Блейк замальовується якимсь радикалом-революціонером, що з цими речами борювався з майже партійною прямоотою [5, 7-8; 12, 20-21]. Деякі науковці намагалися якось примирити радянські ідеологічні установки з реальністю блейківського тексту, проте ігнорувалися дуже важливі речі – наприклад, вплив на поета гностичної доктрини; зате підкреслювалися, без належного аналізу й глибини, «богоборчі» мотиви його творчості.

Дослідження найбільш серйозних вчених не уникають заглиблення в «реального Блейка»: В. Жирмунський відзначав вплив на митця як Біблії, так і теорій Сведенборга, Бьоме, Платона, а також складну рецепцію поетом англійської філософії епохи Просвітництва [6, 10–11].

В останні роки на пострадянському просторі з'явилися хоча й знову ж таки нечисленні, але достатньо вагомні розвідки, почасти корисні й для нашого дослідження, у яких простежуються витoki блейківської образності [3, 11–12], гностичні та неоплатонічні погляди поета [14, 247; 8, 80; 21, 28], його специфічну антропософію, що корінням сягає «середньовічних християнських ересей» [15, 88], і це дає ключ до розуміння блейкової картини мови.

Цікавою є дисертаційна робота І. Толочина, в якій не лише формально класифікуються твори у творчості Блейка, але й звертається увага на їхню функцію в полі зіткнення Добра й Зла у світі поета (більшість текстів «Пісень Невинності» організовано симетрично, а «Пісень Досвіду», пов'язаних зі світом зла й несправедливості, – асиметрично) [16, 9]. Але подібні тонкі спостереження залишаються епізодичними.

Глибина, складність і суперечливість поглядів Блейка, на жаль, до цього часу були об'єктом уваги вчених переважно, як кажуть, «далекого зарубіжжя», і висновки зарубіжних вчених можуть зіграти важливу роль у розумінні формування мовної картини світу.

Тут підкреслювалася, зокрема, небезпека трактування поета у певному політичному річищі: «Ми повинні бути обережними у судженнях щодо поглядів Блейка. Їх легко викривити, зводячи його працю до ординарного мирського чи політичного рівня, проте це означало би позбавити сенсу ту його частину, яка якраз має найбільшу цінність» [19, 126]. У наведеній цитаті дослідник має на увазі релігійно-моральний аспект творчості англійця як основний. Саме йому надає головної уваги автор цитованої монографії, попри звичний для нього психоаналітичний кут зору на лірику Блейка], відмічено навіть «східну споглядальність» поета [19, 104]. Якщо радянські й пострадянські вчені лише приступають до вивчення неоплатонізму Блейка, то на Заході ще в середині минулого століття з'являються великі монографічні дослідження на дану тему. Так, Дж. Харпер у книзі «Неоплатонізм Вільяма Блейка» детально аналізує вплив на поета Томаса Тейлора, перекладача та коментатора Платона й неоплатоників, знаходить численні паралелі між символами та ідеями Тейлора і Блейка, і прямо називає Блейка не лише неоплатоніком, але навіть тейлоріанцем – проте після 1803-1804 рр. поет розчарується у цій теорії; відмічається у книзі й боротьба у душі поета язичництва з християнством [21].

Утім, порівняльний аналіз «зорового ряду» Блейка-графіка і образності його літературних вирішень, зроблений англійськими дослідниками, не залишає сумнівів у тій величезній ролі, яку зіграло в його творчості християнство. Проте не можна не відмітити, що й християнство Блейка (і як частина світогляду поета, і як прояви християнських мотивів в його творчості) було дуже специфічним, що відмічалось багатьма дослідниками [10]. По суті, він створює власний варіант християнської релігії. І хоча навряд чи можна погодитися з таким категоричним твердженням, що Блейк «абсолютно та повно відкидає офіційні релігії та християнського Бога», але міркування про те, що, як Бог за своєю подобою, як говориться в Біблії, створив людину, так і Блейк створює Бога за людською подобою, видається правомірним [28, 40].

Угорська дослідниця А. Петер досить переконливо доводить вплив на світогляд Блейка призабутої нині філософії Гаманна, нараховуючи сім пунктів, що зближують їхні світогляди. [23, 47].

На Заході об'єктом уваги поставали й конкретні питання, пов'язані з поглядом поета на життя та сучасну йому науку. Так, у монографії М. Ніколсон вказано, що Блейк, гостро критикуючи Ньютона та його теорії, тим не менше, саме завдяки теорії світла Ньютона зміг створити неперевершені космічні пейзажі своїх віршів та деякі образи пророчих поем, і саме полеміка з ньютонівським розумінням досвіду стала поштовхом до створення «Пісень досвіду» [22, 165, 176].

Сьогодні спостерігаються й дуже неординарні підходи до творчості Блейка – скажімо, П. Швенгер намагається застосувати постмодерністські ідеї до аналізу питання того, як романтик «бачить» форму свого твору, а поштовхом і «мірилом» виступає загадковий малюнок Блейка, що являє собою раму в рамі, отож, рама є водночас пустотою та формоутворюючим чинником [26]. Популярними стають дослідження, які торкаються заборонених раніше тем – скажімо, Е. Сенаха розглядає творчість Блейка та інших поетів вікторіанської епохи крізь призму гендера й амбівалентної пари страждання-задоволення. [27].

Водночас іноді в науковій літературі спостерігається сумнівна тенденція приписувати Блейку філософію гедонізму, густо замішану на еротичі, й тим само фактично проводити паралелі між Блейком і лібертинами XVIII сторіччя. Так, Ж. Батай пише, що «його творчість закликає до чуттєвого щастя, до переповнення збуджених тіл», хоча й усвідомлює, що «чуттєвість Блейка не вкладається в межі банального потрактування» і додає характерне застереження, що ця «чуттєвість близька Дії, тобто Злу» та супроводжується відчуттям жаху [1, 68-69].

На наш погляд, можна погодитися з думкою В. Ренвіка про те, що світогляд Блейка являв собою синтез дуже різномірних елементів [25, 125] і така філософська поліфонія не могла не відобразитись у мовній картині світу поета на фоностилістичному, морфолого-стилістичному, синтаксично-стилістичному рівнях у поетичній тканині віршів Вільяма Блейка, аналіз яких стане нашим наступним завданням.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Батай Ж. Блейк // Батай Ж. Литература и Зло: Эмили Бронте. Бодлер. Мишле. Блейк. Сад. Пруст. Кафка. Жене / Жорж Батай; [пер. с франц. Н.В. Бунтман]. — М.: Издательство МГУ, 1994. — С. 59–73.
2. Васильева Т.Н. Лирика Вильяма Блейка / Васильева Т.Н. // Уч. зап. Кишиневского гос. ун-та. – Кишинев: Партийное изд-во ЦК КП Молдавии, 1959. – Т. 36 (филологический). – С. 97–117.

3. Глебовская А. Предварение //Блейк У. Песни Невинности и Опыта; [пер. с англ. С. Степанова]. – СПб: Азбука-классика, 2006. – С. 5–21.
4. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры / Анатолий Маркович Гуревич. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.
5. Елистратова А. Уильям Блейк (1757–1957) / Анна Елистратова. – М.: Знание, 1957. – 32 с. – (Серия VI. № 21).
6. Жирмунский В. Вильям Блейк / Виктор Максимович Жирмунский //Вильям Блейк. Избранное; [пер. С. Маршака]. – М.: Худ. лит., 1965. – С. 5–34.
7. Зверев А.М. Величие Блейка / Алексей Матвеевич Зверев //Блейк У. Избранные стихи: Сб. / [сост. А.М. Зверев]. – М.: Прогресс, 1982. – С. 5–33.
8. Казакова И.Б. Уильям Блейк - неоплатоник / Казакова И.Б. // Мир науки, культуры, образования. – 2009. Научный журнал. - №2 (14) Горно-Алтайский государственный университет. С. 74-80.
9. Кокшарова Т.Э. Христос как воплощение творческого начала в художественной системе Уильяма Блейка / Кокшарова Т.Э. //Литература в контексте современности. – Челябинск, 2007. – С. 288–291.
10. Лисиченко Л.А. Лексико-семантический вимір мовної картини світу. – Х.: Основа, 2009. – 191 [1] с
11. Мортон А.Л. Английская утопия /Артур Лесли Мортон; [пер. с англ. О.В. Волкова]. – М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1956. – 278 с.
12. Некрасова Е. Уильям Блейк / Екатерина Некрасова. – М.: Искусство, 1960. – 72 с.
13. Сердечная В.В. Нарративные стратегии ветхозаветных пророчеств в поэзии Уильяма Блейка / Вера Владимировна Сердечная //Художественная литература и религиозные формы сознания. – Астрахань, 2006. – С. 41–45.
14. Токарева Г. Жестокая старость и проклятая юность в мономифе Уильяма Блейка / Галина Альбертовна Токарева //Вопросы литературы. – 2005. – № 3 (май-июнь). – С.245–262
15. Токарева Г.А. Кеносис Христа и романтическое сознание (по материалам творчества У. Блейка) / Галина Альбертовна Токарева //Человек. – 2004. – № 2. – С. 88–97.
16. Толочин И.В. Функционально-стилистический анализ повтора в поэзии У. Блейка (на примере цикла Songs of Innocence and of Experience): Автореф. ... канд. филол. н. / Игорь Владимирович Толочин. – Ленинград, 1987. – 16 с.
17. Якимович А.К. Новое время. Искусство и культура XVII-XVIII веков /Александр Клавдианович Якимович. – СПб: Азбука-классика, 2004. – 440 с.
18. Damon S.F. A Blake dictionary: the ideas and symbols of William Blake / S. Foster Damon. – Hanover, N.H.: Brown University Press, 1988. – 532 p.
19. Digby G.W. Symbol and Image in William Blake / George Wingfield Digby. – Oxford: Clarendon Press, 1957. – 144 p.
20. Erdman D.V. The illuminated Blake: William Blake's illuminated works with a plate-by-plate commentary / David Erdman. – New-York: Dover Publication, 1974. – 416 p.
21. Harper G.M. The Neoplatonism of William Blake / Georg Mills Harper. – Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1961. – 324 p.
22. Nikolson M.H. Newton demands the Muse: Newton's Optics and the Eighteenth Century Poets / Marjore Hope Nikolson. – Princeton: Princeton Univ. Press, 1946. – 177 p.
23. Peter A. A Second essay in romantic typology: lord Byron in the wilderness / Peter A. // Neohelicon. – 1999. – Vol. 26. – № 1. – P. 39–54.
24. Raine K. Golgonooza, city of imagination: last studies in William Blake / Kathleen Raine. – Hudson, N.Y.: Lindisfarne Press, 1991. – 182 p.
25. Renwick W.H. English Literature, 1789–1815 / William H. Renwick. – Oxford: Clarendon Press, 1963. – 293 p.
26. Scwenger P. Blake's Boxes, Coleridge's Circles, and the Frame of Romantic Vision / Scwenger P. // Studies in Romanticism. – Boston, 1996. – Vol. 35. – № 1. – P. 99–117.
27. Senaha E. Sex, drugs and madness in poetry from William Blake to Christina Rosetti: woman's pain, woman's pleasure / Eijun Senaha. – Lewiston: Mellen University Press, 1996. – 167 p.
28. Sillina B. William Blake and English Pre-Romanticism / Sillina B. – Riga: P. Stuckas, 1982. – 56 p.

*ГАЛИНА ЛЕВЧЕНКО, докторант  
Житомирський державний університету імені Івана Франка*

## **МАГІЧНО-МІФОЛОГІЧНИЙ СУБКОД ЛІРИЧНИХ МЕТАТЕКСТІВ ІВАНА ФРАНКА І ЛЕСІ УКРАЇНКИ (КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ)**

У статті з'ясовується структуротворча роль міфологічних образів та сюжетів у поезиці ліричних творів Лесі Українки та Івана Франка. Закцентовано дуалістичну модель світобудови, рецепцію міфологічних образів різнокультурного походження, простежено особливості семантичної адаптації міфоструктур до авторських картин світу.

*Ключові слова:* міфологічний образ, дуалізм, культурний герой, homo faber.

The article deals with the constitutional role of mythological images and plots in Lesya Ukrainka and Ivan Franko lyric works' poetics. Dualistic model of the universe, reception of mythological images of different cultural origin are emphasized, peculiarities of the myth structures semantic adaptation to the authors' pictures of the world are examined.

*Key words:* mythological images, dualism, culture hero, homo faber.

В статье описывается структуротворческая роль мифологических образов и сюжетов в поэтике лирических произведений Лесы Украинки и Ивана Франко. Подчеркивается дуалистическая модель мира, рецепция мифологических образов разного культурного происхождения, прослежены особенности семантической адаптации мифоструктур к авторским картинам мира.

*Ключевые слова:* мифологический образ, дуализм, культурный герой, homo faber.

Присутність елементів міфологічної картини світу в ліричних метатекстах Лесі Українки та Івана Франка на сучасному етапі студій над творчістю обох письменників не викликають жодних сумнівів. Попри те, що тривалий час їх обох, «драгоманівців» і представників «Молодої України», потрактовували як послідовних раціоналістів та атеїстів, у найновіших літературознавчих розвідках проводяться тези про романтичне коріння образних доміант і зокрема міфологізму їхньої творчості, з'ясовуються психо-біографічні та культурно-філософські контексти постання іраціонально-міфологічних образів (у колективній монографії «Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка», в авторських монографіях «Філософська лірика Івана Франка» Б. Тихолоза, «Міфологічний горизонт українського модернізму» Я. Поліщука, «Культурософія Лесі Українки» С. Кочерги, «Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки» Л. Скупейка та ін.), чиняться спроби окреслити цілісні моделі авторських міфів письменників (у працях «Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період», «Notre dame d'Ukraine. Українка в конфлікті міфологій» О. Забужко, «Франко не Каменяря. Франко і Каменяря» Т. Гундорової). Присутність магічно-міфологічного субкоду у творчості обох авторів візьємо за вихідну аксіому, відштовхувшись від якої, можна здійснювати компаративні студії з метою з'ясування індивідуально-авторських особливостей рецепції міфологічних образів, їх ролі в формуванні авторських художніх моделей світу і співвідношення цієї рецепції зі стилем та психобіографічними обставинами обох письменників.

Якщо окреслити розгортання універсального метаміфу шестиелементним циклом (1) первинний – згорнутий, цнотливий, сакральний стан буття; 2) гріхопадіння чи інша подія, яка призводить до неповноти, недосконалості, втрати сакральності; 3) близнюкові міфи, які відображають дуалізм буття і з'яву культурного героя з місією розширити космос й укріпити його межі, збагативши людей таємним знанням чи ремеслом; 4) міфи про групу, яка постає носієм і охоронцем ідеї первинного світового ладу; 5) відновлення втраченої повноти через відкуплення (з'ява месії, жертвопринесення як необхідна умова привнесення первинної творчої енергії в сакральний центр соці-

уму); 6) апокаліптичні міфи (про кінець світу, про смерть і воскресіння, про встановлення нового світового ладу), – то ліричні метатексти Лесі Українки та Івана Франка пропонують міфологічну модель світу на етапі дуального розщеплення й недосконалості. Ліричні герої та персонажі обох авторів перебувають у профанному, не освяченому присутністю божества просторі. Їхній життєвий контекст – це світовий низ, пекло, «країна неволі», «темниця світу», «тюрма народів», «багно гнилеє між країв Європи» [8,172], «дім плачу, і смутку, і зітхання, /Гніздо грижі, і зопсуття, і муки» [8,151]. Тому актантна система авторських міфосвітів функціонально й аксіологічно – згідно логіки розгортання універсального метаміфу – прагне повернути світові його втрачену святість і цілість. Актанти-суб'єкти дії цих світів – ліричні герої й персонажі – всю свою енергію, думки, мрії й прагнення спрямовують на символічне чи прагматичне оновлення та пересотворення світу з метою наближення його до існуючого в їхній уяві та почуттях ідеалу. Таким чином формуються засадничо дуалістичні міфосистеми, у яких протиставляються такі філософські й образні універсали як реальність та ідеал, матерія (тіло) і дух, смерть і життя, зло і добро, темрява і світло, холод і тепло та ін. Міфологічно-образний дуалізм забезпечує поетичним світам обох письменників високий динамізм і мінливість, а ліричним героям призначає місію бути об'єднувальною третьою ланкою, покликаною той дуалізм знімати. Гармонія і зняття конфлікту, закономірно, досягається не завжди, і здійснюють свою місію ліричні герої обох письменників по-різному, що залежить насамперед від індивідуально-психологічних, художньо-естетичних та філософських настанов самих авторів.

Якщо скористатися класифікацією Макса Шелера з метою означення філософського осягнення обома письменниками проблеми людини та свого місця в історії людства, то Лесю Українку та Івана Франка віднесемо до прихильників ідеї раціоналізму в філософській антропології. Ця ідея реалізує себе в чотирьох основних пунктах, які від Платона з Арістотелем до Канта із Гегелем не зазнали суттєвих змін у визначенні людини. Перший пункт полягає в тому, що людина несе в собі діяльне божественне начало, якого не містить природний світ. Другий пункт – це начало онтологічно тотожне силі, яка здатна перетворити хаос у космос, і тому може забезпечити істинно зріле пізнання світу. Третій – це начало як логос (царство субстанційних форм) і як розум людини могутне і здатне без тваринних інстинктів і чуттєвого сприйняття здійснювати свій ідеальний зміст («сила духу», сила ідеї). Четвертий пункт визначає це начало як незмінне в будь-яку епоху, у будь-якого народу чи соціального стану [11]. Ця спільна філософська платформа зумовлює тип ліричного героя, котрий в авторських міфосистемах Лесі Українки та Івана Франка моделюється за традиційним міфологічним взірцем – культурного героя. Проте до європейського раціоналізму в його ідеалістичному варіанті домішуються інші культурні домішки, внаслідок яких тип культурного героя в Івана Франка контамінується із позитивістичним типом *homo faber*'а, для якого знаки і слова є поняттями одного ряду зі знаряддями праці (каменяра, коваля, орача та ін.), а сила й енергія його вимірюється здатністю чинити вплив на матеріальні речі (обробляти землю, розбивати скелі та ін.). А в більшості ліричних творів Лесі Українки міфологема героя (культурного героя-деміурга, епічного героя, героя чарівної казки, лицаря) контамінується із типом візонера-містика (чаклуна, оракула, пророка), якому відкрився містичний простір сакрального та необхідність особистої жертви задля оновлення світу, проте силу свою й призначення герой вбачає не у прямій взаємодії з матеріальним світом, а в силі власних візій і слів, котрі магічно й опосередковано врешті також приведуть до пересотворення і вдосконалення світу.

Дуалізм художнього міфомислення Івана Франка впадає у вічі вже у хрестоматійному «Гімні», перший рядок якого виражає визнання двох вагомих життєвих начал – духу і тіла. Ліричний герой одного з віршів поетичного циклу «Нічні думи» надає культурно-міфологічної перспективи завзятій боротьбі, яка точиться у природі, описуючи її як дуалістичне протистояння давньоіранських богів Ормузда і Арімана, котрі втілюють протиставлення світла і темряви, молодості і ветхості, життя і смерті. У вірші «Товаришам із тюрми» читається класично-раціоналістичний дуалізм природно-інстинктивного і розумно-духовного, котрий водночас символізує соціальну несправедливість: «Се до бою /Чоловіцтво зі звірством стає» [10,336]. Чи не найяскравіше розробляється поетом дуалізм взаємодії творчих інтенцій *homo faber*-а і матеріального світу, який чинить йому опір. Вершинний образ такого дуалізму маємо у вірші «Каменярі». Образ каменоломні і скель як втілення метафізичного зла й несправедливості алюзією перегукуються із краєвидом Дантового пекла, звідки намагаються вимостити шлях для себе й для інших людей каменярі. Скеляста одвічність і твердість (міфологічний підтекст вказує на спорідненість скель із небесною твердою та богами, а отже, й на соціальну та метафізичну ієрархію) постають енергетичним дзеркалом каменярів та сили й справності їхніх інструментів – молотів.

У ліриці Лесі Українки дуальні протиставлення не менш виразні. У вірші «*Contra spem spero!*» надається для дуалістичної класифікації кумулятивний перелік аналогічних образних структур, у якому сили «добра» репрезентують образи «весни золотої», «молодих літ», сміху, сподівань, життя, «барвистих квіток», гірких і гарячих сліз, «веселої весни», «пісні веселої», «зірки провідної»; і відповідно сили «зла» являють себе в образах дум-хмар осінніх, жалів, голосіння, сліз, лиха, безнадії, «дум сумних», «кори льодової», «каменю важкого», довгої темної ночі, вбогого сумного перелогу, зими. У вірші прочитується центральний міфотворчий механізм семіосфери лірики Лесі Українки, організований як згорнутий топологічний простір – система бінарно протиставлених топосів. На межі цих протиставлень – розташовується героїзований тип ліричної героїні, котра прагне магією слова і сміливої постави розігнати думи-хмари, а висіванням квітів і сльозами магічно подолати сили зла й смерті (зими й безживного ґрунту) та утвердити вітальні цінності. Цей сюжет варіюється у ряді інших текстів – «Напровесні», «Коли втомлюся я життям щоденним», «Мій шлях», «Досвітні огні», «Fiat pox!», «Ворогам», «Північні думи», «Товаришці на спомин», «О знаю я, багато ще промчить...» та ін. В загальній системі лірики поетеси вони виступають як нормалізуючий пристрій, розташований щодо інших ліричних текстів на метарівні як певний міфологічний взірець. На відміну від творчості Івана Франка, у ліриці Лесі Українки досить довго взагалі відсутній дуалізм людини і світу матеріальних речей. Від найраніших віршів (поетичні цикли «Сім струн», «Сльози-перли») обсяг своєї діяльності лірична героїня Лесі Українки обмежує колом поетичної творчості, мислячи себе передовсім «співцем», «рапсодом», вбачаючи свою місію в озвученні-проговорюванні колективного болю, плачу, безнадії. Її руки можуть дотикатися лише до музичних інструментів (арфи, ліри, фортеп'яно, органа). У другій збірці поетеси «Думи і мрії» переважають акції співу й бунту і вперше з'являються образи інструментів взаємодії з матеріальними речами (найопукліше у поетичному циклі «Невільничі пісні») – образи зброї (мечів, ножів, стріл, підривної кулі). Ці образи поетеса метафорично й символічно переосмислює, надаючи їм ідеологічного значення «слова-зброї» (у віршах «Ворогам», «Північні думи», «Поет під час облоги», «Грішниця», «Слово, чому ти не твердая криця...», «О, знаю я, багато ще промчить», «Ангел помсти»). У пізній період творчості – що простежується у четвертому розділі «Відгуки» збірки «Думи і мрії» та в однойменній останній збірці поетеси синтез слова й бунту – «слова-зброї» – зазнає семантичного переродження, з'явивши концепт «невидимої зброї» чи «меча духовного». Актант-суб'єкт цих віршів – соціалізований романтичний герой, свідомий жертвовної праці задля людства, а його «меч духовний» – Слово – постає засобом переструктурування духовного світу сучасників задля того, аби в майбутньому постала самокерована, духовно вільна людська спільнота героїв. Його провідні акції – спів, бунт, жертва й духовне піднесення («У пустині», «Зоря поезії», «Іфігенія в Тавриді», «Мрії»). Навіть узявши до рук зброю, лірична героїня Лесі Українки не застосовує її практично (відмовляється від самогубства Іфігенія, не бере меча із рук ангела помсти лірична героїня однойменного вірша, виточує-вигострює слово-зброю лірична героїня вірша «Слово, чому ти не твердая криця», але лише задля того, щоб повісити ту зброю «при стіні»). Свою силу й енергію вона не вбачає у прагматичній взаємодії зі світом. Герой-суб'єкт авторського міфосвіту в ліриці Лесі Українки виявляє тяжіння до містицизму та ідеалізму. Її лірична героїня засвідчує свою містичну покликаність («Сон»), яку час від часу підтверджує контактами із силами не від світу сього – із геніями («Завітання»), богинею фантазії («Га», «Сон»), музою («То be or not to be»), «Ave Regina!», «Зимова ніч на чужині», «Музині химери»), та вказівками на духовну спорідненість ліричних героїв і персонажів з титаном Прометеєм («Іфігенія в Тавриді», «Ніобея», «Коли втомлюся я життям щоденним», «Fiat pox!», «Божа іскра»).

Ліричний герой Івана Франка від містицизму та ідеалізму послідовно дистанціюється. У деяких творах ці філософські позиції набувають виразних негативних конотацій, скажімо, як у вірші «Ідеалісти». Неприязне ставлення ліричного героя Івана Франка до «естетичних суддів» виражається у вірші «О.О.» («Сумоглядні ваші співи...»). У вірші «І знов рефлексії» зі збірки «Із днів журби» «білоручкам» і «пустоплясам», котрі «риються в своїм нутрі», ліричний герой протиставляє своє здорове плебейство: «Ми, бра, плебеї, учтою життя /не мали ще коли пересититися, /гашиш та опій, сім'я забуття /противне нам. Нам хочесь жити, битися /з противником, нам любя праця, рух, /ми хочем справді плакати, веселитися, /любити, ненавидіть. У нас ще дух /не розколовсь надвоє під корою, /традиції не в'яже нас ланцюг» [10,13]. Контакт із «непростими» силами також перебуває на маргінесі семіосфери лірики Івана Франка. Лише в поодиноких віршах можна натрапити на апелювання до образів «не від світу сього» – як у віршах «Пісня демонів ночі», «Чорте, демоне розлуки...», «І він явивсь мені...», «Поклін тобі, Буддо». Демони ночі замість оберігаючої та інформативно-просвітлювальної функції (яку виконують різні духовні з'яви у віршах Лесі Українки – «Сон», «Завітання», «Як я люблю оці години праці», «Ангел помсти» та ін.) здійснюють роль не-

гativity – духовного присипляння. У згаданих віршах зі збірки «Зів'яле листя» образи сатани і Будди постають знаками межового психічного стану ліричного героя, котрий ним самим потрактований як хворобливий. Ірраціональні з'яви в контексті лірики Івана Франка найчастіше тлумачаться негативно і ліричний герой від них прагне дистанціюватися: «Я не романтик. Міфологічний дим /Давно розвіявся із голови мені; /Мене не тішать, ані страшать /Привиди давньої віри мглістої. /Бо що ж є Дух той? Сам чоловік його /Создав з нічого, в кожній порі й землі /Дає йому свою подобу, /Сам собі пана й тирана творить» [9,171-172]. Лише в пізній період творчості ліричний герой Івана Франка змінить свою позицію і щодо розуміння призначення поета в суспільстві, і щодо ірраціональних з'яв людської психіки, як у вірші «Поете, тям, на шляху життєвому» із циклу «Із книги Кааф» («Поете, тям: лиш в сфері мрій, привиджень, /Люзій і оман твій рай цвіте, /А геній твій – то міць сугестій, зближень. /Пророцький дар у тебе лиш на те, /Щоб іншим край обіцяний вказав ти, /А сам не входив у житло святе» [10,165]), або в третьому вірші із циклу «На старі теми», ліричний герой якого, почувши посеред пшеничного поля у жнива «голос невимовний, /Той голос, що його лиш серце зна, /Для вуха тихий, але сили повний, /Що душу розвуршує до дна» [10,149], залишає свій серп, батьківський дім, наречену й іде за покликом голосу. У вірші «Semper tigo» з однойменної збірки (до якої увійшли також вище згадані цикли) ліричний герой доходить ряду висновків щодо «творчого ремесла», яке вже не видається йому вторинною «забавкою» чи «ощукою», а Муза постає богинею, якій служить потрібно «непохитно, щиро», не намагаючись над нею панувати [10,101].

У творах обох поетів можна відшукати дуалістичні тотожності й перегуки. Скажімо, дуалізм зовнішнього світу у проекції на внутрішній світ ліричного героя породжує парадоксальні поєднання почуттів. Такий парадоксальний синтез являє, для прикладу, концепт «любові-ненависті». У творчості Лесі Українки означений концепт уперше виринає у вірші «Ворогам», де описується зародження цього внутрішньо-конфліктного почуття: «Уста, що солодко співали й вимовляли /Солодкі речі або тихі жалі, /Тепер шиплять від лютості, і голос /Спотворився, неначе свист гадючий» [5,125]. Про любов, яка вчить ненависті, ведуть мову дівчина-грішниця («Грішниця») і Міріам («Одержима»). Іван Франко схожим чином злучає ці протилежні почуття у трьох своїх тюремних сонетах: «У сні мені явилися дві богині», «І перша говорила: «Я любов...», «І говорила друга: «Я ненависть...». Богиня ненависті називає себе сестрою і невідступним товаришем любові, вона ненавидить «все, що звесь лукависть, /І кривда, й лад нелюдський та підкупний» і закликає ліричного героя до боротьби, констатує: «Хто з злом не бореться, той людей не любить!» [8,166]. Ліричний герой вірша «Сідоглавному» Івана Франка вказує на свої суперечливі патріотичні почуття: його патріотизм – це нелюбов «З надмірної любові», «труд важкий, /Гарячка невдержима», а батьківщина сприймається ним як «Кривава в серці рана» [9,184-185]. Дуалістичні протиставлення Іван Франко проектує на своє розуміння поетичної форми сонета, і вбачає в тому її привабливість: «Конфлікт чуття, природи блиск погідний /В двох перших строфах ярко розвертаєсь. /Страсть, буря, бій, мов хмара, підіймаєсь. /Мутить блиск, грізно мечесь, рве окови, /Та при кінці сплива в гармонію любові» [9,174].

Важливим і яскраво диференціюючим аспектом в порівняльній характеристиці магічно-міфологічних субкодів Івана Франка і Лесі Українки є характеристика матеріальної уяви, котра виявляє себе на рівні таких міфологічних універсалій як структурування часопростору, поетика стихій. Моделювання традиційної для міфу світової вертикалі у ліриці Лесі Українки демонструє виразне переважання і значимість для ліричних героїв її верхньої частини. Поетесу можна назвати умовно співцем повітряної стихії. Погляд ліричної героїні Лесі Українки найчастіше зведений догори – до зір, верхівок гір чи веж, бачення краєвиду її найчастіше об'ємне, панорамне («Красо України, Подолля», «Мов зачарований стоїть Бахчисарай», «Дим»). Навіть коли доводиться описувати певну місцевість, погляд поетеси рухається виключно поверхнею землі, фіксуючись переважно на вивисненнях – вежах, фортецях, валах, горах. Рівнинним ландшафтом погляд ліричної героїні лише поверхово ковзає і не знаходить нічого для себе цікавого. Найбільш частотними образами бестіарію Лесі Українки постають птахи. Незрідка вони алегорично втілюють певні психічні дії ліричної героїні – її думи, мрії, пісні. Вона сама виявляє прагнення летіти чи вільно підноситися угору, тому об'єктом її прагнень постають вершини гір, до яких вона хоче полинати, на які символічно піднімається, відкриваючи там певні духовні скарби або які просто споглядає («Зоря поезії», «Уривки з листа», «На Земмерінгу», «Чом я не можу злинути угору», «Ох, як то тяжко тим шляхом ходити»). Впадає у вічі надзвичайно мала присутність у ліриці поетеси образів, які пов'язуємо зі стихією землі.

Натомість для магічно-міфологічного коду лірики Івана Франка (починаючи від «Коляди» у першій збірці «Баяди і розкази» та циклу «Веснянки» зі збірки «З вершин і низин») саме стихія



землі постає визначальною і навіть базисною. Вона є і джерелом творчої енергії ліричного героя, і об'єктом, до якого він застосовує свої творчі дії. Стихія землі у сполучі зі стихією води володіє високим творчим потенціалом. У працях алхіміків вода пом'якшує інші субстанції та стихії [1]. Поєднання води й землі передбачає деформацію землі. Поетична уява подарувала Іванові Франку передчуття і прагнення такої деформації земної тверді в образах вірша «Гримить! Благодатна пора наступає...». Пом'якшена водою земля втілює джерело творчої енергії, бо з неї згодом підніметься пагонами зерно. Тому у вірші «Гріє сонечко!» лунає заклик: «Встань, орачу, встань! /Сій в щасливий час золоте зерно! /З трепетом любові мати щирая /Обійме його, /Кров'ю теплою нагодує його, /Обережливо проростить його» [8,27]. До захованих в землі творчих прапервнів звертається ліричний герой вірша «Земле, моя всеплодюча мати», випрошуючи для себе сили, теплоти, огню, сили рукам і ясності думкам. А в вірші «Розвивайся, лозо, борзо» описується процес розквіту й плідного триумфу землі, котра алегорично переосмислюється як «рідне поле» та «українська нива» [8,28]. Творче перетворення земної стихії в Івана Франка варіює від процесу оранки та засівання ниви, до більш агресивного процесу розбивання скель та магічно-фахового ковальського ремесла. До образів хліборобської ниви, скиб, їх оброблення, оранки і засіву поет ще не раз повернеться – у триптиху «Наймит», у тетраптиху «Гадки на межі», у диптиху «Гадки над мужицькою скибою», у віршах «Я не жалуюсь на тебе, доле», «Ходить вітер по житі». Призначення народного співця у ранній ліриці Івана Франка також описує крізь призму землеробської відданості стихії землі: «Будь ти, співаче, як божа пшениця, /Пісня твоя – золоте зерно! (...) Так весь свій мозок, і нерви, і серце /Й ти в свою пісню, співаче, вкладай, /Біль свій, і щастя, й життя їй віддай, /Будь її колос, лущина й стебельце!» [8,76]. Прагматичний зміст споріднює працю землероба із працею коваля. Виковувати з металу завершені предмети за допомогою води і вогню нагадує природний процес вирощування збіжжя – тому ковальське ремесло символічно споріднене із землеробством [2]. Семантичний спектр образу коваля в ліриці Івана Франка досить широкий. Якщо у вірші «У долині село лежить» із циклу «В плен-ері» коваль виконує «ясну зброю замість пут» [10,41], то в останньому з «Вольних сонетів» ліричний герой пропонує перекувати класичні сонети, які славили красу й кохання і романтичні німецькі «панцирні» сонети «На плуг – обліг будучини орати, /На серп, щоб жито жать, життя основу, /На вили – чистить стайню Авгіову» [8,150].

Ландшафтні вивіщення – гори, скелі – хоч традиційно і можуть втілювати у творах Івана Франка певні духовні цінності, мрії, ідеали, проте частіше наділяються негативними конотаціями, як і їх мешканці (беркут, орел). Такі вивіщення на тілі землі неначе кидають виклик ліричному героєві, провокуючи перетворити їх у рівнинний ландшафт (звідси й гасло каменярів – «Лупайте сю скалу!»). Навіть поетичний спів, наприклад, у вірші «Чого ти, хлопче, вбравсь у стрій лицарський» із циклу «Вольні сонети», потрактовується як явище вторинне – відлуння ударів каменярського молота: «І як невинно він о камінь дзвонить, /Каміння грюк в душі мені лунає, /З душі ж луна та співом виринає» [8,143]. Але прагматична настанова щодо творчості згодом оцінюватиметься ліричним героєм менш оптимістично – як накинутий зовні важкий обов'язок. В передостанньому вірші «Другого жмутку» збірки «Зів'яле листя» ліричний герой вже із сумом констатує своє «землеробське» призначення: «Як віл в ярмі, отак я день за днем /Свій плуг тяжкий до краю дотягаю; /Немов повільним спалююсь вогнем, /Та ярко бухнуть сили вже не маю» [9,152]. А в одному з віршів «Третього жмутку» зізнається: «Зневіривсь я в ті ярма й шлії, /Що тягну, мов той віл на шлії, /Оце вже більш як двадцять літ» [9,158]. У збірці «Мій ізмарагд» на важке ярмо нарікає ліричний герой вірша «Рефлексія»: «Важке ярмо твоє, мій рідний краю, /Не легкий твій тягар! /Мов під хрестом, оце під ним я упадаю /З батьківської руки твоєї допиваю /Затроєний пугар» [9,183], а в вірші «Якби...» осягається якщо не марність, то мізерність ефективності власної праці на «рідній ниві»: «Лежить облогом лан широкий твій, /А кільки нас всю силу спрацювало, /Щоб жить, без дяки, в каторзі чужій» [9,185].

Ліричну героїню Лесі Українки робота біля землі чи занурення в неї хутчіш лякають, а не провокують до творчого впливу. Цей страх і нехіль зафіксовано у вірші «То be or not to be?..» як варіант життєвого вибору, за якого оброблення поля подається як профанація поетичного покликання: «Чи маю я здійняти срібло-злото /З своєї ліри і скувати рало, /А струнами сі крила прив'язати, /Щоб тіль не падала на вузьку борозну, /Зайняти постать поряд з тими людьми, /Орати переліг і сіяти, а потім /А потім ждати жнив, та не для себе?» [5,149]. Загалом, земля асоціюється в ліричній героїні поетеси насамперед із темницею світу, із царством царя Оха («Казка про Охачародія»). В поетичній легенді «Орфееве чудо» Леся Українка іронічно моделює ситуацію, коли архетипні давньогрецькі герої-співці Амфіон і Орфей, наче забувши своє поетичне покликання, разом із героєм-воїном Зетом будують міський мур і лише випадково в розмові згадують, що музична гра Орфея здатна зрушати з місця каміння [6,109-121]. (За міфічним переказом, коли Зет і

Амфіон будували стіну навколо Фів, то носив каміння тільки Зет, а Амфіон не носив камінних глиб, «покірні звуку його золотострунної кіфари, самі рухались камені і складалися у високий незламний мур» [3,197]). Врешті знесилений Орфей бере до рук цівницю, і на звуки його гри приходять люди й заходжуються біля будівництва муру. Навіть ходіння рівнинною поверхнею викликає у її ліричної героїні Лесі Українки пригнічення: «О, як то тяжко тим шляхом ходити, /широким, битим, курявою вкритим, /де люди всі отарою здаються, /де не ростуть ні квіти, ні терни!» [5,195].

Порівняння індивідуальних авторських магічно-міфологічних субкодів у ліричних метатекстах Лесі Українки та Івана Франка, котре в нашому випадку здійснене було лише на рівні зіставлення моделей характерів ліричних героїв, простеження з'яв міфічного дуалізму та взаємодії ліричних героїв із матеріальними стихіями, переконує, що за спільної філософської та ідеологічної основи, у підтексті образних розбіжностей читається і відмінне соціальне походження письменників, і гендерні стереотипи, і відмінні психологічні та естетичні настанови. Ліричний герой Івана Франка засвідчує екстравертну активну позицію homo faber-а щодо матеріальних і духовних речей, настанову на активне творче втручання в життєві події, що не властиво ліричній героїні Лесі Українки, котра обмежується інтровертними візіями і вірою в магічну силу слова-образу. Певною мірою це протиставлення активності-пасивності зумовлене традиційними гендерними ідентифікаціями авторів, внаслідок чого героїня Лесі Українки переносить коло своїх змагань за посередництва символічного «слова-зброї» на рівень психологічного пересотворення себе та інших, а герой Івана Франка зазіхає на реструктуризацію всієї соціальної системи. Зрештою, соціальне походження Лесі Українки із аристократичної родини (попри демократичне виховання і гуманізм) створювало психологічні бар'єри в усвідомленні необхідності інструментально-практичного впливу митця на світ, а в Івана Франка навпаки ця необхідність (особливо в ранній період творчості) застує естетичну самоцінність художньої творчості, внаслідок чого навіть у пізній творчості, коли поет дистанціюється від революційних гасел і закликів, його творам незмінно притаманний дидактизм, засвідчуючи засадничо прагматичне ставлення до мистецтва.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи /Пер. с франц. Б.М. Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.
2. Башляр Г. Земля и грезы воли /Пер. с франц. Б.М.Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2000. – 384 с.
3. Кун М.А. Легенди і міфи Стародавньої Греції. 4-е видання. /Худож. Оформл. В.І.Бариби. – Т.: АТ «Тарнекс», за участю МП «Мальви», 1993. – 416 с.
4. Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка: (Ейдологічні нариси) /К.І. Дронь, Б.С. Тихолоз, Н.Б. Тихолоз, А.І. Швець; за наук. ред. Б.С. Тихолоза; НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка. – Львів, 2007. – 336 с.
5. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах. Том 1. Поезії. – К.: «Наукова думка», 1975. – 448 с.
6. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах. Том 2. Поєми. Поетичні переклади. – К.: «Наукова думка», 1975. – 368 с.
7. Франко І. Баляди і розкази /Упоряд. та вступ. стаття Б. Тихолоза; комент. та поясн. слів М. Избенко; відп. ред. Є. Нахлік. – Львів, 2007. – 272 с.
8. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Том 1. Поезія. – К.: «Наукова думка», 1976. – 504 с.
9. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Том 2. Поезія. – К.: «Наукова думка», 1976. – 544 с.
10. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Том 3. Поезія. – К.: «Наукова думка», 1976. – 448 с.
11. Шелер М. Человек и история //Thesis. – Вып. 3, 1993. – С. 132-154.

**ОКСАНА ЛІВІЦЬКА, аспірант**  
**Кам'янець-Подільський національний університет**  
**імені Івана Огієнка**

## **ЕПІТЕТАРІЙ ПОЕМИ Т. ЕЛІОТА “ASH WEDNESDAY”**

У статті детально розглядається епітетна система поеми Т. Еліота “Ash Wednesday” і з'ясовуються особливості функціонування її складових елементів.

*Ключові слова:* абстрагування епітета, епітет, хіазм, Т. Еліот.

В статье детально рассматривается эпитетная система поэмы Т. Элиота “Ash Wednesday” и определяются особенности функционирования ее составляющих элементов.

*Ключевые слова:* отвлечение эпитета, хиазм, эпитет, Т. Элиот.

The article deals with the epithet system of the poem “Ash Wednesday” and the peculiarities of functioning of its elements are considered.

*Key words:* abstraction of an epithet, chiasmus, epithet, T. Eliot.

Т. Еліот є визначним поетом першої половини ХХ ст. Народжений в Америці, він виїжджає до Англії, країни, яка приваблювала його духовними цінностями, своїм традиціоналізмом. Безумовно, традиції Т. Еліот пов'язував з культурою, яка стає домінантою його філософських роздумів, поетичної творчості. Питому вагу для Т. Еліота відіграє релігія, яка є головним компонентом культури. У 1927 р. поет прийняв католицьку віру і в цьому ж році — британське підданство. А згодом, у 1930 р. Т. Еліот видає поему “Ash Wednesday” (“Великопісна середа”, буквально — “Попільна середа”) [12, с. 89—99], де поет шукає спокою і знаходить його в релігії.

Неодноразово поема “Ash Wednesday” привертала увагу американських та англійських дослідників. Варто згадати статтю Дж. Кетцера “Т. Еліот і проблема волі”, в якій відображено філософські роздуми Т. Еліота з приводу волі, що мають місце в поемі “Ash Wednesday” [17]. А також монографію А. Хінчкліфа, який розглянув необхідність комплексного використання методів різних літературознавчих напрямів при дослідженні тексту художнього твору (на матеріалі аналізу поем “The Waste Land” та “Ash Wednesday”) [16]. Існують праці, присвячені поемі Т. Еліота “Ash Wednesday”, і в слов'янському літературознавстві. Згадаймо статтю Л. Статкевич “Паратекстуальність у поезії “Великопісна середа” Томаса Стернза Еліота”, в якій здійснено інтертекстуальний аналіз поеми “Ash Wednesday”, а паратекстуальність розглядається як одноступенева інтеракція: Т1 → Т, де Т1 — “Божевественна комедія”, а Т — інтертекст Т. Еліота [8]. О. Ушакова в дисертації “Європейська культурна традиція у творчості Т. С. Еліота” присвятила підрозділ поемі “Ash Wednesday” і розглянула філософію Чистилища в поемі [11]. Та жоден з дослідників не вдався до аналізу мікропоетики твору. Поема Т. Еліота “Ash Wednesday” складається з 225 віршів, з яких 112 насичені епітетними структурами. Можемо говорити про те, що в процентному співвідношенні це становить 50% на 50%. Звідси випливає, що дослідження епітетних структур є доцільним для аналізу поеми “Ash Wednesday” і доволі актуальним.

Зауважимо, що поема “Ash Wednesday” (1930) відкрила новий етап творчості Т. Еліота і стала завершенням тем, які простежувались у поемах “The Waste Land” і “The Hollow Men”. Для Т. Еліота спасіння від “спустошеності” землі та “порожнечі” людей — у релігії. Недарма й назва поетичного твору підштовхує до основної теми поеми. Епітетна структура “Ash Wednesday” є доволі простою за будовою, але з глибоким змістом. Взагалі, “Великопісна середа” (“Попільна середа”) — це День покаяння, перший день Великого посту, який припадає за 46 днів до [Великодня](#). Як відомо, в цей день проходить церковне богослужіння, на якому відбувається моління про благо смерть, каяття у гріхах, відмова від земних радощів. Назва церковного свята походить від обряду

посипання голови вірних попелом. Згодом священнослужителі взяли за традицію наносити на чоло вірного попелом знак хреста зі словами: “Бо ти порошок, і до пороху вернешся” [5, 3:19]. Попіл беруть зі спалених гілок Вербної (Пальмової) неділі. За обрядом священнослужитель виводить великим пальцем знак хреста з попелу спершу на своєму чолі, а потім — на чолах вірних. Цей обряд знаменує покаяння, яке вимагається від християн під час посту. Адже Великий Піст — це час примирення з Богом і ближніми, час замислення людини над своєю долею, час роздумування над сенсом життя і розуміння, хто ми є. Отже, мова йде про символічне значення епітетної структури *Ash Wednesday*, яке закорінилось ще в релігії Старого Заповіту.

Особливу ланку в поемі “*Ash Wednesday*” займають епітетні структури, які вражають своєю багатоманітністю. Подібні епітетні модифікації розглядаються в працях І. Гальперіна [14], О. Грабовецької [3], Т. Онопрієнко [6], Л. Турсунової [10], які брали до уваги англomовний ілюстративний матеріал. І. Гальперін запропонував класифікацію епітетів, що ґрунтується на трьох принципах: 1) закріпленості / незакріпленості (мовні / мовленнєві епітети); 2) семантичному (асоційовані / неасоційовані епітети); 3) морфолого-синтаксичному, що передбачає виокремлення ряду чітких структурних моделей епітетної конструкції [14, с. 159]. Варто зауважити, що Л. Турсунова, учениця І. Гальперіна, на основі праць учителя розробила більш розгорнуту класифікацію епітетів, яка знайшла відображення у статті “До проблеми класифікації епітетів” [9], а згодом у дисертаційному дослідженні “Структурні типи та стилістичні функції епітета в мові англійської художньої літератури ХХ століття” [10]. Доцільно розглянути й працю О. Грабовецької “Епітетна конструкція у художньому перекладі (на матеріалі української та англійської мов)”, у якій вивчається своєрідність епітетної конструкції як перекладознавчої категорії [3]. У дисертації Т. Онопрієнко “Епітет у системі тропів сучасної англійської мови (Семантика. Структура. Прагматика)” робиться спроба власної класифікації епітетних конструкцій [6].

Важливо зазначити, що в мові англійської художньої літератури найбільш поширеною є модель, в якій епітет виражений прикметником. Не ухилився від цієї традиції й Т. Еліот у поемі “*Ash Wednesday*”. Серед 120 епітетних структур віднайдено 54 структури, де епітет виражений прикметником. Наприклад, *the blind eye*, *The empty forms*, *the weak spirit* [12, с. 98], рідше прикметником у вищому ступені порівняння — *in the higher dream* [12, с. 94], *The air which is now thoroughly small and dry Smaller and dryer than the will* [12, с. 90]. Неодноразово в поетичному творі “*Ash Wednesday*” зустрічаються епітетні структури, в яких епітет виражений дієприкметником дійсного часу (Participle I) — *the whirling plover* [12, с. 98], а також дієприкметником минулого часу (Participle II) — *the aged eagle* [12, с. 89], *Unbroken wings* [12, с. 98], *the veiled sister* [12, с. 94]. Зауважимо, що в 37 епітетних структурах дієприкметник виступає в ролі епітета. Це свідчить про те, що автор надавав перевагу не лише прикметнику, а й дієприкметнику в зображенні якісних характеристик образів, предметів, явищ.

У поемі Т. Еліота “*Ash Wednesday*” віднайдено 32 епітетні структури, в яких епітетами є іменники із прийменником *of*. Епітет, що складається з двох іменників, об’єднаних в *of*-phrase, І. Гальперін називає “*reversed epithet*” — “оберненим епітетом” [14, с. 156]. Іншими словами, в такій епітетній структурі означення, виражене іменником, і означуване міняються місцями. При цьому доречно згадати такі приклади: *The deceitful face of hope and of despair, the devil of the stairs, steps of the mind, the posterity of the desert*. “Суб’єктивність, емоційність та експресивність такої епітетної конструкції зумовлюються широкою валентністю її складових, тобто, специфікою англійських іменників, що забезпечує їх широке вживання для передачі якості” [3, с. 91]. Не варто забувати й про епітетні структури, де епітетом являється іменник у присвійному відмінку. Лише 4 таких епітетних структур знайдено в поетичному творі Т. Еліота “*Ash Wednesday*”: *this man's gift and that man's scope* [12, с. 89], *in Mary's colour (2p.)* [12, с. 94].

Можемо говорити про те, що поема Т. Еліота “*Ash Wednesday*” насичена різними епітетними структурами з огляду на композиційну структуру епітетів та їхнє морфоло-синтаксичне вираження, що свідчить про різноплановість використання автором епітетних характеристик для зображення тих чи тих образів. Детальніше можемо розглянути результати дослідження у процентному співвідношенні в таблиці:

Епітет			
прикметник	дієприкметник	іменник	іменник у прис. відмінку
40%	30%	27%	3%

Потрібно також брати до уваги те, що в поемі Т. Еліота “*Ash Wednesday*” 64 епітетні структури містять епітет у препозиції та 56 епітетних структур — у постпозиції, що в процентному

співвідношенні становить 53% до 47%. Епітетні структури з препозитивним розташуванням епітета, хоча і з невеликим відривом у 7%, але переважають. Нагадаємо слова О. Смирницького: “Будь-який прикметник, що звичайно ставиться перед іменником, в особливих, семантично обґрунтованих, випадках можна переміщати в позицію після означуваного слова. Завдяки такій позиції, означення відокремлюється, і зв’язок між означуваним і означенням сприймається не як фіксована ознака, а як нова, несподівана характеристика, що виникла щойно в процесі комунікації” [7, с.245]. Зрозуміло, що препозитивне розташування епітета стосовно означуваного є загальноприйнятим і більш звичним для сприймання на противагу постпозитивного (інверсійного), що привертає до себе увагу більшою мірою, збільшуючи при цьому питому вагу поетичного мовлення, що і відбувається в поемі Т. Еліота “Ash Wednesday”.

Наголосимо, що «“Ash Wednesday” Т. Еліота побудовано на мотивних і образних паралелях між церковним календарем, “Чистилищем” Данте й окремими елементами Біблії» [13, с. 174]. Звідси стає зрозумілим, що Т. Еліот використав ряд символічних образів для втілення авторського задуму, які розкриваються завдяки функціонуванню різних епітетних структур.

Перш за все звернемо увагу на образ Володарки (Lady) в поемі “Ash Wednesday”, який є синтетичним образом, оскільки не вписується в рамки однієї особи. Л. Статкевич вважає, що це “і Пречиста Діва, і кохана Кавальканті, а також, зважаючи на інтимність поеми, можна припустити, що прототипом Владарки була й Емілі Хейл, з якою поета пов’язували романтичні стосунки в певні періоди його життя” [8, с. 147]. Розглянемо наступні поетичні рядки, які дають яскраву характеристику цьому образу:

*Lady of silences*  
*Calm and distressed*  
*Torn and most whole* [12, с. 91].

Маємо свідчення того, що Т. Еліот описує Володарку за допомогою ланцюжка епітетів, який складається з 5 епітетів. Варто зазначити, що в одному з віршів зустрічаються епітети, які за семантичним значенням є синонімічними: *Calm and distressed*, в іншому вірші, навпаки — антонімічними: *Torn and most whole*, що свідчить про суперечність образу та його багатозначність. Т. Еліот створює образ троянди:

*Rose of memory*  
*Rose of forgetfulness*  
*Exhausted and life-giving*  
*Worried reposeful*  
*The single Rose*  
*Is now the Garden* [12, с. 91—92].

Безумовно, образ троянди в поемі Т. Еліота “Ash Wednesday” є символом Богородиці. Недарма О. Веселовський писав, що “Богородиця оточена трояндами, її зачато від троянди, трояндовий кущ, із якого вилетіла пташка – це Христос” [1, с. 140]. Звернімося до епітетних структур *Rose of memory*, *Rose of forgetfulness*, де мова йде про абстрагування епітета, тобто “заміну конкретного якісного слова (прикметника) абстрактним поняттям, що виражає його логічний зміст (іменником)” [4, с. 157]. Т. Еліот замість простої за будовою епітетної структури *memorable rose* використав епітетну структуру *Rose of memory*, а також замість *forgetful rose* — *Rose of forgetfulness*. Вочевидь, поет вдався до такого прийому через потяг до абстрагування й узагальнення. Т. Еліот продовжує використовувати епітети синонімічного характеру: *Exhausted and life-giving*, та антонімічного — *Worried reposeful*. Одразу зауважимо, що епітети за семантикою підкреслюють символічне значення образу троянди, адже Богородиця справді є *Exhausted and life-giving*, *Worried reposeful*. Зпоміж цього ланцюжка епітетів особливої уваги набуває епітет *life-giving*, який відрізняється від інших як за будовою, оскільки утворюється за моделлю “Іменник + Дієприкметник дійсного часу” (Noun+ Present Participle за Н. Пелтолою) [18, с. 169], так і за смисловим навантаженням. Адже епітет *life-giving* передає основну характерну ознаку Богородиці — життєдайність. Тому, ряд епітетних структур, таких як *Lady of silences* [12, с. 91], *The single Rose* [12, с. 91], *Blessed sister* [12, с. 98], *The silent sister* [12, с. 94] свідчить про глибокий поетичний образ духовного воскресіння, який перевтілюється в любов. Недарма Р. Шухард називає “Ash Wednesday” любовною поемою: “Це не стільки поема навернення, скільки початок любовної поеми, сповненої глибокого каяття, “Нове життя”, яке завершується в «Чотирьох квартетах»” [19, с. 23].

Питому вагу відіграють колірні епітети в поемі “Ash Wednesday”. Звернемося до наступних поетичних рядків Т. Еліота:

*The Lady is withdrawn*  
*In a white gown, to contemplation, in a white gown* [12, с. 91].

Колірна епітетна структура *a white gown*, яка в одному вірші двічі повторюється, звертає на себе особливу увагу. Не випадково Володарка в поемі Т. Еліота вдягнена в білу сукню (*a white gown*), адже і пречиста Діва, і дантівська Беатріче, які втілюються в образі Володарки в поемі “*Ash Wednesday*”, були вдягнені в біле. Білий колір є символічним і означає духовну чистоту. Недарма і 3 леопарда, які несуть смерть у поетичному творі є білими, оскільки вони уособлюють не лише гріховність, але й символізують очищення. На підтвердження цього слугує епітетна структура *three white leopards*, яка зустрічається в наступних рядках:

*Lady, three white leopards sat under the juniper-tree  
In the cool of the day, having fed to satiety* [12, с. 91].

У поемі “*Ash Wednesday*” можна відстежити ряд епітетних структур, які містять епітет *white* (білий): *White light* [12, с. 94], *The white sails* [12, с. 98], *The Silent Sister veiled in white and blue* [12, с. 94], які є допоміжними елементами в розкритті символіки білого кольору, що веде читачів до основної теми поєми — прагнення ліричного героя до духовного очищення.

Додамо, що в поетичному творі Т. Еліота присутні й інші колірні епітети. Доречно навести такі поетичні рядки:

*Who walked between the violet and the violet  
Who walked between  
The various ranks of varied green  
Going in white and blue, in Mary's colour* [12, с. 94].

Епітет *violet* символізує літургійний колір Попільної середи, коли в храмах Божих читається проповідь Іоанна Хрестителя про покаяння. У церковній символіці це колір покаяння та заступництва згори. Важливими є й інші колористичні епітети — *green, blue*, які за своєю символікою є кольорами віри і надії. Неодноразово поет використовує гаму зеленого та синього кольорів. Наступні колірні епітетні структури: *In blue of larkspur* [12, с. 94], *blue of Mary's colour* [12, с. 94], *last blue rocks* [12, с. 97], *The broadbacked figure drest in blue and green* [12, с. 93] підкреслюють своєю символікою важливість віри для ліричного героя поєми Т. Еліота “*Ash Wednesday*”, незважаючи на те, що спочатку він сумнівався у власних силах, чи зможе до кінця пройти шлях очищення.

Легко помітити, що в поетичному творі Т. Еліота образ сходів є ключовим і набуває філософського змісту, оскільки відновлює старозавітне їх значення як єднальної ланки між людиною і Богом. Відомо, що драбина зі [сну Якова](#), яка поєднує землю і [небо](#), символізує духовне сходження, очищення душі, що і відбувається у поемі “*Ash Wednesday*”. Досить яскраво поет описує сходи, використовуючи такі епітетні позначення:

*There were no more faces and the stair was dark,  
Damp, jagged, like an old man's mouth drivelling, beyond repair,  
Or the toothed gullet of an aged shark* [12, с. 93].

Зрозуміло, що ланцюжок епітетів *dark, Damp, jagged* ускладнює сприйняття сходів за рахунок епітетних структур *an old man's mouth drivelling* (слинявий рот дідівський), *an aged shark* (стара акула), *the toothed gullet* (зубаста глотка), які в свою чергу зображують образи, що навіюють страх. Крім того, постпозитивне розташування епітетів привертає увагу до цих епітетних характеристик більшою мірою. Отже, щоб спокутати гріхи, ліричний герой Т. Еліота має подолати страх і піднятися сходами на вершину. Багато зусиль потрібно, щоб пройти такий шлях. Але прагнення героя до очищення душі сильніше за будь-які труднощі.

Важливо зазначити, що Т. Еліот використовує епітети, в яких прочитується релігійна тематика. Розглянемо наступні епітетні структури: *Blessed sister* [12, с. 98], *holy mother* [12, с. 98], *the blessed face* [12, с. 89], *His will* [12, с. 98], *O my people* [12, с. 96]. Зрозуміло, що Богородиця уособлює вселенську любов, материнську опіку та захист, тому її назви постійно супроводжують епітети: *Blessed, holy*. Такі епітетні структури як *His will, O my people*, у ролі епітета яких виступає присвійний займенник, зазвичай функціонують як постійні емоційно-експресивні означення для людей, чие життя так чи інакше пов'язане з релігією.

Із загальної кількості епітетних структур, що функціонують у поемі “*Ash Wednesday*”, виділимо оксиморонні: *Speech without word* [12, с. 92], *Word of no speech* [12, с. 92], *The Word without a word* [12, с. 96], *the silent Word* [12, с. 96], *the unheard, unspoken Word* [12, с. 96], *End of the endless* [12, с. 92] і т. д. Характерним є те, що більшість з них у поетичному творі Т. Еліота пов'язані з темою мовчання, занурення у власні думки. Як бачимо, для цього автор вводить поняття *word* у ролі означуваного слова, та поєднує його з різними епітетами (*silent, unheard, unspoken* і т. д.), які б відображали невимовність слова, мову без слів, тощо. Дійсно, в житті кожної людини на все є слухна хвилина: є час плакати і час сміятися, час сумувати і час танцювати, час мовчати і час говорити. У Великий піст, починаючи із Попільної середи, храм Божий входить в час, який є більше ча-

сом мовчання, ніж говоріння. Цей час призначений для глибшого замислення людини над своєю долею, сенсом свого життя, над своїми стосунками з Богом і ближніми. Таким чином, за допомогою оксиморонних епітетних структур Т. Еліот зображує стан ліричного героя, який намагається розібратися у своїх гріхах подумки і прагне очистити свою душу шляхом спокути і покаяння.

Додамо, що в поемі “Ash Wednesday” простежується ряд алітераційних епітетних структур: *the Garden God* [12, с. 94], *losT hearT* [12, с. 98], *the Lost Lilac* [12, с. 98], *the LoSt Sea SmeLL* [12, с. 98], *the bleSSing of Sand* [12, с. 92], *The deCeitFul FaCe* [12, с. 93], *TeRMiNaTe ToRMeNT* [12, с. 92].

З-поміж них виділимо такий приклад — *The deCeitFul FaCe*, який зустрічається в поетичних віршах Т. Еліота:

*Struggling with the devil of the stairs who wears*

*The deceitful face of hope and of despair* [12, с. 93].

І хоча означення й означуване розташовані в прямому порядку, та архітектоніка приголосних в епітетній структурі трансформована на обернену: тобто С — F в означенні змінилось на F — С в означуваному слові. Цю комбінацію можна співвіднести з “хіазмом — оберненим паралелізмом, фігурою посилення значенневої й художньої експресії [2, с. 163]. Хіазм долає певну семантичну байдужість паралелізму, прохолодність паралельно відокремлених складових. Архітектоніка стає вишуканішою, текстовий фрагмент отримує особливу виразність і значущість у фокусі перетинання формальних особливостей і семантичних зв'язків” [2, с. 169]. Справді, епітетна структура *The deCeitFul FaCe* акцентує особливу увагу саме на брехливості диявола сходів (*devil of the stairs*), з яким борювся ліричний герой Т. Еліота. Отже, можемо стверджувати, що алітераційні епітети не лише збагачують фонічне оздоблення поетичної мови, але й можуть завдяки різному розташуванню приголосних в означенні й означуваному сприяти підвищеній увазі до епітеної структури такого типу.

Отже, активний вжиток епітетних структур у поемі “Ash Wednesday” Т. Еліота підтверджується їх функціональністю. Особлива увага належить колірним епітетним структурам, завдяки яким відбувається значна колоризація предметів, речей, явищ. Крім того, такі епітетні структури є основними елементами епітетної системи. Адже вони не лише урізноманітнюють колірну палітру поеми, а й сприяють розриттю певних характеристик тих чи тих образів завдяки символічному значенню колірних позначень. Загалом, епітені структури відіграють важливу роль у створенні образів поеми “Ash Wednesday”. Поет часто вдається до синонімічності й антонімічності епітетних модифікацій, які розширюють якісні характеристики образів, свідчать про їх суперечність і багатозначність. Важливими елементами епітетної системи є епітені позначення, які стосуються релігійної тематики. Очевидно, що ліричний герой Т. Еліота порятунок душі вбачав в зверненні до релігії. Не варто забувати і про алітераційні епітетні структури, які удосконалюють звукову організацію поетичного твору. Таким чином, епітетні структури, які є складовими епітетної системи поеми “Ash Wednesday”, не лише збагачують поетичне мовлення Т. Еліота, але й призводять до втілення авторського світовідчуття.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Веселовский А. Н. Историческая поэтика [вступ. ст. И. К. Горского; сост., коммент. В. В. Молчавой] / А. Н. Веселовский. — М. : Высшая школа, 1989. — 406 с.
2. Волковинський О. Поетика епітета : монографія / Олександр Волковинський. — Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин О. В., 2011. — 350 с.
3. Грабовецька О. С. Епітетна конструкція у художньому перекладі (на матеріалі української та англійської мов) : дис. ... канд. філол. наук : 10. 02. 16 / Грабовецька Ольга Сергіївна. — Львів, 2003. — 201 с.
4. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. — Л. : Наука, 1977. — 408 с.
5. Книга Буття, 3:19.
6. Онопрієнко Т.М. Епітет у системі тропів сучасної англійської мови : (Семантика. Структура. Прагматика) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / Онопрієнко Тетяна Миколаївна ; [Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна]. — Х. : [б. в.], 2002. — 19 с.
7. Смирницкий А. И. Синтаксис английского языка / А. И. Смирницкий. — М.: Изд-во лит. на иностр. яз., 1957. — 286 с.
8. Статкевич Л. П. Паратекстуальність у поезії “Великопісна середа” Томаса Стернза Еліота / Л. П. Статкевич // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. — Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. — Випуск 48. — С. 146—150.
9. Турсунова Л. К. проблеме классификации эпитетов / Л. К. Турсунова // Сб. научн. трудов МГПИЯ им. М.Тореза. Вопросы романо-германской филологии / отв. ред. А. В. Кунин. — М., 1974. — Вып.75. — С. 67—89.

10. Турсунова Л. А. Структурные типы и стилистические функции эпитета в языке английской художественной литературы XX века : автореф. дис...канд. филол. наук : спец. 10.02.04 "Германские языки" / Турсунова Лариса Арамова ; Московский госуд. пед. ин-т иностранных языков имени Мориса Тореза. — М., 1974. — 23 с.
11. Ушакова О. М. Европейская культурная традиция в творчестве Т.С. Элиота : диссертация ... доктора филологических наук : 10.01.03 / Ольга Михайловна Ушакова ; [Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. Филол. фак.]. — Москва, 2007. — 472 с. — Библиогр. : с. 432—472.
12. Eliot T. S. *The Complete Poems and Plays* / T. S. Eliot. — L. : Faber and Faber, 2004. — 608 p
13. Frye N. *Words with Power. Being a Second Study of "The Bible and Literature"* / N. Frye. — San Diego ; N.Y. ; L., 1990. — 342 p.
14. Galperin I.R. *Stylistics* / I. R. Galperin. — Third edition. — Moscow: Vysšaja Škola, 1981. — 334 p.
15. Halliday M. A. K. *An introduction to functional grammar* / M. A. K Halliday — London; Baltimore: E. Arnold, 1985. — XXXV, 387 p.
16. Hinchliffe A. P. "The waste land" and "Ash Wednesday": An introd. to the variety of criticism / A. P. Hinchliffe. — Basingstoke; London : Macmillan, 1987. — 87 p.
17. Ketzer J. M. T.S. Eliot and the problem of will / J. M. Ketzer // *Mod.lang.quart.* – Seattle, 1984. — Vol. 45, N 4. — P. 373—394.
18. Peltola N. *The Compound Epithet and Its Use in American Poetry from Bradstreet through Whitman* / Niilo Peltola. Helsinki : Suomalaisen Kirjallisuuden Kirjapaino, 1956. — 299 p. — (*Annales Academiae Scientiarum Feenicae, Series B, no. 105*)
19. Schuchard R. *Eliot's Dark Angel. Intersection of Life and Art* / R. Schuchard — N. Y., Oxford: OUP, 1999. — 157 p.



**СВІТЛАНА БАРТИШ, асистент**  
**Тернопільський національний педагогічний університет**  
**імені Володимира Гнатюка**

## **ВІДОБРАЖЕННЯ УЯВЛЕНЬ ПРО ІДЕАЛЬНЕ МАТЕРИНСТВО У ПОЕЗІЇ ДЛЯ ДІТЕЙ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ КРІСТІАНА ФЕЛІКСА ВАЙСЕ ТА ОЛЕНИ ПЧІЛКИ)**

У статті досліджуються уявлення про ідеальне материнство у Німеччині кінця XVIII століття та Україні кінця XIX століття. На матеріалі творчості Крістіана Фелікса Вайсе та Олени Пчілки аналізується відображення цих уявлень у поезії для дітей.

*Ключові слова:* дитинство, ідеальне материнство, поезія для дітей, Крістіан Фелікс Вайсе, Олена Пчілка.

В статье исследуются представления об идеальном материнстве в Германии конца XVIII века и Украине конца XIX века. На материале творчества Кристиана Феликса Вайсе и Олены Пчилки анализируется отражение этих представлений в поэзии для детей.

*Ключевые слова:* детство, идеальное материнство, поэзия для детей, Кристиан Феликс Вайсе, Олена Пчилка.

The article deals with the ideas of the perfect motherhood in Germany of the late eighteenth century and in Ukraine of the late nineteenth century. The representation of this ideas in the poetry for children are analyzed on the works by Christian Felix Weisse and Olena Pchilka.

*Keywords:* childhood, ideal motherhood, poetry for children, Christian Felix Weisse, Olena Pchilka.

Погляди на материнство та материнську любов у різні історичні епохи мали неоднаковий характер. Дитинство і материнство – це явища людської культури, сприйняття яких залежить від стереотипів, які склалися в суспільстві. Соціальний статус дитини та її місце у культурній картині світу можуть бути різними і обумовлюються суспільно-історичними чинниками [4]. Культура використовує різноманітні способи впливу на жінку, для того щоб сформувати з неї таку матір, яка відповідає пануючим суспільним ідеалам. Хоча в усі часи в усіх народів основним завданням жінки було турбуватися про власне потомство, однак «характер материнського почуття й особливості його вияву визначалися насамперед типом культури та пануючими в суспільстві поглядами на материнство і дитинство», – наголошує дослідниця [3].

У нашій статті ми ставимо перед собою мету дослідити уявлення про ідеальне материнство у Німеччині кінця XVIII століття та Україні кінця XIX століття та особливості їх відображення у поезії для дітей.

Протягом XVIII століття у Німеччині утворилася мала бюргерська сім'я, яка складається переважно з батьків і дітей – її Райнер Вільд позначає як *фігурація «батьки-діти»*. Вона приходить на зміну *фігурації великої господарської сім'ї*, яка була характерною для традиційного європейського суспільства і ще продовжувала існувати у XVIII столітті у не-бюргерських верствах [10, 55]. Єдність сім'ї і професії, яка була характерною для великої господарської родини, усувається у бюргерській малій (нуклеарній) сім'ї позасімейною діяльністю чоловіка. Родина стає залежною від професійної діяльності чоловіка. Це особливо відобразилось на стосунках між статями. Бюргерська жінка звільнена від роботи (як трудової діяльності для утримання сім'ї) і обмежена разом з тим у внутрішньо сімейній сфері. Вона несе відповідальність за домашнє господарство і піклування про дітей. Із звільненням від заробітку жінка і діти були відлучені від робочих буднів, що сприяє наданню емоційного характеру внутрішньо-сімейним стосункам і освіті бюргерських дітей. Клавдія Опіц вказує на ідеальний характер таких сімейних відносин, які можна знайти лише в «неве-

ликому прошарку бюргерської еліти» [12, 35]. Цю думку підтримує і Райнер Вільд, аналізуючи розвиток сім'ї і дитинства у XVIII столітті у Німеччині. Він пише, що сімейні стосунки стають більш особистими, інтимнішими та емоційнішими; члени сім'ї поводяться – «хоча б згідно ідеї» [10, 56] – як люди, а не як носії покладених на них функцій, як працівники чи як піддані. Сімейне життя, яке ґрунтується на розумі та добродійності, на симпатії, ніжності та співчутті, стає моделлю соціальних стосунків взагалі; літературне зображення сім'ї, в якому відображені і водночас значно підвищені нові сімейні стосунки («тому що «дійсність» в бюргерських сім'ях далеко не завжди співпадає з ідеалом літературного зображення» [10, 56]), стають картинами можливого людського життя і можливих соціальних стосунків. Якщо члени великої господарської сім'ї розглядалися в першу чергу як робоча сила, то у бюргерській нуклеарній сім'ї на передній план висувається особистість та її індивідуальність – вона стає незамінною. Діти від тепер вважаються не метою шлюбу, а їх ідеалізовано як продукт найвищого прояву любові чоловіка і жінки. Наприкінці XVIII століття, як стверджує Карін Гаузен, вважалося, що шлюби бюргерів повинні знайти міцність у своїх дітях [11, 100]. Дитина набуває вищого значення. Як пише дитячий письменник того часу Крістіан Готтфрід Бек, цінність дитини «набагато перевищує цінність усіх їхніх [батьків] пожитків» (цит. за [10, 59]).

А яким було сприйняття і дитини і ставлення до неї у традиційній українській культурі в кінці XIX – початку XX століття, як виховували і доглядали батьки своїх дітей, які методи і засоби використовували? Українська дослідниця Оксана Кісь по-новому розглядає деякі аспекти української етнопедагогіки, підкреслюючи, що автори, які раніше вивчали традиційні форми виховання дітей в Україні не лише схильні підкреслювати виняткову роль матері у догляді за дитиною в процесі її соціалізації, але й ідеалізувати відносини між матір'ю і дітьми у повсякденному житті [2].

Традиційна культура кінця XIX – початку XX століття не мала якихось розвинутих концепцій дитинства і виховання. Вона, на думку Олександра Панченка «тою чи іншою мірою відображала середньовічні моделі і способи соціалізації дитини». Діти сприймалися в якості «маленьких дорослих», відмінність яких від дорослих «справжніх», повноправних розумілась не в психологічних, а в ритуально-міфологічних та етикетних категоріях [5]. Аналізуючи ставлення до дітей, дослідник робить такий цікавий висновок: «діти в селянському побуті до певного віку фактично прирівнюються до домашніх тварин, вони становлять для батьків таку ж власність, як корови і вівці» [5]. Хоча це може свідчити не лише про порівняно низький статус дітей, але й про особливу цінність домашньої худоби для селян. Жінка, якій часто доводилось суміщати господарські і материнські функції, часто віддавала перевагу першим, від яких, власне, залежав добробут сім'ї [1, 123].

Немовлята часто залишалися під наглядом старших дітей або старих людей, тобто тих, які були не в змозі брати участь у господарській діяльності. Такі няньки, як правило, не могли належним чином потурбуватися про немовля, його потреби і безпеку, через що мали місце випадки каліцтва і навіть смерть немовлят [2]. Відсутність належного догляду, незадовільне харчування були основними причинами слабого здоров'я, а також смерті дітей. Високий рівень народжуваності й, одночасно, смертності немовлят у селянському середовищі були звичним явищем для українців, як і для багатьох європейських народів взагалі. Це було причиною порівняно спокійного ставлення матері та інших членів сім'ї до факту смерті дитини. Реальну цінність очима селянина дитина мала далеко не зразу після її народження, наголошує О. Кісь [2, 169]. Для українців характерний практичний погляд на дітей, обумовлений користю від них у господарстві. Аналізуючи праці дослідників в галузі етнографії, О. Кісь робить висновки, що українські реалії кінця XIX – початку XX століття підтверджують суспільну необхідність дитячої праці. Уже до 7 – 8 років, як стверджує дослідниця, у дітей були постійні господарські обов'язки, вони виконували посильні для їхнього віку завдання (догляд за меншими, випасання худоби та птиці, забезпечення господи водою і дровами, прибрання в хаті, в хліві чи на подвір'ї, годування худоби та птиці та ін.), інколи для них виготовляли мініатюрні, але справжні знаряддя (граблі, сапи, коси і т.д.), змалку залучаючи дітей до роботи, інколи навіть нарівні з дорослими [2, 169]. Однак, як зазначає дослідниця, не зважаючи на обмежені в часі і часто негативно емоційно забарвлені контакти матері і дитини, «для українців «мати» як культурна і духовна категорія займає одне з найвищих місць в ієрархії соціокультурних та особистісних цінностей» [2, 170].

Ідеї нового виховання, які вже пізніше проявляться як широке суспільне явище, пройшли спершу «апробацію» у сімейному колі української національної еліти. У сім'ях дворянського стану спостерігається інше розуміння та сприйняття дитини, інше ставлення до неї, інші методи й засоби навчання та виховання. «В більшій частині дворянських сімей виховання становить головну турботу батьків, мету їхнього життя, перед якою часто схиляються всі інші цілі й мотиви», – за-

уважав педагог Константин Ушинський [9, 144]. Яскравим прикладом удалого родинного виховання та навчання стала сім'я Драгоманових. Розповідаючи про враження дитячих років (50-і рр. XIX ст.), Ольга Драгоманова (Олена Пчілка – літ. псевдонім) писала: «В ту пору, коли в педагогіці шкільній і хатній *учити* мало синонім *бити*, – нас, дітей, не тільки ніколи не били, а навіть ніякими іншими способами не карали; отже, ми виростили, не убачивши ніяких диких сцен розправи сильного з підвладним, старших родичів з тілом і душею беззахисних дітей; для наставляння на добрий розум було тільки спокійне лагідне слово» [7, 425]. Засвоєні принципи сімейного виховання та навчання Олена Пчілка перенесла на своїх дітей, підтвердженням правильності яких стали їхні здобутки та звершення. Про це вона сама писала в листі від 25 лютого 1892 р. до професора Омеляна Огоновського: «В дітей мені хотілося перелити свою душу й думки і з впевненістю можу сказати, що се мені удалося...» [8, 85].

Суспільні уявленні про ідеальне дитинство та материнство знайшли відображення у тогочасній поезії для дітей. Цінність дитини, її велике значення для батьків підкреслюється у вірші Крістіана Фелікса Вайсе «Настанова двом дітям» („Ermahnung an zwei Kinder“):

*Süßes Mädchen, holder Knabe, / Spielt nur, spielt ... ! / Wenn ich Euch in Armen habe, / Bin ich wie ein König groß. / Wenn mich Eure Händchen streicheln, / Sanft mir Euer Auge lacht: / O so hab ich auf das Schmeicheln / Einer ganzen Welt nicht Acht!* [13, 137-138].

*Чарівна дівчинко, милий хлопчику, / Грайтесь же, грайтесь ... ! / Коли я тримаю вас на руках, / Я почувую себе королем. / Коли мене гладять ваші ручки, Ніжно посміхаються ваші очі: / То на ласку цілого світу / Я не звертаю увагу!*

Зразок ідеальних стосунків між матір'ю та донечкою моделює вірш української поетеси Олени Пчілки:

*Погляньте на двох їх: / Он з донею мати. / Чи можна ж маленьку / Ще більше кохати? / Впадає матуся, / Дівчатко милує, – / І рученьки й ніжки / Маленькі цілує!* [6, 141].

Мати і дитина, перебуваючи разом, почувуються щасливими. У цьому вірші мати – це не людина, яку в першу чергу хвилює домашнє господарство, а жінка, яка доглядає свою маленьку дитину. Споглядання такої картини викликає почуття ніжності. Радість спільного перебування, наявність тісного позитивного емоційного контакту переживає німецька мати зі своїми дітьми:

*Ja, geliebte, zarte Beide, / Tausendmal umarm ich Euch! / Immerdar sei Eure Freude / Eurer itzger Freude gleich!* [13, 138]

*Так, любі, ніжні обоє, / Я обіймаю вас тисячі разів! / І хай завжди ваша радість / Буде такою як нинішня радість!*

Ідеальні стосунки матері та дітей, важливість і незамінність матері для дитини зображуються у вірші «Діти своїй мамі у її день народження» („Ein paar Kinder an ihre Mutter, bei derselben Geburtstage“). Вітаючи маму з днем народження, діти називають її найкращою подружкою, джерелом життя:

*Beste Freundin, deren Leben / Unsers Lebens Ursprung ist* [13, 134].

*Найкраща подружко, життя якої / Є джерелом нашого життя.*

Важливість і незамінність матері для дитини підкреслюються наступними рядками:

*Welche Mutter schenkt uns beiden / Nicht der Himmel dann in dir! / Fürstenkinder haben Freuden, / Aber lange nicht, wie wir!* [13, 135].

*Яка мати подарувала б нам / Той рай, що в тебе! / Діти князів мають радощі, / Але далеко не такі, як ми!*

Панівна суспільна думка про те, що саме мати повинна доглядати свою дитину (до 3-5 років) знаходить своє відображення в аналізованому вірші. Протиставлення життя князівських дітей і дітей бюргерів надають поетичній думці особливої інтонаційної переконливості і емоційної значущості, підкреслюючи цим самим важливість матері для її нащадка. Пор.:

*Wären ihren Wunsch zu dienen, / Tausend Hände stets bereit: / Wir vertauschen nicht mit ihnen / Deine treue Zärtlichkeit. / Ihre ungewissen Schritte / Leitet stets ein fremdes Band: / Doch die ersten unserer Tritte / Wagen wir an deiner Hand* [13, 135].

*Служити їхнім бажанням / Завжди готові тисяча рук: / Ми ніколи не поміняємося з ними / На твою вірну ніжність. / Їхні невпевнені кроки / Супроводжуються завжди чужим натовпом: / А наші перші кроки / Робимо ми, тримаючись за твою руку.*

Щось солодке, смачне і коштовне, тобто якісь матеріальні блага, не можна порівняти з материнською любов'ю, обміняти їх на контакт з любою мамою, її поцілунками:

*Gebet ihnen, was nur süße / Leckerhaft und kostbar deicht: / Deine liebesvollen Küße, / O, was ist, das diesen gleicht* [13, 135].

*Їм дають щось солодке / Смачне і коштовне: / Твої сповнені любов'ю поцілунки, / Хіба можна їх з цим порівняти.*

В аналізованому вірші мати виступає зразком, моделлю поведінки для дітей. Доброчинність, обов'язки вона робить їм на радість і через власну любов сіє любов у дитячих грудях:

*Tugend machst du uns zu Freude! / Dir zu folgen, uns zur Lust! / Und durch Liebe für uns beide / Senkst du Lieb in unsre Brust [13, 135].*

*Доброчинність робиш нам на радість! / Наслідувати тебе для нас задоволення! / І через любов до нас обох / Ти сієш любов у наших грудях.*

Ідеальна мати ні на мить не забуває про свою дитину, її турботливий погляд постійно стежить за нащадком. Радість і задоволення життям вимірюються для матері добробутом і щастям дітей:

*Stets hängt über unsern Wiegen / Dein besorgter, wacher Blick, / Und wir lesen dein Vergnügen / Stets in unserm Wohl und Glück! [13, 135].*

*Постійно над нашими колисками / Твій турботливий, пильний погляд, / І бачимо твоє задоволення / Постійно в нашому добробуті щасті.*

Закінчується вірш своєрідними висновком: всі турботи і старання матері не є даремними, посіяне зараз у їхніх душах зерно дасть плоди у майбутньому:

*Möchten wir in unserm Leben / Bald, und reichlich, und noch spät / Dir die Früchte wieder geben, / die du jetzund ausgesät [13, 135].*

*У нашому житті ми хочемо / Скоро, і достатньо і ще пізніше / Віддати тобі ті фрукти, / Які ти зараз посіяла.*

Поезія «Діти своїй мамі у її день народження» є своєрідним втіленням концепту «ідеальна мати». Тут наголошено на всіх характеристиках та обов'язках ідеальної матері епохи Просвітництва (такими вони залишаються і до тепер!): від народження, з колиски піклуватись про своїх дітей, бути поруч з дитиною, переживаючи тісний емоційний зв'язок, допомагати робити перші кроки. Дитячий вік – період, коли закладаються основи формування людини і громадянина, тому власним прикладом мати повинна виховувати у маленьких дітей добродетель. Материнська любов – це почуття, яке не можна замінити матеріальними благами.

Турботу ідеальної української матері про долю своєї дитини відображено у вірші-колисковій «Люлі, люлі...». У поезії висловлено прагнення матері захистити і оберігати свою дитину від всього лихого і злого:

*Спи, моя доненько, спи, моя доленько! / Я колишу на руках: / А як заснеш, моя ясна зоренько, – / Сяду в тебе в головах. / Ласка ж та пильная, чула, прихильная / Буде твій сон стерегти; / Мати глядить тебе, квітко похильная, – / Щиро впевняйся їй ти. / І все життя твоє буду, дитя моє, / Серцем тебе пильнувать, / І спочування повік таке самеє / Буду тобі уділять [6, 51].*

Якщо ідеал бюргерської матері вимірюється здебільшого моральними та емоційними категоріями, то для української матері не менш важливим є смачно і сито нагодувати свою дитину. Пор.:

*Гоп, скок, веселенько, / Одиначка я у ньеньки; / Мене ненечка пестує / Та смачненьким все годує [6, 35].*

Або ж:

*Кашку смачненьку / В мисочку новеньку / Матуся поклали, / На сніданок дали [6, 37].*

Під поняттям ідеального материнства і дитинства розуміємо не лише зв'язок між двома особами. Важливим є емоційний стан того середовища, в якому перебувають мати і дитина, тобто почуття та настрої у сім'ї. Моделлю ідеальної бюргерської сім'ї є нуклеарна сім'я, яку ґрунтується на ніжних, емоційно позитивних, довірливих стосунках. Ідеал сімейних емоцій зображено у вірші «Присвята дітям» („Zuschrift an ein paar Kinder“). У творі наголошується, що батьківська і материнська любов, які є рівнозначними, рівноцінними для дитини, гармонійні стосунки у сім'ї, є запорукою успішного розвитку. Гармонійна любов обох батьків – це муза, це натхнення для навчання, як для книжного, так і для здобуття життєвої мудрості. Навіть важкі життєві уроки даються легше, якщо вони «підсолоджені» цією гармонією. Пор.:

*Die Muse - - doch ich hör Euch fragen, / Welch Wunderding dies ist? / Es ist die väterliche Liebe, / Der jede Liebe weicht, / Und der bei mir nichts, als die Liebe / Für Eure Mutter gleicht. / Lasst sie Euch diese Lehre geben, / Durch Harmonie versüßt: / Weit kräftiger lehrt Euch ihr Leben, / Das lauter Wohl-laut ist. [13, 2-3].*

*Муза... я хочу вас запитати, / Що це за дивна річ? / Це батьківська любов, / Якій поступається кожна любов, / І яка для мене прирівнюється / До любові вашої мамі. / Хай вона вам дасть цю науку, / Підсолоджену гармонією: / Тим більше навчить вас життя, / Чим голосніше це співзвуччя.*

На відміну від німецької сім'ї, українська родина складається не лише із батьків та дітей, а ще й у багатьох випадках із старших родичів – дідусів і бабусь. Не зважаючи на немалу кількість членів сім'ї, дитина залишається її центром, головною особою, на яку спрямовані всі турботи й хвилювання, а її присутність, тим паче повернення із навчання на канікули, викликають почуття ширшої радості та щастя. Пор.:

*Вертаються школярки / Из школи додому. / Скільки втіхи, скільки щастя / Малому й старому. / Тато, мама дожидали, / А кого й бабуся, / А як хто, то може, й втішив / Старого й дідуса* [6, 19-20].

Отже, суспільні зміни, які відбулися у Німеччині у XVIII столітті, призвели до нового розуміння і сприйняття дитинства і материнства. Моделлю соціальних стосунків стає сімейне життя, яке ґрунтується на розумі та добродійності, ніжності та симпатії, тісних емоційних зв'язках між членами родини. Українська традиційна культура кінця XIX століття не мала яких розвинутих концепцій дитинства та материнства, характерним є відсутність належного догляду та харчування, а також визначення цінності дитини залежно від її користі у господарстві. Ідеї нового виховання дітей, які пізніше проявляються як широке суспільне явище, були основною турботою і метою батьків у дворянських сім'ях. Суспільні уявлення про ідеальне материнство знайшли своє втілення у поезії для дітей. За допомогою поетичних текстів дорослі екстраполюють для дітей сконструйований образ ідеальної матері, суть якого полягає у турботі матері про свою дитину, тісному емоційному зв'язку між ними, гострій необхідності дитини і матері бути разом.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Дерлиця М. Селянські діти: Етнографічний нарис // Етнографічний збірник. — Львів, 1898. — Т.5.
2. Кись О. Материнство и детство в украинской традиции: деконструкция мифа / Оксана Кись // Социальная история. Ежегодник 2003. Женская и гендерная история / Под ред. Н.Л. Пушкиревой. — М.: Российская политическая энциклопедия. — 2003. — С. 156-172
3. Лабашук О.В. Натальний наратив і усна традиція: синтактика, семантика, прагматика. — Тернопіль: Підручники і посібники, 2013. [В друці].
4. Мамычева Д.И. Феномен детства в европейской культуре: от скрытого дискурса к научному знанию: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. культурологии: специальность 24.00.01 – Теория и история культуры / Мамычева Диана Ивановна; С.-Петербург. гос. ун-т. — Санкт-Петербург: 2009. — 29 с.
5. Панченко А. Отношение к детям в русской традиционной культуре. // Отечественные записки. — 2004. — № 3 (18).
6. Пчілка О. Годі, діточки, вам спати!: Вірші, оповідання, казки, фольклорні записи: Для дошкільного та молодшого шкільного віку / Упоряд. та передм. О. М. Таланчук; Худож. І. І. Литвин. — К.: Веселка, 1991. — 334 с.: іл.
7. Пчілка О. Твори / О. Пчілка. — К.: Дніпро, 1971. — 464 с.
8. Українка Л. Документи і матеріали / Леся Українка. — К.: Наукова думка. — 1971. — 488 с.
9. Ушинський К.Д. Про сімейне виховання: збірник / К.Д. Ушинський — Київ: Радянська школа, 1974. — 151 с.
10. Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur: Mit 250 Abbildungen / Hrsg. v. R. Wild. — Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990. — 476 S.
11. Hausen K. «... eine Ulme für das schwanke Efeu». Ehepaare im Bildungsbürgertum. Ideale und Wirklichkeiten im späten 18. und 19. Jahrhundert. / Karin Hausen // Bürgerinnen und Bürger: Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert / Hrsg. v. Ute Frevert. — Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht — 1988. — S. 85-118.
12. Opitz C. Aufklärung der Geschlechter, Revolution der Geschlechterordnung / Claudia Opitz // Studien zur Politik und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. — Münster 2002. — 216 S.
13. Weiße Ch. Lieder für Kinder / Verm. Aufl. Mit neuen Melodien von Johann Adam Hiller / Christian Felix Weiße. — Leipzig: Weidmann u. Reich — 1769, 142 S.

*Лилия Корнильева, докторант  
Харьковский национальный педагогический университет  
имени Г. С. Сковороды*

## **АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА Р. САУТИ В КОНТЕКСТЕ АНГЛИЙСКОГО РОМАНТИЗМА**

Роберта Саути можна схарактеризувати як дуже впливового, хоча й суперечливого, суспільного діяча свого часу. В 1790-х рр. він був прибічником Французької революції, радикалом і республіканцем. А вже в 1820-х рр. Саути став затятим консерватором, який не сприймав реформи і виражав стурбованість згубним впливом індустріалізації на суспільство. У результаті, Саути охрестили відступником і ренегатом. Між тим, еволюція соціальних і політичних поглядів Саути, що відображена в його творчості, виявилася куди більш складною, ніж вважалося раніше. У своїй поезії Р. Саути ускладнив і по-новому змоделивав концепцію англійського романтизму, формуючи також імперську ідеологію. Саути часто торкався теології, національного питання, висвітлював колоніальний досвід Британії, піднімав різні соціальні проблеми, висвітлював взаємини людини з Богом, осмислював закони природи, історію й т.п. Саме тому в даний момент його роботи набувають нового звучання, і Саути знову постає перед нащадками, як великий поет, повноправний член триумвірату поетів Озерної школи, провісник соціалізму й колективізму й одна із ключових фігур англійського романтизму.

*Ключові слова:* Саути, Французька революція, англійський романтизм.

Роберта Саути можно охарактеризовать как очень влиятельного, хотя и противоречивого, общественного деятеля своего времени. В 1790-х гг. он был приверженцем Французской революции, вследствие чего приобрёл известность радикала и республиканца. А уже в 1820-х гг. он стал ярким поборником консерватизма, который противился реформам и выражал обеспокоенность губительным влиянием индустриализации на общество. В результате, Саути окрестили отступником и ренегатом. Между тем, эволюция социальных и политических взглядов Саути, отобразённая в его творчестве, оказалась куда более сложной, нежели считалось ранее. В своей поэзии Р. Саути усложнил и по-новому смоделировал концепцию английского романтизма, формируя также имперскую идеологию. Саути часто касался теологии, затрагивал национальный вопрос, освещал колониальный опыт Британии, поднимал различные социальные проблемы, освещал взаимоотношения человека с Богом, законы природы, историю и т.п. Именно поэтому в настоящий момент его работы получают новое прочтение, и Саути вновь предстаёт перед потомками, как великий поэт, полноправный член триумвирата Озёрных поэтов, предвестник социализма и коллективизма и одна из ключевых фигур английского романтизма.

*Ключевые слова:* Саути, Французская революция, английский романтизм.

Robert Southey may be characterized as a highly influential, though controversial, public figure of his own day. In the 1790s Southey was very enthusiastic about the French Revolution, and was widely known as a radical and a republican. By the 1820s, however, the poet became a fierce conservative who opposed reforms and was very anxious about the detrimental effects of industrialization. As a result Southey was labeled a turncoat and a political apostate. Meanwhile, the development of Southey's social and political ideas reflected in his writings is much more complex than it was thought to be. In his poetical works Robert Southey was able to complicate and reconfigure English Romanticism, shaping ideologies of empire. Southey often tackles theology, national character, British colonial experience, various social problems, providence, natural laws, history, etc. Because of that his literary works are being reconsidered, and Southey appears again as an illustrious poet, a true member of the Lake School, a precursor of socialism and collectivism, and one of the key personages of the English Romantic culture.

*Key words:* Southey, the French Revolution, English Romanticism.

Принадлежность Р. Саути к романтическому движению в большинстве случаев не вызывает сомнений как у отечественных учёных-литературоведов, так и у их коллег из Западной Европы и США. Однако вместе с тем даже эта, казалось бы, базовая для литературоведения классификация, не лишена противоречий.

Прежде всего, в поэзии Саути часто выделяются черты, свойственные предромантикам, а в отношении самого поэта употребляется английское слово “precursory”(предтеча). К примеру, в «Литературной истории Англии»(A literary history of England (2005)) сказано, что «Саути во многих сферах романтизма был первым и проложил дорогу более великим поэтам. В «Талабе» и «Проклятии Кегамы» он проникает в арабский мир и далее на восток; в «Мэдоке»—в Уэльс и в Америку, в Родерике – в Испанию. Он был предшественником, предтечей для романтиков»[6;59].

Один из наиболее известных саутоведов современности М. Стори в своей статье «Романтическая биография: дело Роберта Саути» (Romantic Biography: The Case of Robert Southey(2003) подчёркивает, что именно Саути предвосхищает демократизацию поэзии, традиционно приписываемую Вордсворту преимущественно на основании его предисловия 1800 г. к «Лирическим балладам» как в плане выбора тем, так и в том, что вскоре стали рассматривать как «анти-поэтический» стиль. Отмечается, что «Мэдок» Саути только сейчас начинают позиционировать, как основную поэму о национальном государстве, а «Талаба» и «Проклятие Кегамы» в настоящее время могут иметь прочтение не только как предвестники эпических произведений Китса и Шелли, но и как главные поэмы, которые определили сильный интерес Байрона к Востоку[19; 33-34].

В. Немоиану в книге «Триумф несовершенства: Серебряный век социокультурной умеренности в Европе, 1815-1848» (The triumph of imperfection: the Silver Age of sociocultural moderation in Europe, 1815-1848(2006)) говорит о том, что именно Саути первым отошёл от традиционного для 18 столетия локализма (который, как подчеркнул исследователь, до сих пор звучит в некоторых стихах Уордсворта и Кольриджа) в пользу глобальной полноты, которая отличает как его эпические поэмы, так и прозу, подобную «Истории Бразилии» в 3-х томах[15; 212].

Кроме того, был сделан вывод, что антиинтеллектуализм Саути не присущ, а назидательный характер многих его произведений сродни морализирующему духу предшествующей романтизму эпохи. В частности, Э. Дауден в монографии «Саути»(Southey(2011)) подчеркнул, что тот, кто знает Саути, может распознать дух морали в каждом его стихотворении[9;190].

Однако отдельные черты предшествующей Романтизму эпохи, наличествующие в поэзии Саути, не давали оснований однозначно исключить Саути из числа романтиков, тем более, что сделать это не столь легко и в силу неоднозначности и антиуниверсальности самого термина «романтизм».

Саути до сих пор не воспринимается как значительная фигура периода Романтизма ещё и потому, что многие учёные-литературоведы видят для себя существенное препятствие в том, чтобы называть Саути романтиком, если он сам себя таковым не считал. С. Перри в статье «Романтизм: краткая история концепции»(Romanticism. The Brief History of a Concept(1999) как наиболее важный факт о романтизме видит то, что сам термин появился после смерти романтиков, которые сами не знали, что они были романтиками[16; 4]. И если существование «романтизм» первым ввел в обиход Новалис в конце 18 в., концептуализировал и популяризовал А. Шлегель( в лекциях, которые он читал в конце 18 – начале 19 в. в Йене, Берлине и Вене («Лекции об изящной литературе и искусстве», 1801—1804) и только в Вене в 1808-1809 гг.), а закрепил И. Гёте в работе «Романтическая школа» (1836), то прилагательное «романтический» появилось намного раньше.

С. Чу и Р. Атик делают упор на то, что прилагательное «романтический» впервые появилось в английском языке ещё в середине 17 столетия как слово, призванное характеризовать всё мифическое, экстравагантное, воображаемое, не существующее в реальности[6;15]. И на момент, когда «Лирические баллады» впервые вышли в свет в 1798 г., слово «романтический» тоже не являлось комплиментом. Оно означало «причудливый», «не серьёзный», «не важный» [18; 32]. Д. Крейг в монографии «Роберт Саути и романтическое отступничество: политическая дискуссия в Британии, 1780-1840»(Robert Southey and romantic apostasy: political argument in Britain, 1780-1840(2007)отмечает, что никакой писатель начала 19 века не стал бы характеризовать себя как романтик, и в самом деле, только к концу 19 столетия слово вошло в моду[7; 4]. Показательно также, что в одной из самых лучших биографий Саути, написанной Ч. Т. Брауном в 1854г., через 11 лет после смерти поэта, Саути никогда не характеризуется как романтик, а прилагательное «романти-

ческий» употребляется в значениях, не имеющих никакого отношения к литературному движению[4; 12, 49, 80, 118]. Данное слово не упоминается и в письмах Саути.

Очень важно и то, что в начале 20 столетия, которое ознаменовалось интересом по отношению к социальным и политическим идеям лейкистов, концепции романтизма ещё не требовалось, чтобы объяснить их. И это как раз и был тот период, когда постижение романтизма пошло быстрыми темпами. В этих научных разысканиях более задавались вопросом о влиянии революции на поэзию, нежели рассматривали идеи озёрных поэтов как таковые. А изучение немецкого «романтизма» как раз и предполагало, что романтизм – это движение социальной и политической мысли. Эти романтики, как утверждалось, перестали поддерживать Французскую революцию с её механистическим и рационалистическим пониманием общества в пользу естественного и исторического подходов. Поэтому они всё чаще видели религию и феодализм как антидоты современному им индивидуализму. Из этого следовало, что озёрные поэты были «радикалами», которые стали «консерваторами», хоть и идиосинкратическими. Эта парадигма и была применена по отношению к озёрным поэтам[7; 4].

В результате, как отмечает Д. Крейг, в последние десятилетия различные учёные-литературоведы стали либо «распарывать» романтическую идеологию, либо оставлять её в стороне как отступление от прочтения авторов в их действительном историческом контексте[7; 6]. При этом, на наш взгляд, «распарывать романтическую идеологию» в Британии начали уже давно. К примеру, в очень авторитетной работе А. Коббана «Эдмунд Бёрк и восстание против 18 века(1929), которая часто цитируется в современных исследованиях о романтизме и, в том числе, самим Д. Крейгом в указанной выше работе, её автору концепции романтизма не понадобилось вовсе, чтобы представить лейкистов критиками эпохи Просвещения.

Есть также отдельные мнения, что Саути не является романтиком в полном смысле этого слова, т.к. в его творчестве нет свидетельств подлинного романтического мышления. К примеру, Э. Бернхардт-Кабиш, являющийся одним из наиболее авторитетных западных учёных-саутоведов, в своей монографии «Роберт Саути» высказал положение о том, что Р. Саути, являясь, подобно другим романтикам, наследником эпохи Просвещения, был, всё же, не в состоянии прорваться к новому мышлению, которое мы и называем «романтическим»[2; 9].

Подобные заявления о Саути пристекают, на наш взгляд, от того, что, с одной стороны, термин «романтизм» или «романтическое движение» указывают на определённое единство и взаимную связанность произведений литературы[3;7], и, в то же самое время, не утрачивает актуальности утверждение А. Лавджоя о том, что термин «романтизм» употребляется так широко и трактуется так по-разному, что он уже перестал что-либо обозначать. Следует подчеркнуть, что в этом отдельно взятом вопросе с А. Лавджоем согласился даже основной его оппонент – австрийский учёный Р. Веллек, который тоже рекомендовал использовать термин «романтизм» более осторожно. Таким образом, пытаясь охарактеризовать романтизм как некое единство, учёные отказывают в оригинальности тем романтикам, чьи взгляды и творческий метод не соответствуют каким-то установленным рамкам, напрочь забывая о зыбкости самих стандартов. Р. Саути до сих пор выбивается из общего контекста английского романтизма из-за его непохожести на ключевых фигур, которых в Британии выделили лишь шесть и поровну поделили на два поколения. Так, А. Дэй в книге с ёмким названием «Романтизм»(1996) прямо заявляет ещё во Введении, что будет говорить лишь о шести наиболее видных романтиках, а если читателю будет интересно творчество других представителей этого движения – то информацию можно найти в ряде других работ, которые им предусмотрительно перечисляются[8; 11].

Интересно и то, что в разные эпохи ключевыми фигурами романтизма назывались совершенно разные люди. Например, ещё в 1820 г. «мудрец из Хайгейта», как называли Колриджа, составил список романтиков, к которым он причислил только Саути, Скотта и Байрона. С тех пор, как отмечают исследователи С. Чу и Р. Аттик, учёные подстраивают термин «романтик» под собственные нужды. Так, превосходство Блейка, Вордсворта, Кольриджа, Китса, Байрона и Шелли было преимущественно изобретением XX века, а теперь оно постепенно вытесняется растущим пониманием того, что у романтизма было и женское лицо, вследствие чего творчество знаменитых представительниц эпохи романтизма только сейчас стало получать должную оценку[6;15]. Однако, несмотря на существующую в современном западном литературоведении задачу выйти в своих научных разысканиях за рамки «большой шестёрки» Блейк – Вордсворт – Кольридж – Китс – Шелли – Байрон, Р. Саути всё так же позиционируется как менее значимый и не характерный представитель романтизма.

Вопреки сложившемуся в советском литературоведении мнению, что английский романтизм не мыслим без изучения манифестов романтиков, в западном литературоведении существует мне-



ние о том, что романтизм в Англии был неформальным и практически полностью непривязанным к какой-либо доктрине[6;16]. Нет данных, что Саути когда-либо следовал программным материалам йенского кружка романтиков, которые были сформулированы в конце 90-х гг. 18 в. в журнале «Атеней» или же что он штудировал более поздние работы Бёрка, де Местра и Шатобриана, которые увидели свет в 1790 и 1797 гг. соответственно. Предисловие У. Вордсворта к «Лирическим балладам» тоже не открыло Саути как романтика, равно как и мало влияния на Саути-поэта имели тезисы Шелли.

Справедливой представляется мысль, что в то время как между художниками существовала общность и сами они точно знали, как именно они хотели поменять образную картину, романтики Блейк, Вордсворт, Кольридж, Байрон, Шелли и Китс никогда вместе не оказывались в одном помещении, а если бы это и произошло, они, наверное, сразу бы не сошлись во мнениях. Одним из факторов, определяющих подобное положение, был, по мнению учёных, конфликт поколений. Отмечается, что Байрон, Шелли и Китс могли бы наслаждаться общением с Вордсвортом, если бы ему было почти тридцать или тридцать с небольшим, но к моменту, когда поэты младше достигли художественной зрелости – это приблизительно 1816 год для Шелли и Байрона и 1819 год для Китса – Вордсворт уже был человеком среднего возраста, согласился на должность Распорядителя Печатей в Уэстморленде и, кажется, забыл религиозные и политические воззрения своей юности. Байрон присоединился к критическому обсуждению концепции романтизма только в 1821 году, в то время как Колридж опередил его в этом лишь на год[18; 33].

По этой причине учёные не склонны усматривать в английском романтизме некий монолит, который сформирован на основе или подкреплён некими программными документами.

Кроме того, значение творчества Саути в становлении и развитии английского романтизма не определено ещё и потому, что поэт зачастую не воспринимается как самодостаточный. Саути, почему-то, обязательно должен быть на кого-то похож, причём спектр и основа для уподоблений поражают воображение. К примеру, в книге «Литература и аутентичность, 1780-1900: Эссе в честь Винсента Ньюи»(2011) сказано, что «хотя и рождённые в 1742 и 1774 году соответственно, А. Сьюард и Р. Саути имели много общего. Амбициозные и успешные авторы, они были плодами процветающих провинциальных сообществ. Сьюард родилась и жила в Личфилде, в то время как Саути родился в Бристоле и провёл большую часть своей начавшейся взрослой жизни на юго-западе Англии прежде чем переехал в Кесуик(Кезик) в 1803 г. Оба были вовлечены в сложные социальные, культурные, религиозные, научные и политические взаимоотношения внутри их местного окружения»[12; 26]. У Д. Фэйрера читаем: «в Томасе Вартоне, в особенности, Саути узнавал того, кто сочетает в себе сразу несколько аспектов себя самого: поэт, учёный, библиограф, издатель, поэт-лауреат»[11; 13]. И примеров, подобных этим, можно найти десятки, если не сотни, но не всегда подобные сравнения являются оправданными и помогают раскрыть основные черты, присущие личности Саути и охарактеризовать художественную ценность его литературного наследия.

Образ Саути – «недоромантика» дополняет и распространённое мнение, что Саути если и был романтиком, то только в ранней молодости. Обвинения в эскапизме, лицемерии, ренегатстве, приспособленчестве имели колоссальное и беспрецедентное влияние на репутацию Саути-поэта, Саути-романтика, Саути-общественного деятеля и Саути-человека. Прежде всего, возникает вопрос, почему мишенью для нападок был избран именно Саути, ведь доподлинно известно, что подобную трансформацию во взглядах пережили и Вордсворт, и Кольридж. Вордсворт, к примеру, на всеобщих выборах 1818 г. поддержал лорда Лонсдейла – тори, что подтвердило лояльность этого поэта по отношению к консерватизму, который романтики второго поколения презирали[6;15]. Защищая Саути от нападок Хазлитта, Кольридж писал в своей статье для Курьера, что Саути сменил свои политические воззрения ещё до того, как стал поэтом-лауреатом, а затем Кольридж ещё раз повторил эту же мысль в книге “Biographia Literaria”. Однако, как справедливо отмечает Д. Крейг, Кольридж таким образом защищал не только Саути, но и себя[7; 2-3]. Тем не менее, предметом жарких споров в обществе стал именно Саути.

В. Немоиану объясняет это тем, что политическая ситуация, сложившаяся в Англии в начале 19 в. была не только разочаровывающая, но и приводящая в ярость. Поэтому в тех условиях выход для сдерживаемого гнева был совершенно необходим. Склоняющиеся к консерватизму интеллектуалы представлялись самой подходящей мишенью, хотя даже они были труднодостижимы. Подчёркивается, что В. Скотта подобные вещи мало заботили и, кроме того, смесь дружелюбности и воинственности, ему присущую, было нелегко атаковать. Все осознавали, что было непродуктивно нападать на С. Т. Кольриджа, чьи огромные медицинские и личные проблемы делали его скорее объектом для сострадания, нежели объектом для чего-то другого. У. Вордсворт, как отмечается,

был «проницательным и эксцентричным брюзгой, который уединился в сельской местности и хорошо знал какие политические заигрывания принимать, а какие отклонять». Саути, напротив, выглядел здоровым и радостно подобрал то, что отклонил Скотт: лауреатство. И в то время, когда манера Вордсворта отличалась метафорической косвенностью, а стиль Кольриджа был фрагментарным, извилистым, метафизическим, скрывающим его намерения, выразительная проза Саути и его личное свойство обнажать свои убеждения, пристрастия и предпочтения очень быстро сделали из него более явного врага. В результате, Саути стал объектом для непрерывных враждебных выпадов [15; 212-213].

Дебаты, касающиеся политических взглядов Саути, были очень интенсивными и полными желчи. То, что его имя стало у современников излюбленным предметом споров, отмечал и сам Саути. У. Хазлитт в своих эссе сумел очень искусно противопоставить Саути – ультра-якобинца в Уоте Тайлере и Саути – автора парламентской реформы, теперь уже ультра-роялиста. Хазлитт подчёркивал, что единственное сходство между Саути прежним и Саути нынешним – это только экстремизм его взглядов, и если Саути не апостат, то кто тогда им был вообще? [7; 2-3].

П. Эдвардс в работе «Мастерство государственного деятеля» ставит под сомнение саму традицию «отступничества», которая предполагает, что озёрные поэты прошли от «якобинского радикализма» до «торийского консерватизма». И будь то У. Хазлитт в 19 столетии или Э. Томпсон в 20 столетии, П. Эдвардс полагает, что подобные обвинения обусловлены политическими, и что романтики «намеренно и драматично были представлены в роли Иуд». При этом подчёркивается, что даже сам политический дискурс, который обозначает отступничество, не отмечен присутствием логики, т.к. термины являются либо ярлыками партийной принадлежности, либо анахроничны, а те, которые непосредственно касаются идеологии, употребляются чересчур обобщённо [10; 4].

Действительно, Саути было всего пятнадцать лет, когда началась Французская революция и сам тот факт, что он вскоре после этого стал страстно сопереживать делу революции [5; 7] а потом сменил свои взгляды должен вообще мало кого удивлять. Редко какой человек, на наш взгляд, сохраняет все свои убеждения, которые у него были в пятнадцать лет. К тому же, мало кому требуется целая жизнь, чтобы «эволюционировать» от взглядов в 15 лет до чего-то качественно нового. Тем не менее, клеймо отступника сделало из Саути недоромантика, «романтизм» которого и теперь нравится так мало.

В этой связи следует также подчеркнуть, что Саути никогда не был оппортунистом-приспособленцем. Г. Бламирес говорит о том, что в своё время поэт отклонил предложение занять выгодный пост в Таймз, не принял членство в Парламенте и баронетство, предложенное ему сэром Робертом Пилом [3; 40]. Подобную мысль высказал и Э. Бернбаум, который отмечал, что все, кто считает, будто Саути стал тори из корыстных соображений, могут поразмыслить над тем, что в 1815 г. поэт мог бы стать сэром Робертом Саути, но отказался принять предложенное ему баронетство. Из множества отличий, предложенных ему, единственное, которое он принял – это степень доктора юридических наук от своего родного университета – Оксфорда [1; 162].

Саути-романтик недооценён ещё и потому, что многие западные учёные обходят вниманием собственно литературоведческие вопросы и проблемы, концентрируясь на изучении социальных и политических взглядов романтиков. Монография «Политические идеи английских романтиков» (1926) К. Бринтона ознаменовала собой очень важный этап в изучении романтизма в Британии, т.к. именно этот автор ввёл в интеллектуальную историю страны понятие о **романтической** (выделено мной – Л. К.) социальной и политической мысли. Д. Крейг подчёркивает, что в то время как сам подобный подход стал необыкновенно влиятельным, он тоже является проблемным [7; 5]. Учёный подчёркивает, что лейкисты действительно являлись неотъемлемой частью общественно-политической жизни Британии конца 18-начала 19 вв., поэтому в то время любые их идеи не оставались незамеченными. Уже тот факт, что У. Смит однажды размахивал в парламенте выпуском «Куотерли Ревью», где была опубликована статья Саути, а У. Хазлитт страстно писал о его отступничестве, подтверждает тезис о том, что Саути был незаурядной личностью в современную ему эпоху [7; 9].

Кольридж, как считалось, ясно изложил концепцию, противоположную духовно обеднённо-му утилитаризму. К концу 19 века стали полагать, что Саути предугадал проблемы индустриального общества, а Вордсворту приписывали то, что он предвидел доктрину национализма за 40 лет [7; 4]. Лорд Шафтсбери и Томас Карлайл изучали как Саути критиковал индустриальное общество, а А. Дэйси в 1905 г. утверждал, что именно Саути был основным критиком индивидуализма, который надеялся, что моральный авторитет Церкви и действенная политика государства могут противостоять последствиям *laissez-faire*. М. Биер утверждал, что среди лейкистов у Саути был

наиболее анти-капиталистический дух. Подобное мнение в отношении Саути разделял и А. Коббан[7; 8].

Положение о том, что политические симпатии озёрных поэтов были близки к наиболее радикальным политическим движениям того времени, содержится и в работе В. Немоиану «Укрощение романтизма: европейская литература и век бидермейера» (The taming of romanticism: European literature and the age of Biedermeier(1984)). Исследователь отмечает, что жирондистские друзья Вордсворта были пылкими республиканцами и демократами, пантисократическая схема Саути и Кольриджа была недалеко от коммунизма, Годвин, должно быть, оказывал влияние на Кольриджа. Однако в 1820-х гг. оба и Вордсворт и Кольридж стали защитниками англиканской церкви, порядка и социальной иерархии. Саути, автор Уота Тайлера, стал ненавистным символом конформизма как поэт-лауреат и ярый поборник консерватизма; в результате, как справедливо отметил В. Немоиану, последние полтора столетия Саути платит за это тем, что недооценен, как поэт[14; 45].

В другой своей монографии «Триумф несовершенства...» (2006) тот же автор указывает, что положение Саути усугублялось ещё из-за неподдельной и страстной защиты им низших слоёв общества, ярким недовольством нищенскими условиями, и гневным неприятием либерализма. Отмечается, что идейно Саути скорее был братом Коббетту, нежели Бёрку. Коббетт, подобно Саути, но в более радикальной и даже яростной манере был анти капиталистом, который ностальгировал по деревенскому прошлому. Они оба выражали неподдельный гнев против системы, которая держала большую часть населения в абсолютной бедности[15; 214].

Дж. Г. Покок в работе «Макиавеллиевский подход: флорентийская политическая мысль и атлантическая республиканская традиция»(2009). доказывал, что эволюция «либерализма»–политического и экономического индивидуализма – ни в коей мере не была простой или беспрепятственной, в результате чего эта борьба и определила радикализм 18 столетия, который был проникнут взглядом в прошлое: к англо-саксонской конституции, фригольдеру, размышлениям о роскоши и т.д. Он также предположил, что «романтический радикализм», как любые другие радикализмы до него, вытекал как из республиканского, так и из торийского истока, что может способствовать пониманию пути Кольриджа, Саути и Вордсворта от республиканской юности до позиции тори в пожилом возрасте[17; 374-377].

Дж. Мендилов также доказывает, что Саути был куда меньшим догматиком и ортодоксальным консерватором, нежели многие исследователи пытались его представить. На самом деле в политических симпатиях Саути автор усматривает его попытку привнести нечто новое в идеологию консерватизма, устранить его устаревшие элементы и трансформировать консерватизм в идеологию, которая была бы способна прагматично справляться с наиболее острыми национальными проблемами[13; 78].

Таким образом, проведённое исследование даёт все основания утверждать, что в западноевропейском и в американском литературоведении творчество Саути на данном этапе ещё не оценено по достоинству, не изучено исчерпывающе даже в отдельных аспектах, и это, безусловно, открывает широкие перспективы для дальнейшего научного поиска.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Bernbaum, Ernest. Guide through the romantic movement.–Ronald Press, 1949.–351p.
2. Bernhardt-Kabisch, Ernest. Robert Southey.–Boston: Twayne Publishers, 1977.– 198 p.
3. Blamires, Harry. The age of romantic literature.–Longman, 1990.–176p.
4. Brown, Charles Thomas. Life of Robert Southey.–Chapman and Hall, 1854.–298p.
5. Carnall, Geoffrey. Robert Southey.– British Council and the National Book league, 1964.–40 p.
6. Chew, Samuel & Attie, Richard. A Literary History of England(edited by Albert C. Baugh).–Volume IV.–Routledge & Kegan, 2005. – 512p.
7. Craig, David Marcellus. Robert Southey and romantic apostasy: political argument in Britain, 1780-1840.– Boydell and Brewer, 2007.–236p.
8. Day, Aidan. Romanticism.–Routledge, 1996.–217p.
9. Dowden, Edward. Southey.–CUP, 2011.–214p.
10. Edwards, Pamela. The statesman's science: history, nature, and law in the political thought of Samuel Taylor Coleridge.–Columbia University Press, 2013.–294p.
11. Fairer, David. Southey's literary history//Robert Southey and the contexts of English Romanticism (Pratt, Lynda (ed.)). – Aldershot, England; Burlington, VT: Ashgate, 2006.–PP.1-19.
12. Literature and Authenticity, 1780-1900: Essays in Honour of Vincent Newey. –Ashgate Publishing, Ltd., 2011 – 230p.
13. Mendilow, Jonathan. The romantic tradition in British political thought.–Taylor & Francis, 1986.–267p.

14. Nemoianu, Virgil. *The taming of romanticism: European literature and the age of Biedermeier*.—Harvard University Press, 1984.— 302p.
15. Nemoianu, Virgil. *The triumph of imperfection: the Silver Age of sociocultural moderation in Europe, 1815-1848*.— University of South Carolina Press, 2006.—258p.
16. Perry, Seamus. *Romanticism. The Brief History of a Concept// A Companion to Romanticism*. —John Wiley & Sons, 1999.—PP.
17. Pocock, J.G. A. *The Machiavellian moment: Florentine political thought and the Atlantic republican tradition*.—Princeton University Press, 2009.—648p.
18. *Romanticism: An Anthology (with CD-Rom)*.— John Wiley & Sons, 2012.—1656 p.
19. Storey, Mark. *Romantic Biography: The Case of Robert Southey//Romantic Biography*.—Ashgate Publishing, 2003.—PP. 33-48.

# ТЕОРЕТИЧНІ СТУДІЇ

УДК 81`22

*МИХАИЛ ЛАБАЩУК, професор*  
*Akademia Techniczno-humanistyczna w Bielsku-Bialej*

## КАТЕГОРИЯ КОНЦЕПТА В СОВРЕМЕННОЙ СЕМИОТИКЕ

В данной статье описывается семантика и прагматика лексической единицы концепт. Вначале подается общая структура семантики лексемы концепт, с тем, чтобы далее сосредоточиться на своеобразии современного функционирования термина концепт, в частности, причин его популярности, его содержания, прагматики, а также перспектив данного термина для современной семиотики. Отличия категории концепта от лексикографических дефиниций значения лексемы представлены на примере семантики и прагматики концепта *закон* в русской когнитивной картине мира.

The article describes semantics and pragmatics of the lexical formative *concept*. At first, the general structure of the semantics of the lexical item *concept* is given to focus on the peculiarity of the term *concept* current functioning, namely the reasons of its popularity, its content, pragmatics, and also the above-mentioned term prospects for the present-day semiotics. Differences between the category of *concept* and lexicographical definitions of the lexical item meaning are represented by semantics and pragmatics of the concept *law* in the Russian cognitive worldview.

Термины *понятие* и *концепт* синонимичны лишь на поверхностный взгляд. Ю. С. Степанов, например, отмечает: «В настоящее время они [концепт и понятие] довольно четко разграничены»<sup>1</sup>. Данные термины, имея много общего, столь же во многом отличаются.

Во-первых, этимологически они восходят к разным традициям и эпохам. Лексическая единица *понятие*, возможно, является калькой от слова концепт: «*концепт*, от глагола *concipere* «зачинать», т. е. значит буквально «поятие, зачатие»; *понятие* от глагола *пояти*, др.-рус. «схватить, взять в собственность» (Степанов...).

Во-вторых, эти термины многозначны, точнее омонимичны. Проанализируем семантику лексической единицы *концепт*. В славянской традиции лексическая единица *концепт* функционирует только как термин, причем, это термин омонимичный, который поэтому распадается на два знака (при лексико-семантическом анализе лексической единицы *концепт* мы пользуемся традиционной лексикографической символикой – цифра перед термином означает омонимичный термин, а цифра после термина означает один из полисемичных вариантов термина):

### Концепт

1концепт

2концепт

1 – 1концепт: традиционный термин в значении минимальной единицы аналитического мышления (в последнее десятилетие в научных исследованиях используется редко) – и в этом значении он является синонимом термину *понятие*,

<sup>1</sup> в дальнейшем все ссылки на Ю. С. Степанова даются по источнику: Степанов Ю. С. Концепт <http://philologos.narod.ru/concept/stepanov-concept.htm> 30.07.2013

2 – 2концепт: в последнее десятилетие очень активно функционирующая полисемичная лексическая единица в общем значении «*минимальная единица синтетического мышления*», в которой также можно выделить два значения:

а) концепт1: онтологическая единица синтетического мышления – обыденного арефлексивного (Ю. С. Степанов: «единица действительности особого рода – ментальной действительности»),

б) концепт2: гносеологическая единица синтетического мышления – научного, рефлексивного (Ю. С. Степанов: «гипотеза исследователя, которую он строит по поводу [единицы ментальной действительности (концепта1 – М. Л.)]»).

(2концепт)

Концепт1

концепт2

Можно дискутировать о том, какое из значений: концепт1 или концепт2, - является более прагматичным или реальным. Эти дискуссии будут относиться к вопросу о том, как и чем мы мыслим – словами, формальными моделями, понятиями, образами, архетипами, синкретами, амальгамами или ассоциативными блоками? А также это вопрос о том, можно ли интенсифицировать мышление, качественно наполнить его конденсированными синэстетическими единицами.

Таким образом, мы имеем две омонимичные лексемы *концепт* (1концепт и 2концепт), в свою очередь лексема 2концепт является многозначной и имеет два значения *концепт1* и *концепт2*. В структуре 2концепта можно выделить еще и значение *в)концепт3* как эйдегический метафизический сверхличностный эпифеномен, как это представлено, например, в концептологии Ю. С. Степанова. В разработке теории концептосферы Ю. С. Степанов пошел еще дальше выводов теории семиосферы Ю. Лотмана и считал единство вещей и имен реальным и неразрывным.

В свою очередь, проанализируем также лексему *понятие*. Слово *понятие* является и термином, и обыденным словом. В обыденном значении слово *понятие* приобретает (в составе фразематических сочетаний) обобщенное значение *знание*, ср.: *я без понятия, понятия не имею*; ср. также в сленге: *жить по понятиям* (арготизм, вошедший в обиходное использование) – жить по специфическим нормам деловых и обыденных отношений (и в этом ряду будут такие лексемы арго как *беспредел, откат, распил* и под.).

В качестве термина *понятие* – это одна из минимальных единиц обыденного и логического мышления, и именно в этом значении единица *понятие* синонимична лексической единице 1концепт (в вышеотмеченном нами значении), но не синонимична лексической единице 2концепт.

Предметом нашего анализа является термин 2концепт.

Термин 2концепт – термин современный, синтетический, постмодернистский. Это термин достаточно модный, по критерию семантической дублетности стоящий в том же ряду, что и термины рецепция (восприятие), наррация (повествование), когнитивный (познавательный), дискурс (высказывание, текст) и др. Можно попытаться оценочно охарактеризовать этот термин: он является не совсем удачным, почти излишним, имеет тенденцию диффузности, и несмотря на это, является широкоупотребительным. В целом этот термин находится в стадии становления, возможно, он перспективен в развитии. Концепт – это, своего рода, компромисс в поисках идеала новой синтетической, синэргетической единицы мышления в противовес атомарности традиционных единиц мышления – понятие, значение, лексема, смысл, денотат, образ, референт и др. Многое в этом термине является искусственным, слабо структурированным, и даже дефиниции и характеристики его противоречат друг другу. Нельзя ограничиться только тем, чтобы сказать, что концепт – это ключевое понятие культуры, и считать, что этим снимается проблема. И не только по той причине, что размыты критерии термина *ключевое понятие культуры*. Термин *концепт* наполняется разным содержанием в зависимости от методологического подхода исследователя.

Например, Ю. С. Степанов развивает семиологическую идею взаимопроникновения вещей и имен, гипостазирова концепты до уровня универсальных надличностных и надэтнических феноменов. Вот лишь некоторые положения, утверждения и цитаты, подтверждающие данную идею: «коллективное бессознательное как вещь», «действительно существующее коллективное сознание», «материальные предметы могут нести духовный смысл», «концепты могут «парить» над концептуализированными областями», «границы познания концептов обнаружались как «сверху» - в сфере абстрактных определений, так и «снизу» - в сфере индивидуального опыта», «мы будем рас-

смаатривать ряды концептов и ряды «вещей» как параллельные», «идеи живут в ментальном времени или, быть может, вне времени вообще» и под.

Ю. С. Степанов понимает концепт как концептуализированную предметную сферу, как синонимизацию слов и вещей в культуре: «это такие случаи, когда вещь - в той мере, в какой вещь может иметь «смысл» - по этому своему смыслу сближается с каким-либо словом». «Под понятием «концептуализированной предметной области» в языке и культуре мы понимаем такую сферу культуры [а концепт – основополагающая ее единица: М. Л.], где объединяются в одном общем представлении (культурном концепте) - слова, вещи, мифологемы и ритуалы (конечно, в каждом конкретном случае не обязательно должен наличествовать весь перечисленный набор этих сущностей). В пределах отдельной концептуализированной области» слово и ритуальный предмет, слово и мифологема, и т.д. могут особым образом семантически совмещаться - выступая заместителем или символизатором одно другого. Этот процесс концептуализации в сфере культуры мы называем «синонимизацией вещей и слов». ...в культуре не только слова, но и материальные предметы могут нести духовный смысл; между духовной и материальной культурой нет резкой непреходимой границы (выделения автора)». При этом Ю. С. Степанов акцентирует «различие между сознательным (сознаваемым) и бессознательным слоями [в действительно существующих] коллективных сознаниях или представлениях».

Как мы уже выше отмечали, термин концепт является активно функционирующим в исследованиях и по этой причине в разных теориях значительно отличающимся по содержанию. Практически все исследователи отмечают несемантическую сущность и основу концепта, при этом знак признается только частью концепта (причем, необязательной частью). Например, И. Стернин и А. Кравченко следующим образом определяют характерные черты концепта – И. А. Стернин: «глобальная единица мыслительной деятельности, квант структурированного знания», «концепт не имеет обязательной связи со словом», «Ядро концепта лучше всего отражает семантика ключевого слова (лексемы), именующего концепт»; А. В. Кравченко: «эмпирическая сущность концепта становится доступной для анализа благодаря языку, тем не менее не является собственно языковым феноменом». И в этой широте содержания, его неоднозначности, очевидно, состоит наибольшая проблема концепта как исследовательской единицы, в которой теряется возможность и основа единства и структурирования ее составляющих.

В качестве основ концепта (поскольку единой и доминантной основы не выделяется) в исследованиях называется целый ряд сущностей, наиболее часто – это образ, представление, значение, понятие, метапонятие, архетип, константа, осмысленный предмет или явление, обычай, ритуал, бессознательное представление, культурный феномен и под. В итоге получается, что концепт – это своеобразный комплекс (клубок) разнородных составляющих. Этим объясняется произвольность его выделения и структурирования. Например, А. А. Мельникова использует методику исследований, почти во всем подобную методике Ю.С. Степанова и с подобными результатами, но совершенно не пользуется термином концепт, ограничиваясь традиционными терминами лексема, понятие, значение, слово, лексическая единица.

Отметим наиболее существенные аспекты термина концепт, приводимые в качестве значимых в отдельных современных исследованиях:

Попова З. Д., Стернин И. А.: «глобальная единица мыслительной деятельности, квант структурированного знания», «мышление человека невербально, оно осуществляется при помощи универсального предметного кода. Люди мыслят концептами, кодируемыми единицами этого кода. Упорядоченная совокупность концептов в сознании человека образует его концептосферу», «концепт не имеет обязательной связи со словом»<sup>1</sup>

Степанов Ю. С.: «концепт – это как бы сгусток культуры в сознании человека», «концепт – основная ячейка культуры в ментальном мире человека», «у концепта одна главная форма - слово или словосочетание, равное слову, - имя».

Аскольдов С. А.: «концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли определенное множество предметов одного и того же ряда»<sup>2</sup>.

И. А. Стернин: «Ядро концепта лучше всего отражает семантика ключевого слова (лексемы), именующего концепт (например, свобода, тоска, общение, душа, вера, свобода и т. п.). Пополняет содержание концепта анализ синонимов, симилиаров, антонимов ключевой лексемы».

<sup>1</sup> ссылки на интернетные издания подаются в списке литературы

<sup>2</sup> см.: Сорокина А. В. Концепт в системе культуры: философский, культурологический, лингвокогнитивный подходы, [http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik\\_soc/99990201\\_West\\_soc\\_2011\\_1\(21\)/23.pdf](http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik_soc/99990201_West_soc_2011_1(21)/23.pdf) 30.07.2013

А.Д.Кошелев: «Концептом мы будем называть пару когнитивных единиц: прототипический Образ – антропологическая Характеристика, связанных отношением интерпретации, указывающим, что Образ является носителем Характеристики. Тем самым базовый концепт задает класс единиц жизненного мира человека (осмысленных картинок), сходных по двум параметрам: образу (картинке) и характеристике (ее осмыслению). Прототипический образ (гештальт) задает «объективную» составляющую элементов категории, доступную перцептивной идентификации: форму, плотность, структуру и под. Антропоцентрическая характеристика, или человеческая интерпретация, приписываемая образу, фиксирует «объективную» составляющую элементов категории – свойства, значимые для человека и его нужд. Она указывает возможные (желательные и нежелательные) виды взаимодействия с этим образом, его полезность, эмоциональную оценку и под. Тем самым образ становится элементом человеческой категоризации мира» (Кошелев, 2008: 24-25).

Эта произвольность, неструктурированность и противоречивость функционирования категории концепта является причиной нередкой критики. Возможно, крайним примером критики является следующий:

Кравченко А. В.: «концептологические «штудии» - пример лингвистического шаманизма, где вместо камлания мы слышим малопонятные заклинания в виде концептологических «постулатов»... «эмпирическая сущность концепта становится доступной для анализа благодаря языку, тем не менее не является собственно языковым феноменом... объединяет в себе перцептивные, сенсомоторные, эмоциональные и языковые составляющие». А. В. Кравченко предлагает считать концептом определенную единицу состояний и процессов активности нейронных структур нервной системы как единицы памяти и опыта, а также соответственно как объект междисциплинарных исследований.

Обобщение того, чем является концепт в современных научных текстах, можно представить в следующем виде:

- это гипотетический онтологический феномен национальной картины мира, достаточно неопределенный, функционирующий в сознании и мышлении для целей индивидуальной практики и социальной коммуникации;

- гносеологическое понятие, термин, то есть исследовательский инструмент для познания онтологии отмеченного онтологического феномена, а вместе с тем, что очень важно, для его создания.

В нашем понимании концепт – это:

- в онтологическом отношении коннотативно ассоциированное ключевое понятие, это социально релевантный, но онтологически личностный феномен,

- в гносеологическом отношении функционально-прагматический конструкт для целей исследования и структурирования коннотативно ассоциированных, социально и культурологически релевантных понятий.

Итак, в характеристике и в функционировании концепта можно выделить три главных черты:

- 1 – семиотический характер концепта (семиотичность – лишь составляющая часть концепта),

- 2 – культурологический характер концепта (это интегральная, органическая единица сознания и мышления, произвольная и культурологически мотивированная единица индивидуального сознания и социальной коммуникации),

- 3 – многовекторный характер этого феномена (либо многослойный его характер – Ю. С. Степанов: «Концепт складывается из слоев различного времени происхождения»). Это слои: - этимологический, - семиотический, - структурно-семантический, - прагматический, - онтологический. Ю. С. Степанов: «Мы хотим лишь подчеркнуть особую природу, особый характер отношений описаний концептов - к действительности: они описывают действительность, но действительность особого рода - ментальную. И уж во всяком случае, они имеют по крайней мере одно очень твердое основание - буквальный смысл обычая, представления, верования, термина, слова. Это всякий раз - исходная точка и дальнейшего развития концепта в самой ментальной действительности, в действительно существующем коллективном сознании, и в развитии гипотезы исследователя, которую он строит по этому поводу».

Как недостатки отмеченного содержания термина концепт и особенностей его функционирования в современных исследованиях мы отмечаем следующие:

- это феномен эфемерный, проблематичный с точки зрения своей онтологии, термин концепт не имеет четкой структуры и плана выражения (означающего). Ю. С. Степанов отмечает: «во всех концептах складываются, суммируются, идеи, возникшие в разное время, в разные эпохи, - исто-



рическое время, «хронология», вообще не играет при этом роли. Важны лишь ассоциации, сложения гармонирующих друг с другом идей (в концептах - «семантических признаков»).

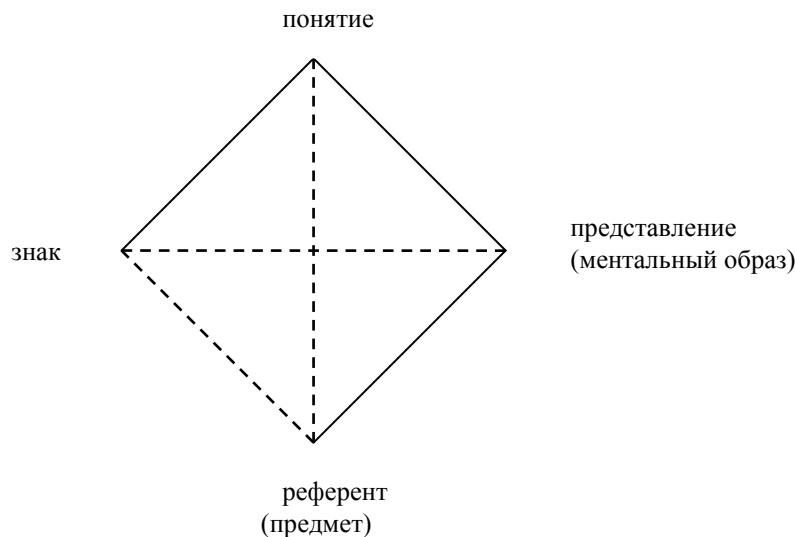
- это феномен тенденциозно надличностный и социоцентричный, несмотря на то, что в нем часто акцентирован его индивидуальный характер проявления: «концепты существуют по-разному в разных своих слоях, и в этих слоях они по-разному реальны для людей данной культуры» (Ю. С. Степанов).

Преимуществами содержания и прагматики термина концепт мы считаем следующие:

- этот термин синтетичен и синэргетичен,  
- он прагматичен и эффективен, особенно в действии принципа комплементарности, то есть это эффективный в дополнительном отношении термин, по крайней мере он имеет потенциал быть таким.

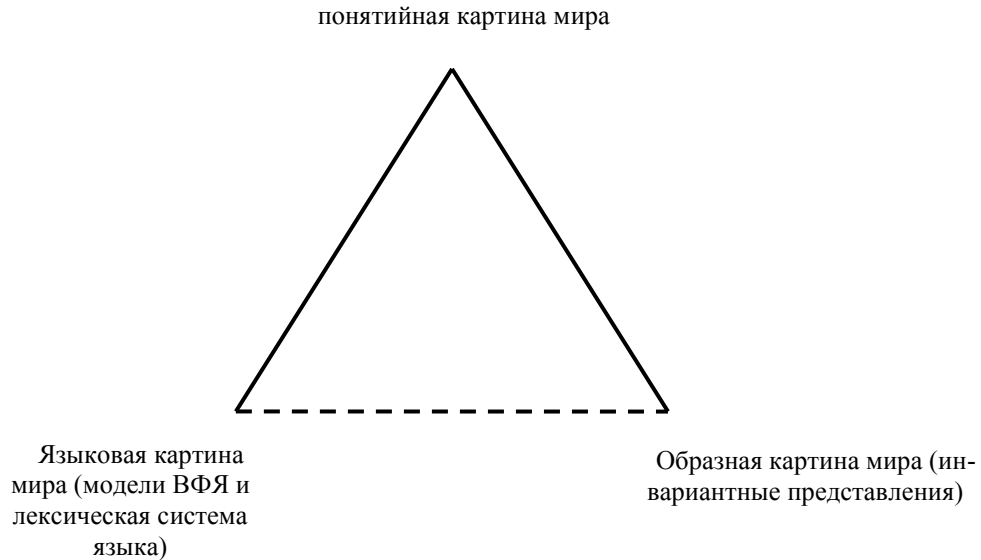
Для дальнейшего анализа термина *концепт*, а также в дополнение и в развитие традиционного семиотического треугольника мы представим семиотический квадрат, в котором референт выносится за рамки семиотического треугольника (фактически референтом становятся представление или ментальный образ, смежностно соположенные денотату).

### Семиотический квадрат



В данном семиотическом квадрате в наибольшей степени концепту должно бы соответствовать понятие, однако в современных исследованиях концепт интерпретируется также и как знак, и как представление или образ, а нередко и как сам референт (например, в семиологии Ю. С. Степанова). Схематически часть представленного семиотического квадрата (без референта) может быть представлена как основная структурная единица когнитивной картины мира, в которой понятию соответствует понятийная картина мира, вербальному знаку соответствует языковая картина мира, а элементарному представлению соответствует образная картина мира.

**Структура когнитивной картины мира  
(обобщенной инвариантной картины мира / семиосферы /  
концептосферы / концептуальной картины мира)**



Наложение (а точнее, встраивание) части семиотического квадрата (без референта) на схему когнитивной картины мира представляет структурное место элементарного знака в когнитивной картине мира. Любой знак (будь то вербальный либо какой другой – например, жестовый, ритуальный, архитектурный и т. д.) является структурной единицей общей картины мира индивидуума и отличается от каждого другого подобного знака, хотя и построен по общей модели знакообразования. Наиболее важным является то, что каждый знак занимает четко определенное место в когнитивной картине мира, выполняет незаменимую функцию и при этом почти всецело определяется другими знаками и их функциями в когнитивной картине мира. Можно утверждать без преувеличения, что для строгости функционирования и для терминологической оправданности термина *концепт* (в анализируемом нами его современном варианте *2концепт*) оптимальным его объемом и содержанием было бы соответствие его тому, что называется ценностью в традиционной теории Ф. де Соссюра.

**Когнитивная картина мира**



Своеобразие целостной когнитивной картины мира индивида обусловлена обратной связью ее составляющими: неповторимостью этнической картины мира, языковой картины мира, концептуальной картины мира, системы ценностей и т. д. Хотя соотношение этих связей складывается в уникальный калейдоскоп индивидуального восприятия мира, все же значительная часть этих отношений между составляющими когнитивной картины мира является социально типичной, а поэтому моделирует и отражает характерный для данного социума тип социального поведения и структурирования информации. Поверхностным отражением и проявлением своеобразного структурирования информации является социальное поведение и, как его часть, речевая деятельность (текстообразование и тексты). Особенности отдельных фрагментов в моделировании когнитивной картины мира можно продемонстрировать на примере своеобразия правового сознания русских (в частности, своеобразия семантики и прагматики концепта *закон*).

Наиболее важным в специфике правового сознания русских является то, что для русских понятие закона автоматически не ассоциируется, как этого можно было бы ожидать, с понятием справедливости, а даже наоборот, может быть его антонимом. Именно своеобразие понятийных ассоциаций семантического поля и ценностных установок по отношению к лексической единице закон содержит в себе неповторимость прагматики понятия закон в когнитивной картине мира носителей культуры и цивилизации. Не стоит искать в словарях такую дефиницию понятия закон, которая бы соответствовала ценностно концептуальным для носителей русской когнитивной картины мира представлениям и установкам. Как утверждают современные исследования, содержание и смысл русской лексической единицы закон по причине ее национального своеобразия невозможно свести к соответствующим лексемам европейских языков. Развернутое представление дает лишь анализ всех связей этого понятия и лексемы – а это и есть место слова в русской когнитивной картине мира.

Своеобразие определенных аспектов когнитивной картины мира на примере концепта закон является очень показательным. Анализ этнично-когнитивного своеобразия понятия закон начнем со следующих двух утверждений:

1. Русская картина мира ориентирована не на рефлексивную систему понятий освоения действительности, а на эмоциональную систему традиционных, общинных ценностей.

2. В России мало кто может и мало кто хочет жить по закону. Власть, даже если бы хотела, не может, так как ей не на что опереться (как это ни парадоксально, в том числе, например, и на общественное мнение), поскольку традиционное отношение к закону у русских более чем двусмысленно. Бизнес не хочет жить по закону, так как ему это невыгодно и просто потому, что это невозможно в существующих реалиях. Самое удивительное, однако, состоит в том, что сам народ не хочет (или в более мягком варианте, не умеет) жить по закону. Только обобщенно и отвлеченно в обыденной коммуникации современных россиян нередко утверждается, что хорошо было бы жить по закону, но на этом все пожелания и заканчиваются. По нашему мнению, подобное состояние правового сознания русских является исторически и культурно-цивилизационно обусловленным.

Своеобразие правового сознания русского человека хорошо демонстрирует противопоставление двух пословиц: латинской «*Dura lex, sed lex*» (суров закон, но закон) и русской – «закон – что дышло, куда повернешь – туда и вышло». Исторической основой социального способа жизни всегда была община, которая традиционно противопоставлялась всем формам государственности. Как утверждает А. Мельникова, поскольку доверие граждан традиционно проявляется только в отношении к общине и к идеалу доброго царя, то не удивительно, что «в системе русской ментальности важнейшим способом действия, ведущим к победе добра над злом, является отнюдь не закон, устанавливаемый «врагом-государством» (Мельникова, 2003: 137). Ю. М. Лотман также акцентирует характерное для бинарных (традиционных) систем «стремление заменить юриспруденцию моральными или религиозными принципами» (Лотман, 2001: 142). Подобные традиционные представления получили развитие в русской художественной литературе. Ю. М. Лотман отмечает «устойчивое стремление русской литературы увидеть в законе сухое и бесчеловечное начало в противоположность таким неформальным понятиям, как милость, жертва, любовь» (Лотман, 2001: 143). За этим скрывается, как утверждает Ю. М. Лотман, «антитеза государственного права и личной нравственности, политики и святости» (там же: 143); ср. также: «С Гоголя, особенно с его «Выбранных мест», начинается традиция противопоставления государственного закона и человеческой морали... Адвокат – неизменно отрицательная фигура и у Толстого, и у Достоевского» (там же).

Помня известную русскую истину, что поэт в России больше, чем поэт, обратим внимание на влияние русской литературы и русских писателей и поэтов на картину мира русского человека.

Например, в повести «Капитанская дочка» А. Пушкина Маша Миронова обращается к царице Екатерине II: «Я приехала просить милости, а не правосудия»<sup>1</sup>. А. Мельникова в связи с этим акцентирует: «истоки такого отношения коренятся в различном понимании «правды» и «истины» в русской культурной традиции. ... правда понимается русскими как категория, выражающая целостное мировоззрение человека, понятие, основанное на вере, традициях, представлении о справедливости в отношениях между людьми («жить по правде»), а истина – только «общезначимая обезличенная констатация соответствия высказывания действительности» (Мельникова, 2003:141).

Очень характерным в этом отношении является утверждение И. Тургенева: «Истина не может доставить блаженства... Вот Правда может. Это человеческое, наше земное дело... Правда и Справедливость!»<sup>2</sup>. А. Солженицын у книги «Россия в обвале» пишет: «Веками у русских не развивалось правосознание, столь свойственное западному человеку. К законам было всегда отношение недоверчивое, ироническое... Тут – и явная подкупность многих, кто вершит закон. Но вместо правосознания в народе всегда жила и сегодня еще не умерла – тяга к живой справедливости»<sup>3</sup>. Также Ф. Достоевский в свое время отмечал, что, когда русский вынужден выбирать между истинной и справедливостью, он скорее отдаст преимущество обману, чем несправедливости. «... «истина» и «справедливость» в сознании русского человека в конкретных случаях вполне могут не совпадать и справедливость всегда будет дороже истины, даже если для ее восстановления придется прибегнуть ко лжи» (см.: Мельникова, 2003: 141).

На основании осмысления этих исторических предпосылок возникает вопрос, каким является современное состояние правового сознания типичного русского человека. Ответом на этот вопрос может быть анализ того, насколько сохранились или изменились отмеченные выше коннотации в функционировании таких ключевых понятий как закон, справедливость, правда и под., а также анализ того, какой является специфика их соотношения и взаимообусловленности.

Как показывают исследования морального и правового развития современной молодежи, противопоставление закона и совести буквально лежит на поверхности ответов в социологических анкетах. «антитезой закону в русской картине мира выступает справедливость... эквивалентов в западных языках слово справедливость не имеет: близкие по значению слова подчеркивают законность (французское *juste*, английское *just*), честность (англ. *fair*), правоту говорящего (немецкое *gerecht*)... Результаты социологического исследования РОМИР [показывают], что 56,9 % россиян согласны с утверждением, что власть должна управлять страной по справедливости, а не по букве закона» (Мельникова, 2003: 138).

Сравнительное исследование отношения к законам (в России, США, Дании, Италии и др.) выявило, что у русских респондентов «изначально существует разграничение понятий закон и мораль, что и вызвало трудности в определении «справедливого закона», так как понятие справедливость у россиян связано с областью нравственности, а законы считаются несправедливыми, бездействующими и необъективными». ...[на Западе] понятия закон, мораль, справедливость на первоначальном уровне осмысления слиты воедино» (Мельникова, 2003: 140). Разница в подобном отношении к закону и справедливости нашла свое отражение в русском феномене «нравственной лжи». А. Мельникова отмечает для современных россиян приемлемость ложного свидетельства во имя спасения несправедливо осужденных: «статистически значимое большинство респондентов не только считают приемлемой так называемую «ложь во имя спасения», но и согласились бы, например, дать в суде ложные показания ради спасения невиновного обвиняемого. ...ложные показания в суде во имя спасения невиновного человека в психологическом и нравственном плане перестают быть ложными» (там же: 141).

Таким образом, существенным является то, что справедливость у русских связана не с законом, а с моралью. Государство противопоставлено общине, а не народу. Из этого вытекают более частные тезисы. Мораль – это антоним к законности. Справедливость – это антоним к законности. Истина противопоставлена правде. Закон противопоставлен справедливости, поэтому ложь может быть равна справедливости.

Все эти характеристики проявляют мышление, ориентированное не на рефлексивную систему понятий освоения действительности, а на эмоциональную систему общинных ценностей. У русских правда связана с моралью (общинной) и представлением о справедливости, и противопос-

<sup>1</sup> Пушкин А. Капитанская дочка, <http://rvb.ru/pushkin/01text/06prose/01prose/0869.htm>, 08.10.2012

<sup>2</sup> Тургенев И. Истина и Правда, [http://www.rvb.ru/turgenev/01text/vol\\_10/02senilia/0294.htm](http://www.rvb.ru/turgenev/01text/vol_10/02senilia/0294.htm), 08.10.2012

<sup>3</sup> Солженицын А. Россия в обвале, [http://bookz.ru/dl2.php?id=13971&t=z&g=20&f=solzhenicyn\\_obval&a\\_id=1382](http://bookz.ru/dl2.php?id=13971&t=z&g=20&f=solzhenicyn_obval&a_id=1382), 06.10.2012

тавлена истине (как логическое соответствие высказывания действительности), закону (власть и государство).

Поэтому для русских **настоящий** закон (как культурный концепт) – это правда и справедливость общинной морали. И форма этого концепта опирается на знаки *община, мораль, правда, справедливость*,

А существующий **государственный** закон (как тот же культурный концепт) – это абстрактная законность государственной власти. И здесь концепт в своей форме опирается на языковой знак *закон*. Таковой является в общих и наиболее характерных чертах семантика и прагматика концепта *закон* в русской когнитивной картине мира.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Кошелев А.Д. О языке психолингвистики // Разумное поведение и язык. Вып. 1. Коммуникативные системы животных и язык человека. Проблема происхождения языка / Сост. А.Д.Кошелев, Т.В.Черниговская. – Москва, Языки славянских культур, 2008, с. 21-40
2. Лотман Ю. М. Семиосфера, С.-Петербург, Искусство, 2001
3. Мельникова А. А. Язык и национальный характер. Взаимосвязь структуры языка и ментальности, СПб, 2003
4. Аскольдов С. А см.: Сорокина А. В. Концепт в системе культуры: философский, культурологический, лингвокогнитивный подходы, [http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik\\_soc/99990201\\_West\\_soc\\_2011\\_1\(21\)/23.pdf](http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik_soc/99990201_West_soc_2011_1(21)/23.pdf) 30.07.2013
5. Степанов Ю. С. Концепт <http://philologos.narod.ru/concept/stepanov-concept.htm> 30.07.2013
6. Кравченко А. В. Что изучает концептология? <http://www.academia.edu/1148123/> 30.07.2013
7. Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика <http://zinki.ru/book/kognitivnaya-lingvistika/> 30.07.2013
8. Пушкин А., Капитанская дочка, <http://rvb.ru/pushkin/01text/06prose/01prose/0869.htm>, 08.10.2012
9. Солженицын Александр, Россия в обвале, [http://bookz.ru/dl2.php?id=13971&t=z&g=20&f=solzhenicyn\\_obval&a\\_id=1382](http://bookz.ru/dl2.php?id=13971&t=z&g=20&f=solzhenicyn_obval&a_id=1382), 06.10.2012
10. Тургенев И. Истина и Правда, [http://www.rvb.ru/turgenev/01text/vol\\_10/02senilia/0294.htm](http://www.rvb.ru/turgenev/01text/vol_10/02senilia/0294.htm), 08.10.2012

УДК 392.1 Народження 398.21 Народні оповідання

*ОКСАНА ЛАБАЩУК, докторант,  
Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка*

## **МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРАГМАТИКИ НАТАЛЬНОГО НАРАТИВУ**

Вивчення прагматики натального нарративу передбачає погляд на текст усної оповіді передусім з точки зору його соціального контексту. Це дає змогу з'ясувати суспільно обумовлені значення, пов'язані з материнством, визначити роль натального нарративу в процесі трансляції цих значень у межах материнської спільноти, розглянути характер передачі в традиції та соціальні функції натального нарративу.

*Ключові слова:* натальний нарратив, прагматика, материнство, соціальний контекст, соціальні функції.

Изучение прагматики натального нарратива предусматривает рассмотрение текста устного рассказа прежде всего с точки зрения его социального контекста. Это предоставляет возможность изучить социально обусловленные значения, связанные с материнством, определить роль натального нарратива в процессе трансляции этих значений в материнской среде, рассмотреть характер передачи традиции, а также социальные функции натального нарратива.

*Ключевые слова:* натальный нарратив, прагматика, материнство, социальный контекст, социальные функции.

The study of the pragmatics of natal narrative predetermines the view on the text of oral story from the point of view of its social context. This enables to define socially constructed meanings connected with maternity, understand the role of the natal narrative in the process of translating of these meanings in maternal community, describe the way of tradition transference and social functions of natal narrative.

*Key words:* natal narrative, pragmatics, maternity, social context, social functions.

Зміни в особистому та суспільному житті людини зумовлюють зміни у формах її духовного самовираження. Глибоких трансформацій зазнає фольклорна система, яка потребує кардинально інших підходів до її розуміння та інтерпретації.

Ще донедавна основна суперечка у фольклористиці велася навколо поняття фольклорного канону: які саме тексти можуть бути об'єктом вивчення для фольклориста. Відповідь на це питання була принциповою для кожного дослідника, саме вона зумовлювала трактування таких ключових понять, як фольклорний текст, фольклорна традиція, методи фольклористики. Цей фольклорний канон, створений на підставі жанрів, що їх дослідники виділили ще в XIX столітті, й досі тяжіє над науковцями. Адже перш ніж вивчати будь-яке явище культури, вони повинні спершу довести його належність до фольклору. Однак, як зазначає провідна польська фольклористка Дорота Сімонідес: «Образ фольклору, відтворений на підставі збірок XIX століття, є помилковим, тому що він швидше віддзеркалює уявлення тогочасних фольклористів про народну творчість, ніж автентичний народний репертуар» [Simonides 1989, s. 337].

Завданням цієї статті є показати можливі підходи до вивчення прагматики персональних автобіографічних нарративів про вагітність та народження дітей. Матеріалом для нашого дослідження стали записи бесід з жінками, виконані за методикою нарративного інтерв'ю. Розмова збирача з інформантом фіксувалася на цифрові носії, а потім розшифровувалася (транскрибувалася) згідно з існуючими вимогами зберігати лексичні, граматичні та синтаксичні особливості мовлення оповідача. Такі розповіді ми називатимемо натальним нарративом.

Дослідження прагматики трактується у семіотиці як вивчення відношення знаку до його виконавця [Моррис 2001, с. 55]. Розглядаючи прагматику фольклорного тексту, ми виходимо передусім з теорії соціального конструктивізму, започаткованої роботою Пітера Бергера та Томаса Лукмана «Соціальне конструювання реальності. Трактат із соціології знання» [Бергер 1995]. Ця книга, з'явившись друком у 1966 році, поклала початок соціальному детермінізму. Для нас важливим є передусім те, що поведінка людини, прийняття нею того чи іншого рішення визначається насамперед соціальними стосунками, або ж типом культури, до якого належить індивід. Соціально обумовленими є суспільні інститути, які формують особистість та суспільні ролі, що їх виконує людина впродовж життя. На думку П. Бергера та Т. Лукмана, символічні форми людської культури також є соціально обумовленими [Бергер, 1995, с. 151-170].

У подальших соціологічних дослідженнях ключовим поняттям стає запроваджене французьким соціологом П'єром Бурдьє поняття габітусу. Його дослідник розуміє як функціонуючу структуру, здатну породжувати та організовувати відповідні практики та уявлення, характерні для певної соціальної групи [Бурдьє 1998, с. 2]. Властивістю габітусу є те, що він «намагається породжувати "розумні" способи поведінки, що йдуть від "здорового глузду"» [Бурдьє 1998, с. 5]. Габітус забезпечує збереження та трансляцію соціальних практик у часі: «Будучи продуктом історії, габітус виробляє практики, як індивідуальні, так і колективні, а відповідно — саму історію відповідно до схем, які породжені історією. Він забезпечує активну присутність минулого досвіду, який, існуючи у кожному організмі у формі схем сприйняття, мислення і дії, більш вірогідним способом, аніж усі формальні правила й усі у явний спосіб сформульовані норми, дає гарантію тотожності і постійності практик у часі» [Бурдьє 1998, с. 4].

Російська фольклористка Світлана Адоньєва вважає, що постструктуралістські роботи П. Бурдьє, М. Фуко, У. Еко викликали у фольклористів особливий інтерес до «соціальної практики, яка за останнє десятиліття слугує інтерпретаційним контекстом для робіт в області фольклору» [Адоньєва 2005, с. 45]. Як зазначає дослідниця, «Традиційні форми, які розглядаються у стосунку до соціальної практики, є набором технологій, найбільш стійких до ентропійних процесів і, відповідно, найбільш затратних в енергетичному сенсі. Для соціуму збереження цих технологій є життєво важливим завданням» [Адоньєва 2005, с. 45].

Теорія соціального конструктивізму мала вплив на всі соціально зорієнтовані науки, у тому числі й на фольклористику. Соціокультурний поворот у фольклористичних дослідженнях висуває на перше місце питання соціального контексту, а також суспільної ролі будь-якої одиниці фольклористичного аналізу. Яскравим прикладом соціально зорієнтованого дослідження у галузі фольклористики є монографія К. О. Богданова «Повсякденність і міфологія. Дослідження в галузі семіотики фольклорної дійсності». Це дослідження враховує передусім соціальний контекст побутування фольклорного тексту. Концепція Богданова будується на основі поняття «прецедентний текст» — тобто текст, що його знають усі. Дослідник ставить перед собою запитання: у чому полягає фольклорність сучасних текстів, які транслюються в суспільній комунікації, тобто за якими критеріями можна відрізнити фольклорний текст від нефольклорного. Відповідь на це питання, на думку вченого, потрібно шукати не у сфері семантики, а у сфері прагматики, іншими словами, критерієм тут виступатиме характер усної трансмісії. Фольклорність визначатиметься на підставі значення того чи іншого тексту для певної соціальної групи, а також з урахуванням тієї суспільної ролі, яку він відіграє для учасників фольклорної комунікації «в межах певного історичного хронотопа, соціокультурного контексту. Такі тексти постійно відтворюються, знати їх — звична справа. Це фундамент колективного дискурсу, умова ідеологічного взаєморозуміння і критерій соціальної ідентифікації» [Богданов 2001, с. 47].

Орієнтація на соціальні практики при інтерпретуванні явищ фольклору вимагає уточнення підходів у розумінні фольклорного тексту. Виглядає недостатнім виключно «філологічне» його розуміння, коли до уваги береться насамперед словесний компонент тексту, який оцінюється здебільшого за естетичними критеріями. «Філологічному» підходу, у свою чергу, протиставляється «антропологічний» підхід. На думку польського дослідника Є. Бартмінського, принциповим у цьому протиставленні є трактування вербального тексту не як «твору», випродукованого в результаті певного комунікативного акту, а як «тексту культури», «тексту-поведінки» [Бартмінський 2005, с. 110].<sup>3</sup> цього впливає, що дослідникові варто переакцентувати увагу з естетичних функцій тексту на комплекс соціологічних (антропологічних) функцій. Найвагомішою для вченого стає не естетична функція тексту, а низка прагматичних функцій: ким створено цей текст, на яких моделях і світоглядних уявленнях він ґрунтується, в яких умовах виникає: для чого людина виголошує цей текст, що вона хоче таким чином досягти, кому і за яких умов вона його розповідає.

Продуктивність антропологічної методології для дослідження фольклорної прози, розказаної у меморатній конвенції, доводять результати роботи польської фольклористки Дороти Сімонідес, яка почала свою наукову діяльність як дослідниця фольклору Верхньої Сілезії. Її науковий доробок складають передусім студії в галузі народної прози, яка фіксується у реальному середовищі побутування. Ще у 60-х роках ХХ століття, у своїх перших працях, Сімонідес вказувала на необхідність переходу від вивчення морфології народної прози до з'ясування її прагматики, до опису функціонування текстів фольклору в оточенні інших мовленнєвих повідомлень. Як влучно зазначив Рох Сулима, «...це було піонерським на ті часи з'ясуванням стосунків з кабінетною фольклористикою» [Sulima, 2008, s. 9].

Критерієм для жанрових і типологічних класифікацій текстів народної прози може слугувати передусім ситуація їх виконання. Специфічний методологічний підхід Дороти Сімонідес окреслився під час польових досліджень. Для неї важливо було сприймати свого інформанта передусім як співрозмовника, жити його клопотами і щоденними справами. Рох Сулима визначає такий підхід як «етичний поворот» у фольклористиці [Sulima, 2008:10]. Предметом дослідження, таким чином, стає не текст та його художні особливості, а духовний світ «іншої людини».

Специфіка роботи на теренах визначалася для молодого дослідниці своєрідністю цього регіону. Сілезія на той час була одним з найбільших промислових регіонів Польщі, і тим цікавіше було показати, що розвинена урбаністично-ужиткова культура не виключає існування символічної культури, що пов'язано з універсальною властивістю людини виділяти і міфологізувати значимі для неї культурні смисли.

Дещо інший підхід до вивчення суспільної функції фольклорних текстів демонструє у своїй монографії «Прагматика фольклору» С. Б. Адоньєва [Адоньєва 2004]. Цю книгу написано на основі аналізу традиційних фольклорних жанрів північних районів Європейської частини Росії — замовлянь, частівок, голосінь. Дослідниця ставить перед собою завдання з'ясувати, яке значення має виконання фольклору в механізмах соціального управління, як фольклорні тексти визначають та моделюють поведінку людини в умовах традиційного суспільства. Трактуючи фольклор як «конвенційні форми комунікації», Світлана Адоньєва доходить висновку, що будь-який фольклорний жанр функціонує як «символічний регулятор соціальних зв'язків і зумовлених ними поведінкових тактик» [Адоньєва 2004, с. 277]. Розрізняючи «фольклор як знання» та «фольклор як діяльність», авторка монографії розглядає перше поняття як «стереотипно відтворювані форми комунікації», що підтримують трансляцію колективного досвіду; а друге — як інструмент, за допомогою якого організовується життя традиційного соціуму і кожного, хто себе до нього зараховує. Отже, фольклорні жанри, «змушуючи виконавців відтворювати задані їх формою прагматичні показники, таким чином розподіляють соціальні ролі між учасниками фольклорної комунікації» [Адоньєва 2004, с. 278]. Принагідно зауважимо, що названі дослідницею соціальні функції, за нашими спостереженнями, властиві і для сучасного фольклору.

Польська фольклористка Віолетта Кравчик-Васілевська у ряді робіт демонструє: фольклор слугує адаптаційним механізмом для людини, яка з його допомогою «притримується» до глобальних проблем сучасної цивілізації. Різноманітні чутки, поголоски, легенди, а також жарти й анекдоти допомагають нашим сучасникам подолати страх, виробити адаптаційні механізми перед такими загрозами людства, як СНІД [Kravchuk-Wasilewska 2000], міжнародний тероризм [Kravchuk-Wasilewska 2003] тощо.

Сьогодні фольклористи розглядають народну культуру не лише як універсальну знакову систему, а як «модель комунікативної ситуації, яка визначається безпосереднім (face to face) контактом між адресатом і адресантом, концепцією тексту як “спільної вартості”, а також усністю та її психосоціальними наслідками (установкою на адресата, черговістю ролей в процесі комунікації, діалогічністю)» [Ługowska 1999, s. 10].

Дослідники звертають увагу на соціальну обумовленість виникнення будь-якого індивідуального тексту. Більше того, саме такі індивідуальні оповіді й слугують для трансляції фольклорних уявлень як у межах певного колективу, так і між поколіннями. «Фольклорна оповідь завжди мала характер анонімний, колективний і мусила знаходити схвалення в групі, в якій функціонувала. Крім того, вона була мультиплікована у варіантах, які переказуються синхронно в межах групи, а діахронно — передаються з покоління в покоління, стаючи предметом постійного процесу творення та відтворення» [Кравчик-Васілевська 2009, с. 131]. Як зазначає Ігор Папуша, «Розповідь набуває функції певної моделі суспільства, в якій закладаються прагматичні правила, що конституюють соціальну дійсність та її зв'язки» [Папуша 2008, с. 31].

Розуміння прагматики передусім як контекстуально обумовленого процесу конструювання фольклорного тексту блискуче продемонструвала у своїй монографії «Українська усна традиційна



проза: Питання текстології та виконавства» Олександра Юрїївна Бріцина. Фольклорний текст, який виникає в результаті процесу виконавства, є явищем змінним, залежним від аудиторії, реплік слухачів, настрою та налаштованості оповідача. Для адекватного розуміння змісту фольклорної оповіді потрібно враховувати цілий ряд контекстуальних факторів: інтонацію, логічні наголоси, паузи — усе це збирач повинен фіксувати і враховувати при транскрибуванні та публікації фольклорних матеріалів [Бріцина 2006].

Наведені міркування яскраво демонструють продуктивність та різнобічність соціальних підходів до аналізу фольклорних явищ. Ключовим у нашій роботі виявляється питання *контексту*, який ми розуміємо передусім як *соціальний контекст*, на відміну від контексту виконання фольклорного твору. З огляду на те, що натальні наративи вперше потрапляють у поле уваги фольклористів, нашу увагу насамперед повинен привернути соціальний контекст виникнення і трансляції натального наративу, а також низка суспільних функцій, виконуваних цими текстами як у середовищі матерів, так і в соціумі загалом. Це дозволить зрозуміти причини виникнення натального наративу, основні шляхи та способи його трансляції в традиції, а також ту суспільну роль, яку виконує нараційний фольклор в сучасній культурі. Дорота Сімонідес наголошує, що «кожна історія, яку оповідач видобуває з власної пам'яті, набирає смислу лише тоді, коли ми розуміємо: для чого, з якою метою і для кого вона розповідається. Її смисл може бути прочитаний лише у зв'язку з ситуацією, яка породила потребу в цій розповіді» [Simonides 1989, s. 340].

Сучасна фольклористика при вивченні комплексу завдань, пов'язаних з прагматикою фольклору, використовує поняття *малої суспільної групи*. Саме тут варто шукати механізми трансляції фольклорної традиції, які, на думку дослідників, «не знаходяться “у глибині людської душі”, однак завдячують своєму існуванню особам, які культивують ці традиції в певних суспільних групах (родина, село, професійна група, соціальна група тощо)» [Kravchuk-Wasilewska 1986, s. 30].

Важливим для фольклориста є той факт, що художня природа народних оповідань не відрефлексована носіями традиції, тобто розповідь про пережите не сприймається виконавцями як творчість, а тим більше творчість фольклорна. На підставі дослідження оповідної творчості жителів Верхньої Сілезії Д. Сімонідес робить висновок, що «тут не існувало жодної суспільної групи, яка б свідомо плекала свої розповіді. Розповідання — це завжди спонтанний, випадковий процес, який виникає на маргінесі різних робіт та обов'язків» [Simonides 1989, s. 340]. Кожна людина здобуває власний життєвий досвід, а отже, має свою відмінну від інших, різнобарвну, сповнену переживань біографію. Ці біографічні спогади час від часу омовлюються, причому структура і функції виголошеного тексту залежатимуть від контекстуальних факторів: настрою, слухачів, оточення. Дорота Сімонідес переконана, що факт конструювання власної біографії в процесі розповідання свідчить, що ми маємо справу з процесом творчим: «Сам факт висвітлення певних вражень, епізодів і затінення інших вказує на процес конструювання оповідання, на свідому творчість» [Simonides 1995, s. 20-21].

Віолетта Кравчик-Васілевська, характеризуючи процес виконання фольклорного тексту, звертає увагу, що виконавець безпосередньо залежить від своїх слухачів. Кожне виконання відбувається «під впливом загальної емоційної тональності групи, або з метою самореалізації, <оповідач> очікує на властиву (тобто відповідну до норм, прийнятих у даній групі) реакцію слухачів, бере до уваги — часто мимовільно — увлечення про світ, характерні для цієї групи, вважає на авторитети, символи, ритуали, традиції і водночас етичні норми та колективний світогляд, що панує в цьому суспільстві» [Kravchuk-Wasilewska 1986, s. 27]. Дослідниця також зауважує, що ситуація виконання фольклору завжди має характер діалогу. «Цей контакт передбачає зворотний зв'язок у вигляді емоційної реакції слухача (потенційного майбутнього виконавця), викликаючи в ньому часто неусвідомлене бажання запам'ятати, доповнити чи розповісти відомий йому варіант почутого тексту» [Kravchuk-Wasilewska 1986, s. 28].

Спостереження фольклористів за характером побутування фольклорної розповіді суголосні міркуванням наратологів про процес розповідання загалом. Як вважає канадська дослідниця персональних наративів Керол Петерсон, людина навчається конструювати свої розповіді ще з раннього дитинства. Батьки, розказуючи своїм дітям або комусь іншому історії про різноманітні життєві ситуації, які траплялися з дітьми, навчають їх, які саме історії і яким чином вони мають розповідати. Цей процес, який охоплює як форму, так і зміст наративу, триває постійно [Peterson 2004, p 324]. К. Петерсон зазначає: «Ці розповіді батьків про дітей впливають на структуру і зміст власних розповідей дітей» [Peterson 2004, p 324]. Оцінка власного досвіду, конструювання власної самоідентифікації — ці моделі формуються в дітях саме тоді, коли вони чують розповіді батьків. Під впливом таких розповідей діти розвивають власні когнітивні структури та схеми гендерно маркованої поведінки [Peterson 2004, p 327]. Як зазначає Керол Петерсон: «Діти розвивають гендерні

схеми поведінки, використовуючи всю гендерно релевантну інформацію, яку їм надали, включаючи лінгвістичні інтерпретації подій і поведінку дорослих, за якою вони спостерігали» [Peterson 2004, p 324].

Схожу закономірність помітили і дослідники процесу виконання дитячого фольклору. На думку С. М. Лойтер, «фольклорне знання» включає не лише знання самого тексту, але й правил його відтворення. Індивідуальний акт творчості пов'язаний з досвідом багатьох попередніх поколінь, але своєрідним «пусковим механізмом» є ігрова ситуація: «усний твір створюється не для виконання, а під час виконання — це і є моментом творчості» [Лойтер 2001, с.19]. Виконання фольклорного тексту визначається не особливостями пам'яті дитини, а її ігровою активністю, відбувається своєрідне «підхоплення традиції». Носієм фольклорних текстів стає «кі окрема дитина і дитяча група як цілісний організм, який таким чином задовольняє потребу в спілкуванні та емоційному контакті» [Лойтер 2001, с. 20].

Модель конструювання гендерних схем поведінки, яку описала канадська дослідниця, «працює» і при конструюванні ролей слухача та оповідача, у тому числі фольклорного тексту, а цю людина навчається протягом усього життя. За спостереженнями Ігоря Папуші, ці зміни ролей відбуваються не просто за певною чергою: слухач (а він за своїм соціальним статусом, як правило, є молодшим) слухає і засвоює правила розповіді: «що саме треба сказати, щоб тебе почули» і «що саме потрібно чути, щоб потім мати можливість говорити» [Папуша 2008, с. 30]. Таким чином і оповідача, і його слухача чи слухачів потрібно сприймати як повноправних членів процесу комунікації.

Дослідження прагматики натального наративу базується на ідеях соціального конструктивізму, започаткованого соціологами Пітером Бергманом та Томасом Лукманом і розвиненого в роботах П'єра Бурдьє. У фольклористиці соціокультурний поворот знаменує, за визначенням Є. Бартмінського, перенесення дослідницької уваги з естетичних функцій фольклору на його антропологічні функції. У фольклористиці соціальні функції фольклору розглядаються у роботах Світлани Адоньєвої, Костянтина Богданова, Віолетти Кравчик-Василевської, Софії Лойтер, Іоланти Луговської, Дороти Сімонідес. Для нас важливим є вивчення соціального контексту виникнення, трансляції натального наративу, а також виконуваним ним суспільні функції.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Адоньєва С. Б. Прагматика фольклора / С. Б. Адоньєва. — Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 2004. — 310 с.
2. Адоньєва С.Б. Фольклористика и современное гуманитарное знание / С. Б. Адоньєва. // Первый Всероссийский конгресс фольклористов : сборник докладов. Т. 1 — М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 2005. — С. 44—57.
3. Бартминский Е. Фольклористика, этнонаука, этнолингвистика — ситуация в Польше / Е. Бартминский // Первый Всероссийский конгресс фольклористов : сборник докладов. Том 1. — М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 2005. — С. 106—118.
4. Бергер П. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман ; пер. с англ. Е. Руткевич. — М. : Медиум, 1995. — 323 с.
5. Богданов К. А. Повседневность и мифология : исследования по семиотике фольклорной действительности / К. А. Богданов. — СПб. : Искусство-СПБ, 2001. — 438 с. (Серия «Территория культуры: антропология»).
6. Бріцина О. Ю. Українська усна традиційна проза : питання текстології та виконавства / Олександра Юрїївна Бріцина. — К. : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. — 400 с.
7. Бурдьє П. Структура, габитус, практика [Електронний ресурс ] / П'єр Бурдьє // Журнал соціології та соціальної антропології. — 1998. — Т. 1. — Вып. 2. — Режим доступу: (<http://www.soc.pu.ru/publications/jssa/1998/2/4bourd.html>).
8. Кравчик-Василевська В. Електронний фольклор як явище цифрової культури / В. Кравчик-Василевська // Слов'янський світ : зб. наук. пр. — К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. — Вып. 7. — С. 127—138.
9. Лойтер С. М. Русский детский фольклор и детская мифология : исследование и тексты / Софья Михайловна Лойтер. — Петрозаводск : КГПУ, 2001. — 296 с.
10. Моррис Ч. У. Основания теории знаков / Чарльз Уильям Моррис / Семиотика : антология / сост. Ю. С. Степанов. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Академический Проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2001. — С.45—97.
11. Папуша І. Ж.-Ф. Ліотар: концепція нарративної легетиматії знання / Ігор Папуша //Славистичні записки. — Тернопіль : ТЕПЮ, 2008. — С. 24—36.
12. Kravchuk-Wasilewska V. AIDS Studium Antropologiczne / Violetta Kravchuk-Wasilewska. — Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2000. — 234 s.

13. Kravchyk-Wasilewska V. Po 11. września, czyli folklor polityczny jako wyraz globalnego lęku / Violetta Kravchyk-Wasilewska // *Literatura Ludowa : dwumiesięcznik naukowo-literacki / Polskie towarzystwo ludoznawcze ; Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego ; pod red. Czesława Hernasa.* — Wrocław, 2003. — № 3 (47). — S. 25—34.
14. Ługowska J. Folklor — tradycje i inscenizacje. Szkice literacko-folklorystyczne / Jolanta Ługowska. — Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999. — 208 s.
15. Peterson Carole, Mothers, Fathers, and Gender: parental narratives about children // *Narrative inquiri.* — Amsterdam: John Benjamins B. V., 2004. - № 14 (2), p. 323-346.
16. Simonides D. Opowiadania ludowe / Dorota Simonides, Janina Hajduk-Nijakowska // *Folklor Górnego Śląska / pod. red. Doroty Simonides.* —Katowice, 1989. — S. 335—416.
17. Sulima R. Profesor Dorota Simonides i Opolska szkoła folklorystyki / Roch Sulima // *Literatura Ludowa : dwumiesięcznik naukowo-literacki / Polskie towarzystwo ludoznawcze. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego.* — Wrocław, 2008. — №3 (52). — S. 9—12.

УДК 801.81:[81-1(450=161.2):398.85]"20".

**ОЛЕНА ГІНДА, доцент**  
**Львівський національний університет**  
**імені Івана Франка**

## **КОЛОМИЙКОВА СТЕРЕОТИПІЯ В ПОЕЗІЯХ УКРАЇНСЬКИХ ТРУДОВИХ МІГРАНТІВ В ІТАЛІЇ**

Проаналізовано вияви коломийкової стереотипії в поетичному доробку сучасних українських трудових мігрантів в Італії. Узагальнено трактування типологічних ознак коломийки в українській фольклористичній думці. Досліджено сюжетно-тематичну парадигму поетичних творів українських заробітчан, в якій репрезентовано етноментальну свідомість за допомогою традиційних фольклорних засобів. Зроблено висновок про вмотивованість використання в поетичній творчості коломийкової стереотипії, як такої, що наділена гнучкістю форми, відкритістю до нових тем і оптимально пристосованої до фрагментарного і панорамного зображення колізій заробітчанської дійсності.

*Ключові слова:* коломийка, фольклорні жанри, коломийкове мислення, творчість українських трудових мігрантів в Італії, стереотипія, сюжет, поезика, часопис «До Світла».

"Kolomyyka" stereotypes expressions in the poetry of modern Ukrainian migrant workers in Italy have been analysed. Typological characteristics interpretation of "Kolomyyka" in Ukrainian folklore thinking is summed up. Narrative paradigm of Ukrainian migrant workers poetry has been investigated where ethnic mental consciousness due to traditional folklore means is represented. The conclusion is made concerning reasonable use of "Kolomyyka" stereotypes in poetry writing as one gifted with flexible form, open to new themes and ideally adapted for fragmentary and panoramic depiction of migrants life collisions.

*Key words:* "Kolomyyka" (Hutsul Dance), folklore genres, kolomyyka thinking, creativity of Ukrainian migrant workers in Italy, folklore stereotype, plot, poetry, periodical "Do Svitla".

**Метою** пропонованого дискурсу є аналіз коломийкової стереотипії в поезіях сучасних трудових мігрантів в Італії. Джерельною базою дослідження є корпус поетичних текстів, написаних українськими трудівниками й опублікованих у 2001 – 2011 рр. на сторінках першого україномовного періодичного видання на Аппенінах – християнського часопису українців в Італії «До Світла». З причини раритетності журналу та його малодоступності для українського читача згаданий творчий доробок (більш ніж 800 поезій) є практично недослідженим. Проблема творчості українських заробітчан в Італії потрапляла у поле зору сучасних науковців: Олени Пономаревої [12], Олени Герасименко [1], Віктора Соколова [16] та інших, але принагідно. Згадуваний поетичний доробок досліджувалося й нами у низці статей [2, 25], в одній із яких зазначена проблема була проаналізована на матеріалі гумористичної групи заробітчанських поезій [26]. Натомість коломийкова типологія виявляє себе в поезіях з контраверсійним емоційним забарвленням і драматично акцентованою сюжетикою. Тож мотивацією до написання статті стала відсутність розвідки із зазначеної проблематики й, відповідно, спроба заповнити цю дослідницьку прогалину.

У заробітчанській творчості коломийка виявляє себе в різних іпостасях: в заголовках поезій (незважаючи на відсутність «повного комплекту» генологічних ознак у текстах, названих коломийками), безпосередньо в коломийковій стереотипії, а найпомітніше – в ритмомелодиці, яка в сучасній народнописенній традиції зазвичай співіснує з гумористичним або сатиричним змістом. Натомість «класична» традиційна коломийка була відкритою до щонайширшої тематики, яку обрамлював відповідний емоційний фон. Полісюжетність коломийок як онтологічна характеристика жанроформи, яка дещо призабута нині як фольклористами, так і носіями фольклору, виразно себе репрезентує в заробітчанській творчості. Відкритість коломийки до щонайширшого охоплення життєвого матеріалу відзначали всі дослідники, в чю аналітичну оптику потрапляв жанр. Одним

із перших, хто звернув на це увагу, був Микола Сумцов, який зауважив: «Захватывая отдельные поэтические мотивы из всех устаревших форм поэзии, коломыйка в то же время передает все современные движения народной жизни <...>. В коломыйках есть всего понемножку, и религия, и политика, и мораль, и история» [17].

Дещо пізніше на висновки М. Сумцова покликатиметься Володимир Гнатюк, який доповнить характеристику коломийок, що її окреслив Микола Сумцов, і висловить свої міркування стосовно їх сюжетно-мотивного багатства: «... вона (коломийка – О.Г.) втискається всюди за чоловіком, для неї нема нічого тайного; звідти в ній висловлене радість і горе і утіха і жаль» [4, с.157]. Учений неодноразово наголошував на «найрізномірнішому змісті» коломийок, зауважуючи, що «...ні одна поява народного життя не поминена в них...»[4, с.153].

Студії Івана Франка над коломийковою жанроформою вирізняються проникливістю аналізу й концепційністю висновків. Свої коломийкознавчі висліди Франко ілюстрував коломийками з драматичною сюжетикою, що цілком вписується в його розуміння полісюжетності народних монотроф, які, будучи «зведені до купи, <...> складаються на широкий образ нашого сучасного народного життя, безмірно багатий деталями і кольорами, де бачимо сльози й радість, працю і спочивки, турботи і забави, серйозні мислі і жарти нашого народу (виокремлення шрифтом наше - О.Г.) в різних його розверстуваннях <...> від коліски до могили» [19, с.149]. Франкова акцентує на тому, що в коломийках «малюється незвичайно різносторонньо індивідуальне, родинне та громадське життя нашого народу в найрізніших його моментах» [20, с.232] є одним із найвагоміших аргументів на користь **концепції різновекторної сюжетно-тематичної парадигми жанру**.

Філарет Колесса, як і його попередники, також звернув увагу на розмаїття сюжетики жанру, яка «... наповнюється новим змістом, обіймаючи всі сторони народного життя; <...> легко переходить у царину жарту й сатири та, з другого боку, не цурається й зовсім поважних суспільно-економічних тем» [8, с. 38]. Аналіз коломийкової ритмобудови, що його зробив Ф. Колесса, дозволяє фольклористам, з одного боку, розширити горизонт шаблонного бачення коломийкової ритміки як кількох сталих і непорушних схем, з іншого – знаходити впливи/рецепції їх варіативності у поліритмічних текстах.

Висновки академіка Колесси стосовно парадигми коломийкових ритмомелодик допомагають відстежити стереотипію жанру в поезіях сучасних українських заробітчанин, бо з урахуванням варіативності коломийкової ритмобудови, описаної Ф. Колессою, окремі поліритмічні фрагменти заробітчанинських поезій, в яких трапляються фрагментарні «послаблення» класичної коломийкової ритміки, необхідно трактувати **не як порушення стереотипії жанру, а як традиційно побутуючу її варіативність**. Філарет Колесса не поминув своєю увагою народних піснетворців, талантом яких щиро захоплювався: «В “Гуцульщині” й “Пісенних новотворах” подибуємо чимало новоутворених коломийок із дуже різномірним змістом; можемо на них простежити, як то народні співці – імпровізатори уміють вдатно користуватися традиційними засобами поетичного вислову для складання нових пісень, як у давні форми вміють переливати новий зміст» [8, с.39] – писав учений. Подібно цим народним співцям, «вдатно» використовують коломийкову стереотипію і сучасні українські заробітчани, «переливаючи» в неї емігрантські реалії, що й буде проілюстровано далі.

Сучасна фольклористика, опираючись на вагомий здобутки своїх попередників, продовжує висліди жанру як у синхронному так і в діахронному зрізі. Не ставлячи за мету проаналізувати цей солідний досвід, згадаємо найважливіші, на нашу думку, ідеї сучасного коломийкознавства. Нові акценти до раніше окреслених ознак жанру додав відомий фольклорист Степан Мишанич, слушно назвавши коломийку народною публіцистикою, яка «...йде попереду інших жанрів в осмисленні сьогочасних життєвих перипетій» [10, с.375]. Стосовно «осмислення» малими жанрами, а особливо публіцистичними, сьогочасних реалій погодитися аж ніяк не можемо: для художнього осмислення необхідна-таки більша словесна площина, - коломийка ж лише фіксує ці перипетії, фокусує увагу на них, що само по собі є визначальним, бо є підґрунтям до подальших художніх узагальнень. В контексті сучасного коломийкознавства необхідно згадати здобутки вчених-музикологів Львівської школи. Етномузиколог Сергій Кудриницький акцентує увагу сучасних дослідників на виражену архетипальну природу жанру, присвятивши цій проблемі статтю «Рецепція коломийки в українському музикознавстві» [9]. Осмисленню причин активізації жанроформи в заробітчанинському середовищі допомагає оптика «коломийкового мислення» – феноменологічного поняття, введеного у фольклористичний глосарій музикологом Володимиром Гошовським. Зазначений термін вирізняється точністю та високим ступенем операціональності: крізь оптику «коломийкового мислення» можна збагнути причини живучості й інших фольклорних жанрів, їх активізацію в пев-

ні періоди, на певних територіях, у певних соціокультурних групах і зокрема у середовищі українських трудівників в Італії.

Володимир Гошовський звертає увагу на те, що пісенній коломийці передусім притаманна чітко **виражена комунікативна спрямованість**, яка і є тим реальним соціокультурним тлом, на якому побутує коломийка. Ураховуючи ці та інші, раніше згадувані стереотипні ознаки коломийки, проаналізуємо їх вияви в поезіях українських заробітчани в Італії.

Життя трудових мігрантів стимулювало звернення народних поетів до драматично забарвлених сюжетів, обрамлених відповідною емоційною палітрою. Нагадаймо, що характерними особливостями коломийки є сконденсованість її змісту та форми, бо кожна дворядкова строфа є завершеною думкою. Об'єднуючись, дворядкові строфи здатні відтворювати цілісну панораму народного життя. Ці текстові локуси, що складаються з мікросюжетів, поєднуються у «в'язанки» або «віночки», які відкривають можливість пролонгації думки, її увиразнення, або альтернативного її ілюстрування. Тож для поетів-аматорів коломийкова жанроформа є «зручною», бо ідеально пристосована для відтворення типових історій емігрантського життя. Жанр є «своїм» для авторів і читачів: будучи онтологічно близьким і зрозумілим, він апелює до спільної жанрової пам'яті, до спільних культурних контекстів і допомагає, окрім усього, не лише висловити власну думку, а й «включити» себе в сюжет твору.

Генологічні ознаки коломийки, що виявляють себе у творах заробітчанської поезії, є підтвердженням живучості феномена «коломийкового мислення» у народних поетів, яке втілюється у зверненні до типової ритмомелодики та репрезентації фонду типових ознак: відповідної лексики, стилістики, емоційної забарвленості, сюжетно-мотивної та композиційної стереотипії, монострофічній будові тощо. Коломийкова стереотипія оптимально пристосована для відтворення **панорами емігрантського життя в низці епізодів, фактів, подій**. Усі ці ознаки присутні в багатьох поезіях аналізованого доробку. Поміж поетів-заробітчани є такі, хто стало звертається до народної монострофіки, плідно використовуючи її ресурси та поетикальну палітру. Це Василь Федик [18, с. 56], Ольга Козак [7, с.62], Катерина Шпряха [21, с.234], Марія Гладуняк [3, с.72], Марія Дорундяк [6, с.62], Анна Ніклевич [11, с. 37], Лідія Яцків [22, с.58; 23, с. 50], Володимир Порваткін [13, с.58], Ольга Рентюк [14, с.76; 15, с. 96] і багатьох інших. Аналіз творів, у яких виражено присутня коломийкова стереотипія, обмежимо найтиповішими прикладами.

Сюжети й емоційне забарвлення заробітчанських поезій, типологічно споріднених із коломийковим жанром, підпорядкована, як уже згадувалося, колізіями емігрантського контексту, тому часто-густо вони сповнені сумовитими, тужливими інтонаціями. У таких текстах коломийкова ритмомелодика дещо втрачає речитативну чіткість, начебто «губиться» у мінорному звучанні сумних мотивів, а ритмомелодійні акценти зазвичай пом'якшені жіночими римами. Саме це спостерігаємо в поезії Василя Федика «До мами», фрагмент з якої наводимо нижче:

*«Думки мої – пташки білі, / Я вас відпускаю, / Летить з Богом на Україну / До рідного краю. / У садочку на яблунці / Сядьте біля хати / Та загляньте у віконце. / Там старенька мати / Сидить собі, одинока, / Перед образами. / І щоднини, і щоночі / Кількома разами / Згадує мене в молитві / До святого Бога, / Бо далека є сьогодні / Між нами дорога. / Пробач мені, моя мамо, / Що в Різдвяні свята, / Не приїхав я до тебе / Заколядувати. / Пробач, рідна, ще раз / З великої ласки / За те, що я не приїхав / До тебе на Паску. / ...Скажіть, пташки, моїй мамі, / Що не забуваю / Я за неї молитися / У чужому краю. / Скажіть, пташки, обіцяйте, / Що скоро я з вами / Залишу Рим і полечу / До рідної мами» [18, с. 56].*

14-складова ритмобудова цієї поезії повністю відповідає схемі класичної коломийкової ритмомелодики, яку описав Філарет Колесса, уважаючи її найпоширенішою. Вона підтримується смисловою завершеністю строф і поступуванням ліричної нарації – монологу сина, зверненого до рідної неньки, з якою він розлучений далями та кордонами. Тужливі інтонації акцентовані у творі післястрофними цезурами, які суголосно увиразнюються розгортанням ліричного сюжету. Поетичний світ поезії є наскрізно фольклорним: типові для українських ліричних і заробітчанських пісень образи пташок (символічних посланців-помічників), сталі епітети (білі пташки, рідна хата, старенька/рідна/одинокка мати, чужий край, далека дорога), характерні для народнопісенної стилістики зменшувально-пестливі іменникові форми (яблунька, віконце), – усе це, сукупно зі сюжетно-мотивною канвою поезії, увиразнює образ ліричного героя – сина, який болісно переживає розлуку з найріднішою людиною. Поетикальна коломийкова типологія в цій поезії випрозорює себе у зіставленні з текстами співанок зі збірника Оскара Кольберга (розділ «Sierota. Czużupa»), у яких мотиви розлуки й туги втілені в мікросюжети, де герой просить пташку полетіти на рідну стороньку, щоби подивитися на родину (або кохану дівчину) і передати звісточку про себе. Зооморфна символіка, яка підкреслює цю сюжетно-мотивну стереотипію, у збірнику О.Кольберга зазви-

чай репрезентована образами зозулі, орла, «утки» (гуски), «сивої пташки», рідше - овечки, що заблукала:

«1. Ta Ne szumy luże, luże /w dubrowońci duże, / ne zadawaj serciu żalu, / szczo ja w czużym kraju! / 3. Bo ja w czużym kraju, / jak byłyna w poli, / nema komu poradyty / hołowońci moji. / 4. Puszczu-ży ja utku / po tychym dunaju: / płyny, płyny, sywy utko, / de rodynu maju!» [24, с.199]; «2. Chodżu, błużu po czużyni, / jak błudna oweczka, / ny-maž komu promowyty / szczyroho słoweczka. / 3. Oj oweczka jak zablije, / Wiwci widozwut si, / ja w zużyni jak zapłaczu, / aż hory zdrychnut si. / 4. Polet' polet' sywyj j-orle, / bo ty majesz kryła, / ta-j u totu storonoczku, / de moja rodyna» [24, с. 183].

У зіставленні з наведеними народнописаними текстами вияви фольклорної стереотипії в поезії Василя Федика є надто очевидними.

В поезії Ольги Козак «День за днем минають роки...» [7, с.62] коломиївка ритмомелодика є більш відчутною, ніж у в попередньому творі: драматично загострений зміст обумовлює саме таку його стилістику. Публіцистичні інтонації поезії скеровують до коломиїкознавчих спостережень Степана Мишанича, який небезпідставно уважав публіцистичність чи не найважливішою типологічною ознакою жанроформи. Текст поезії Ольги Козак – це гнівне і водночас благальне слово матері, вигнаної на заробітки, яка розлучена зі своїми дітьми й цілому світові хоче повідати про свій біль:

«День за днем минають роки / У чужому краю, / Наші діти в Україні / Самі виростають. / Виростають і не знають / Ні добра, ні ласки, / У байдужості зростають, / Як в жорстокій казці. / Україно, наша нене, / Дай можливість / В рідній хаті жити, / Не чужині служити, / А рідній дитині. / Позбирай нас, Україно, / По цілому світу, / Полюби нас, збережи нас, / Бо ми – твої діти» [7, с.62].

Сконденсована сюжетна фрагментарність поезії (життя матерів у чужому краї, осиротілі діти при живих батьках) у поєднанні з публіцистичними інтонаціями створює внутрішню напругу, яка змінюється іншим емоційним регістром у п'ятій монострофі, коли авторка звертається до України, покладаючи на неї місію рятівниці та свої останні надії. В персоніфікації України експліковано беззастережну любов героїні до своєї Батьківщини як її життєве кредо та найвищий громадянський імператив. Акцентування образу України досягається у творі й за допомогою ритмічних засобів: стала коломиївка ритмомелодика «збивається» в шостому незавершеному рядку, створюючи додаткову цезуру й подальшу поліритмічність в кількох наступних – ефект розмовної нарації, що переривається під впливом емоцій. Це сприяє перефокусованню читацької уваги саме до образу України, як головного адресанта монологу матері і як тої останньої інстанції, на яку покладаються у своїх очікуваннях розсіяні по світах українці. Завершальні рядки твору – унікальні у своєму довершеному поетичному лаконізмі й емоційній напрузі: відчайдушне прохання жінки позбирати «по цілому світу» своїх загублених дітей, звернене до України, – як жмуток гірких почуттів і водночас надій, якими живуть ті, хто сповна зазнав випробування чужиною.

Поезія Катерини Шпряхи «Покинули бідолашні...» [21, с.234] за змістом споріднена з попереднім твором і також ряснить народнописаними тропами, поміж яких домінують сталі епітети (бідолашні, рідні домівки, рідний поріг, мама солоденька/дороженька, маленьке серденько, дрібненькі сльози):

«Покинули бідолашні / Рідні домівки, / І схилилися в журбі / Їхні голівки. / Снують думки за думками / Та все коло дому, / Біля милих серцю людей, / Рідного порогу. / А оте дитятко вдома / Хіба не страждає? / Воно хоче ласки, тепла, / А мами немає. / Де ж ти, мамо, мила, ніжна, / Де ж ти, солоденька? / І зацемить у дитини / Маленьке серденько. / Зарясніють в оченятах / Дрібненькі сльози. / – Може, мама моя їде? / Напевно, в дорозі? – / І так дитя виглядає, / Так воно чекає / Матусеньку дороженьку, / А її немає...» [21, с.234]

Постійні епітети, як відомо, є головними утримувачами нормативної оцінки, суб'єктом якої є фольклорний соціум, а об'єктом – предмети зовнішнього світу. Тож образно-виражальний світ поезії пролягає у площинах народнописаної стихії, що зумовлено його стилістикою: підкреслено риторичними звертаннями дітей до матері, типовою фольклорною тавтологічністю («шукає-виглядає»), уживанням суфіксів здрібнілості, характерних для дитячого пісенного фольклору (дитятко, голівки, серденько, матусенька, дороженька), а головне – високою концентрованістю художніх узагальнень, що притаманно саме усній народній словесності. Коломиївка стереотипія виявляє себе у змістовій завершеності моностроф, сюжетика яких, сповнена мотивів туги та безнадії, апелює до найхарактерніших колізій заробітчанських пісень XIX ст., які впорядкувала й дослідила Софія Грица [5].

Поміж творів, у яких простежуємо коломиїкову ритмомелодіку, найбільш драматично забарвленою є поезія Марії Гладуняк «Не тішмося!» [3, с.72], в якій коломиївка типологія передусім

виявляє себе підкресленою фрагментарністю моностроф, а також детальним і публіцистично-загостреним висвітленням типових історій заробітчанського життя, що, словами Івана Франка, створюють справжню «панораму з безліччю живих картин»:

*«Не тішмося, мої друзі, / Що ми заробили. / Краще добре подумайте, / Скільки ми згубили. / Хтось не бачить своїх дітей, / Хтось – рідного брата. / Хтось не поклав свічку в руку / Навіть свого тата. / Нема щастя в наших хатах. / Що з нами зробили?! / Діти матір виглядають, / Аж забракло сили. / Сестра сестрі звиряється, / Що туга велика. / Але в гості не приїде, / Бо відстань далека. / Одна дочку не видала, / Сина не вженила. / І не одну на чужині / Сира земля вкрила. / Другій внучка малесенька / “Бабицю” не сказала. / Комуś мати зістарілась – / Помочі не мала. / Іншу люди відправили, / Бо розум згубила. / Все це знаєм, але гроші – / То велика сила!»* [3, с.72]

Останній рядок поезії – її завершальний її акорд – це багатозначний фразеологізм, який є однією з поширених паремій і водночас тем для дискусій у заробітчанському середовищі. Зауважимо: в тексті паремія, яка має подвійну конотацію (гроші порятували сім'ї від злиднів, але ціна такої допомоги виявилася надто дорогою), ужита дещо декларативно, як своєрідна інформація для роздумів. З другого боку, перелічені авторкою колізії заробітчанського життя скеровують сприйняття цієї паремії саме в парадигмі народних уявлень про життєві цінності, духовна сутність яких завжди була пріоритетною.

**Висновки.** Аналіз типологічних ознак коломийкової жанроформи, узагальнених і випрозованих українською фольклористичною думкою, дозволяє відстежити їх вияви у поезіях українських трудівників в Італії. Розглянуті у статті твори поетів-аматорів засвідчують, що в їх сюжетно-тематичній парадигмі репрезентовано типові історії заробітчанського життя, обрамлені мотивами туги за рідною землею, родиною та виразно експліковано етноментальну свідомість за допомогою традиційних фольклорних засобів. Тож **природним і вмотивованим на цьому фоні є звернення авторів до коломийкової стереотипії**, яка передбачає імпровізаційність змісту, гнучкість форми і, як наслідок, внутрішню відкритість до нових тем, що укладаються у панорамний формат зображення типових колізій заробітчанського життя.

#### ЛІТЕРАТУРИ:

1. Герасименко О. Сучасна українська еміграція до Італії та зародження нової української діаспори [Електронний ресурс] / Олена Герасименко // Українознавство. Рік: 2010. Число: 1(34). – Режим доступу: <http://www.ualogos.kiev.ua/text.html?id=1971&number=75&category=8> (дата звернення 05.08.2010).
2. Гинда Е. Н. Современное поэтическое творчество украинской диаспоры в Италии: свой традиционный мир в чужом пространстве / Е. Н. Гинда // Научный альманах «Традиционная культура». – Москва, 2012. – № 2. – С. 30–41.
3. Гладуняк М. Не тішмося!.. Печеніжин–Реджо–Емілія / Марія Гладуняк // До Світла. Християнський часопис українців в Італії. – 2006. – № 3–4(48–49). – С. 72.
4. Гнатюк В. Передне слово до збірника «Коломийки» / В. Гнатюк // Вибрані статті про народну творчість / В. Гнатюк. – Київ: Наукова думка, 1966. – С. 157.
5. Грица С. Наймитські та заробітчанські пісні / Софія Грица // Наймитські та заробітчанські пісні : [збірник] ; [упоряд. і вступ. стаття С. Й. Грица, О. І. Дей та ін.]. – Київ : Наукова думка, 1975. – С. 3–18.
6. Дорундяк М. Українкам–заробітчанкам / Марія Дорундяк // До Світла. Християнський часопис українців в Італії. – 2005. – № 8–10(41–43). – С. 62.
7. Козак О. День за днем минають роки... Касіно–Тернопільщина / Ольга Козак // До Світла. Християнський часопис українців в Італії. – 2005. – № 8–10(41–43). – С. 62.
8. Колесса Ф. М. Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку / Ф. М. Колесса // Фольклористичні праці / Ф. М. Колесса ; Академія Наук України РСР. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського. – Київ : Наукова думка, 1970. – С. 34–60
9. Кудринський С. Рецепція коломийки в українському музикознавстві [Електронний ресурс] / Сергій Кудринський // Наукові збірники Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка : збірник наукових статей. – Львів : Сполом, 2010. – Вип. 22. «Музикознавчі студії –2010». – Режим доступу : [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Nzlnma/2010\\_22/Statti/29-Kudrynetsky.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nzlnma/2010_22/Statti/29-Kudrynetsky.pdf) (дата звернення: 20.05.2012).
10. Мишанич С. Жанрова система українського фольклору // Мишанич С. Фольклористичні та літературознавчі праці. – Донецьк, 2003. – Т. 2. – С. 375.
11. Ніклевич А. Послання Президентів Кучми / Анна Ніклевич // До Світла. Християнський часопис українців в Італії. – 2003. – № 1(14). – Січень. – С. 37.
12. Пономарева О. Українська імміграція в Італії : стан і перспективи [Електронний ресурс] / Олена Пономарева // День. Щоденна українська газета. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/302911> (дата звернення 05.08.2010).



13. *Порваткін В.* Мої митарства за кордоном. Терні / Володимир Порваткін // До Світла. Християнський часопис українців в Італії. – 2004. – № 2(25). – С. 58.
14. *Рентюк О.* Газди на заробітках. / Ольга Рентюк // Гавдеамус по-емігрантськи. Антологія творчості заробітчач. Книга II. – Рим, 2005. – С. 76–77.
15. *Рентюк О.* І сміх, і гріх. / Ольга Рентюк // До Світла. Християнський часопис українців в Італії. – 2005. – № 6–7(39–40). – С. 96.
16. *Соколов В.* Українська трудова імміграція в Італії. [Електронний ресурс] / Віктор Соколов // Газета «Віче». – Режим доступу: <http://www.viche.info/journal/1837/> (дата звернення 05.08.2010).
17. *Сумцов Н. Ф.* Коломыйки [Електронний ресурс] / Н. Ф. Сумцов. – Издание редакції Київской старины. Київ.: тип. А.Давиденко, аренд. Л.Штамом, 1886. – 24 с. – Режим доступу: <http://korolenko.kharkov.com/sumtsov/Kolomyjky.pdf> (дата обращения: 07.08.2013).
18. *Федик В.* До мами. Львів–Рим / Василь Федик // До Світла. Християнський часопис українців в Італії. – 2010. – № 5–6(98–99). – С. 56.
19. *Франко І.* Володимир Гнатюк. Коломыйки, т. II / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 37. / І. Франко. – Київ : Наукова думка, 1982. – С. 149.
20. *Франко І.* До історії коломыйкового розміру / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 39 / І. Франко. – Київ : Наукова думка, 1983. – С. 232.
21. *Шпрыхя К.* Покинули бідолашні... / Катерина Шпрыхя // Світло на чужих стежках. Антологія творчості заробітчач. Книга I. – Рим, 2005. – С. 234.
22. *Яців Л.* Заробітчачанська доля. / Лідія Яців // До Світла. Християнський часопис українців в Італії. – 2004. – № 8(31). – С. 58.
23. *Яців Л.* Подорож туристки. Болонья / Лідія Яців // До Світла. Християнський часопис українців в Італії. – 2003. – № 6(19). – С. 50.
24. *Kolberg O.* Pokucie. Cz. II: Dzieła wszystkie / Oskar Kolberg. – Wrocław ; Poznań : Polskie wyd-wo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wyd-cza, 1963. – Т. 30. – X, 300 s. – (Polskie Towarzystwo Ludoznawcze). – С. 199–200.
25. *Olena Hinda.* Folklore, Ethnocultural and Ethnomental Elements in New Poetic Coinages of Ukrainian Working Migrants in Italy // East European and Balkan Institute, Center for International Area Studies, Hankuk University of Foreign Studies – 2012. – Vol. 29. – P. 287–306.
26. *Olena Hinda.* How Hutsul Dance “Kolomyyka” Functions as a Genre in Creative Works of Ukrainian Diaspora in Italy [Text] / Olena Hinda // East European Studies. East European and Balkan Institute, Center for International Area Studies, Hankuk University of Foreign Studies – 2013. – Vol. 33. – P. 225 – 251.

*Лілія Підгорна, доцент  
Львівський національний університет  
імені Івана Франка*

## **СЛОВ'ЯНСЬКА НАРОДНА ДЕМОНОЛОГІЯ: ПАРАЛЕЛІ, ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

У статті розглядають історіографічні аспекти дослідження народної демонології.

The historiographic aspects of folk demonology study are considered in the article.

Питання народної демонології та її осмислення належить до пріоритетних в архаїчній слов'янській духовній культурі. Слов'янська демонологія потребує уважного компаративного вивчення як її внутрішніх особливостей, так і різноманітних зовнішніх зв'язків із суміжними культурами. Демонологія була широко репрезентована у жанрах української усної народної словесності: казках, піснях, переказах, у родинній обрядовості (весільній, поховальній), календарній (колядках, щедрівках, купальських піснях), в народних уявленнях та віруваннях.

Відомо, що термін “народна демонологія” передбачає так звану “нижчу” міфологію, яка складається переважно з міфологічних персонажів. Ними можуть виступати духи, демони, навіть люди, що наділені демонічними здібностями. Із етнолінгвістичного словника “Славянские древности” довідуємося про те, що входить в об'єкти дослідження народної демонології: “заторкає усі сфери слов'янської традиційної культури, пояснюючи все, що відбувається у світі впливом демонів: атмосферні і природні явища існування людини на “тому світі” після смерті, господарська діяльність і сімейне життя, доля людини, причини хвороби і под.”<sup>1</sup>

Сучасний дослідник знаків української етнокультури Віталій Жайворонок у дефініцію демонології включає “міфічні уявлення про злих духів (демонів), що виникли на основі первісної віри в такі сили; слов'янські вірування у надприродні сили були досить розвиненими, бо людина навколо себе бачила цілий світ вищих істот, у її уяві все було одухотворене й персоніфіковане”.<sup>2</sup> Таким чином, давні дохристиянські уявлення людей були тісно переплетені із певними господарськими інтересами і базувалися на вірі у надзвичайну властивість тих чи інших явищ природи, а почасти, і на вірі в їхню надприродну силу. Давні вірування і повір'я людей активно заповнили їхню самосвідомість. Саме це й призвело до стійкості і тривалості народної демонології: “саме тому найживучішою виявилася демонологія (“нижча” міфологія) – уявлення про духів природи, домашніх духів, чаклунів, відьом, “божих людей”, водяних та ін”.<sup>3</sup>

Говорячи про причини виникнення “нижчої міфології” (тобто “демонологічної”) відомий чеський дослідник І.Гануш зазначав, що очевидно до цього призвела ідея класового суспільства. Відомий сучасний дослідник Віктор Давидюк акцентує на тому, що у “слов'ян не існувало рабовласницької формації. Може саме тому в їхній культурній скарбниці не збереглося більш менш помітних слідів так званої “вищої міфології” – системи міфів про взаємостосунки богів-володарів”.<sup>4</sup> У слов'янській міфології превалювали земні, лісові божки, русалки, відьми, чорти і т.п. І.Вагилевич у своїй праці “Demonologia słowiańska” наголошував на чинниках тісної взаємодії людини з при-

<sup>1</sup> Славянские древности. Этимологический словарь. В 5 томах / Под общей ред. Н.И.Толстого. – Т.2: Д–К(Крошки) – М.: “Международные отношения”, 1999. – С.51.

<sup>2</sup> Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К.: Довіра, 2006. – С.173.

<sup>3</sup> Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / Упор. та біогр. нариси А.П.Пономарьова, Т.В.Косміної, О.О.Боряк; Вст. ст. А.П.Пономарьова; Іл. В.І.Гордієнка. – К.: Либідь, 1991. – С.8–9.

<sup>4</sup> Давидюк Віктор. Українська міфологічна легенда. – Львів, 1992. – С.44.

родою, навколишнім світом, в результаті чого людина намагаючись пояснити деякі явища буття, витворювала в своїй уяві поняття про бінарні опозиції добра і зла: “З глибоких розмислів людини над собою і природою розвинулася демонологія. Вона бачила сни на яві, лякалася самої себе і всього, що її оточувало”.<sup>1</sup>

Стосовно шляхів виникнення демонології, то їх І.Гануш вбачав у двох чинниках: по-перше, шляхом переходу міфологічних істот “вищого” рівня на “нижчий”; по-друге, у результаті розвитку людської свідомості й уявлень про життя після смерті. Саме другу тезу І.Гануша розвинув Микола Костомаров у своїй статті “Несколько слов о славяно-русской мифологии в языческом периоде, преимущественно в связи с народною поэзиею”, акцентуючи, що одним із джерел міфологічних поглядів є ідея безсмертя і нескінченності буття. Первісна людина спочатку не могла збагнути, чому померлі не потребують того, що живі. Поступово людина приходив до думки, що крім тіла існує ще й душа. Такі вірування були і у кельтській міфології; відомості античних авторів практично хоча і незначні обмежуються повідомленнями про віру кельтів у переселення душ і життя після смерті”.<sup>2</sup>

Оскільки тема заокреслена доволі широко, то ми зупинимось переважно на історіографічних аспектах її висвітлення. Адже збагнути доволі непрості проблеми еволюції духовності народу можна лише за умови відомостей про те, який матеріал накопичений для дослідження і у який спосіб відбувався процес його осмислення. Тому важливішими джерелами для нас виступають наукові студії дослідників різних епох, які займаються нагромадженням багатющого матеріалу та його теоретичним осмисленням: “ось чому такі цінні для нас пам’ятки народної духовної культури – і як джерело народного світогляду, і як джерело наукової думки”.<sup>3</sup>

Перші начерки у царині слов’янської міфології та демонології з’являються наприкінці XVIII – початку XIX ст. Учені намагалися розробляти свого роду “міфологічні та демонологічні лексикони слов’ян”. Сюди можемо віднести “Краткий мифологический лексикон” М.Д.Чулкова (1767 р.), “Краткое описание славянского баснословия” М.В.Попова (1768 р.), “Малорусские суевѣрия, коим мало кто верил”, яка була опублікована значно пізніше (1892 р.). Оскільки ці праці були першими пробами окреслення і систематизації язичницьких богів і демонологічних персонажів, то, безперечно, не могли претендувати на всеохопленість викладу цих питань.

Важливішими працями у галузі “демонологознавства” були наукові розвідки таких дослідників духовної культури українців, як: Г.Глінки “Древняя религия славян” (1804 р.), В.Я.Ломиковського “О древних обычаях малороссийских”, “О древнем богочитании в Малороссии и частично в епархиях”, Г.Успенського “О языческом предков наших богослужении и о сходстве его с богослужением египтян, греков и других древних народов”, І.Срезневського “Славянская мифология, или О богослужении русском в язычестве” (1817 р.), К.М.Сементовського “Очерк малороссийских поверий и обычаев, относящихся к праздникам”.

І.Срезневський у своїй праці “Славянская мифология, или О богослужении русском в язычестве”, що була опублікована в “Украинском Вестнике” в 1817 році, широко представив нам як пантеон язичницьких богів (Перун, Хорс, Семіргл, Купало, Чорнобог, Волос, Святovid, Дажбог та ін.), так і подав “демонологічних” істот (домовики, змії, вужі, лісуни, русалки і т.п.).

Проблематикою дослідження слов’янської демонології уже з 30-х років XIX століття активно захопився і присвятив цілу низку наукових студій знаний діяч “Руської трійці” Іван Вагилевич. На думку відомого фольклориста Романа Кирчіва, котрий скрупульозно досліджував фольклористичну діяльність “Руської трійці”, саме “І.Вагилевич, по суті, започаткував науковий розгляд народної демонології гуцулів і бойків, охарактеризував цілу галерею її образів, вказав на їх генетичний зв’язок з архаїчними світоглядними уявленнями і дохристиянськими віруваннями, спільні загальнослов’янські й етнічно та регіонально специфічні риси”.<sup>4</sup>

Праці Івана Вагилевича, що торкаються питання слов’янської демонології, переважно і досі зберігаються у рукописному фонді Львівської наукової бібліотеки імені Василя Стефаника. Це,

<sup>1</sup> Wagilewicz I. Demonologija słowiańska // ЛНБ ім. В.Стефаника НАН України. Від. рукописів – Фонд І.Вагилевича. – № 39. – Тека 9. – Арк.7.

<sup>2</sup> Мифы народов мира. В 2 т. – Т.1, М., 1972. – Т.1. – С.633.

<sup>3</sup> Українці: народні вірування, повір’я, демонологія / Упор., прим. та біогр. нариси А.П.Пономарьова, Т.В.Косміної, О.О.Боржак; Вст. ст. А.П.Пономарьова; Іл. В.І.Гордієнка. – К.: Либідь, 1991. – С.8–9.

<sup>4</sup> Кирчів Р. Етнографічно-фольклористична діяльність “Руської трійці”. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2011. – С.172.

зокрема, статті: “Demonologia słowiańska”,<sup>1</sup> “Kronika ludu z demonologii słowiańskiej”<sup>2</sup>, “Zarysy do demonografii”<sup>3</sup>.

Праця І.Вагилевича “Demonologia słowiańska” цікава передусім філософськими роздумами автора про органічний зв’язок людини з природою, причинами, що привели до виникнення народної демонології, характеристикою демонологічних персонажів не лише української, але й інших міфосистем сусідніх народів і безперечно, науковою справою класифікації народної демонології на три великі групи:

1) Demonologia ludzka (подано характеристику таких демонологічних персонажів як упирі, відьми, вовкулаки (тут наведені і польські паралелі), утопленики, стражчата);

2) Demonologia żywotowa (є описи і відомості про такі істоти: русалки, майки, диво-мужі, диво-жінки, літавиці, домовики, водники, вихори і т.п);

3) Demonologia symboliczna – маємо персоніфікації надприродних сил і стихій: ангели, дияволи, біси, злидні, епідемії (холери, чуми) тощо.<sup>4</sup>

Відомо, що будь-яка класифікація і систематизація матеріалу є справою доволі непростю і щоразу потребуватиме певних уточнень і удосконалень. Однак, вона була новаторською у спробі “синтетичного охоплення в рамках характеристики того чи іншого демонологічного персонажа всього відповідного слов’янського матеріалу”.<sup>5</sup> Таким чином, мала свою актуальність і у свій час, є важливою і для сьогодення у плані науково-методологічних принципів систематизації матеріалів.

Рукопис І.Вагилевича “Zarysy do demonografii” наповнений інформацією про демонологічні істоти як українців, так і інших слов’янських народів. Автор брав до уваги свої польові записи і використовував дослідження, статті інших авторів для всебічного висвітлення та інтерпретації матеріалів.

У праці “Kronika ludu z demonologii słowiańskiej” головна увага автора зосереджена на систематизації демонологічних персонажів (на основі текстів народних оповідань, переказів, новел). Серед цих істот найбільше місце займають упирі, відьми, вовкулаки, утопленики, стражчата, русалки, мавки, чарівники, чарівниці, злидні, чорти. Варто зазначити, що окрім широко представленого матеріалу, маємо також відомості з російського, польського, чеського південнослов’янського фольклору. Такі порівняльні інтерпретації давали змогу якнайповніше окреслити національну самобутність студій з демонології.

Важливим етапом осмислення проблем слов’янської міфосистеми і питань “нижчої міфології” – демонології стала праця відомого чеського славіста І.Гануша “Die Wissenschaft des slavischen Mythus” (1842 р.), один із розділів котрої має назву “Про своєрідні переробки та трансформації слов’янських міфів у Європі” (саме він присвячений класифікації та інтерпретації демонологічних образів у загальному фольклорному процесі). І.Гануш у своєму дослідженні, як і Іван Вагилевич у “Demonologii słowiańskiej” теж запропонував свій принцип класифікації цих істот:

- надземні;
- земні;
- підземні.<sup>6</sup>

За трактуванням І.Гануша, поганські вірування слов’ян опираються на два важливі елементи: анімізм (одухотворення) та антропоморфізм (олюднення доквілля). Саме тому учений, розглядаючи божества і духи слов’янської міфології, окреслює погляди наших предків на природні стихії: світила, вітер, повітря та ін.

До числа надземних божеств І.Гануш зачисляє небесні світила: сонце, місяць, сузір’я, вранішні зорі і т.д. Найбільшим за обсягом є земні слов’янські божества духи-демони, антропоморфні духи, духи стихії (вогню, повітря, води і землі). До водяних духів учений відносить Плівніка, блу-

<sup>1</sup> Wagilewicz I. Demonologia słowiańska // ЛНБ ім. В.Стефаніка НАН України. Від. рукописів. – Фонд І.Вагилевича. – № 39. – Тека 9. – Арк.1–46.

<sup>2</sup> Wagilewicz I. Kronika ludu z demonologii słowiańskiej // ЛНБ ім. В.Стефаніка НАН України. Від. рукописів. – Фонд І.Вагилевича. – № 49. – Тека 15. – Арк.1–64.

<sup>3</sup> Wagilewicz I. Zarysy do demonografii // ЛНБ ім. В.Стефаніка НАН України. Від. рукописів. – Фонд І.Вагилевича. – № 36. – Тека 8. – Арк.1–14.

<sup>4</sup> Wagilewicz I. Demonologia słowiańska // ЛНБ ім. В.Стефаніка НАН України. Від. рукописів. – Фонд І.Вагилевича. – № 39. – Тека 9. – Арк.1–46.

<sup>5</sup> Кирчів Р. Етнографічно-фольклористична діяльність “Руської трійці”. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2011. – С.208–209.

<sup>6</sup> Hanusch I.J. Die Wissenschaft des slavischen Mythus im weitesten, den altpreuisch–lithauischen Mythus mit umfassenden, Sinne. – Lemberg; Stanislaw; Tarnow: Millikowski, 1842. – S.250.

каючі вогники (Блудічки, Блуд), до водяних (русалки, “водний чоловік”, “водна жона”, топелиці), до земних духів (Скритки або Скрети), до повітряних (віли). Говорячи про значимість наукової студії І.Гануша автор статті зазначає, що у його дослідженні – “чимало бібліографічних відомостей із міфологічних досліджень. Автор з’ясовує проблеми походження та еволюцію слов’янського міфу, його зв’язки з міфологіями інших народів. Праця відзначається глибинним теоретичним матеріалом та ґрунтовною класифікацією слов’янських міфологічних істот”<sup>1</sup>.

Безперечно дослідження І.Гануша зі слов’янської міфології послужило методологічним підґрунтям таких наукових студій, як “Слов’янська міфологія” М.Костомарова, “Очерк старослов’янського баснослов’я, или Мифология” Я.Головацького та інших.

Важлива теза, котру Микола Костомаров висловив у “Слов’янській міфології”, котра радше стосується демонологічних істот, що усе на землі оживлене духами, призначення яких бути добрими або злими, допомагати або шкодити людям. Микола Костомаров запропонував таку класифікацію духів:

- добрі;
- злі.<sup>2</sup>

Як бачимо у класифікації М.Костомарова, на відміну від І.Гануша, маємо розряд лісових і польових духів і не представлені вогняні.

До розряду повітряних явищ М.Костомаров зачисляв (сонце, місяць, зорі, райдугу, вітер); до водяних (русалки, морські панни, топільниці і ухехоли чи сирени (що мали негативну функцію), водяні і болотяні); до сухопутних фантастичних істот учений зараховував віл (назва, що залишилася у сербів), полудниці (у чехів); до лісових богів (Святибор, велетні вирвидуби); до земляних належали (скритки, стриги, домові) та ін.

Таким чином, не ставлячи собі за мету “не писати повної міфології слов’янської тим більше народного демонолог’я”<sup>3</sup> Микола Костомаров все ж таки залишив більше роздумів про міфосистему слов’ян, ніж про народну демологію. Однак, учений все ж акцентував на символізації природи і її тісного зв’язку з людиною.

Відомий факт, що М.Костомаров цікавився у І.Срезневського як іде процес написання його слов’янської міфології? (очевидно, мова іде про працю І.Срезневського “Святылища и обряды языческого богослужения” (1848). М.Костомаров зауважив, що усе зроблене у цій галузі до сих пір є дуже сумбурним. Причину цього учений вбачає у тому, що міфологи, в основному, вивчали міфологічні персонажі. Тому, М.Костомаров бачив це заняття панорамніше: потрібно шукати не лише персонажів слов’янської міфології, а займатися пошуком міфологічних ідей. Учений зазначав, що основоположний пункт слов’янської міфології у І.Срезневського – поклоніння сонцю. Погоджуючись із цим принципом, М.Костомаров вказав на ще одне важливе джерело – міфічна історія. “У всіх народів існує легенда про їхню ранню цивілізацію, у всіх вона виражена якоюсь грандіозною особою, котра дала народу початки освіченості, і майже завжди ця особа приходить із чужої землі... Епоха таких привидів наповнена міфологічними особами і чудними подіями і, можливо, ця темна історія народів, що виражена кам’яними і дерев’яними зображеннями, які народ згадує у святах і була причиною того, що християнські письменники, не розгадавши її, надали усьому форми багатобожжя”<sup>4</sup>.

Проблеми давньослов’янських вірувань та образів порушував у наукових статтях І.Срезневський. Так у дисертації “Святылища и обряды языческого богослужения древних славян по свидетельствам современным и преданиям” (1846) учений вказував на потребу вивчення фольклору, що представляла собою систему давніх міфологічних уявлень. А у науковій студії 1848 р. “Исследования о языческом богослужении древних славян” учений акцентував на потребі дослідження народних звичаїв і обрядів, які увібрали у себе сліди давніх язичницьких богослужінь: “Ось що навіяло мені сміливість опублікувати мої дослідження про язичницьке богослужіння слов’янське, поєднавши в них з сучасними свідченнями все, що із залишків язичницької обрядовості вдалося мені помітити в народі”<sup>5</sup>. Окрім того, І.Срезневський виокремив найважливішими етапами слов’янської релігії вірування у: 1) могутність природи та її вплив на людину; 2) уявлення

<sup>1</sup> Підгорна Л.М. Фольклористичні концепції Миколи Костомарова: Тексти лекцій. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2008. – С.38.

<sup>2</sup> Костомаров М.І. Слов’янська міфологія // Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – К., Либідь, 1994. – С.226.

<sup>3</sup> Там само. – С.229.

<sup>4</sup> Листи М.Костомарова до І.І.Срезневського // Харківська школа романтиків. – Х., 1930. – У 3 т. – Т.3. – Киев – Ноябрь 4. – 1845. – С.340.

<sup>5</sup> Срезневский И. Исследования о языческом богослужении древних славян. – СПб., 1848. – С.1.

про людську душу і її безсмертя.<sup>1</sup> Ці думки ученого були співзвучні з міркуваннями Миколи Костомарова. За візією І.Срезневського, слов'янські племена шанували із так званої “нижчої демонології” такі субстанції як вогонь, вода, земля, повітря. Про таке пошанування зазначали у своїх наукових працях І.Гануш та М.Костомаров. Таким чином, погляди І.Гануша, М.Костомарова, І.Срезневського у галузі вивчення міфології і демонології були важливим аргументом для поглибленого вивчення у фольклористиці питань релігійного світогляду наших предків.

Порівняльно-історичний метод притаманний працям М.Максимовича у галузі студій, що присвячені проблемам народної міфології і демонології. Сюди можемо зарахувати працю ученого “Дни и месяцы украинского селянина” (1856), у котрій він висловив ряд цікавих розмислів стосовно міфології як науки. За твердженням ученого вона подібна до точних наук, а саме до геології, звідси і бажання дослідників зібрати “звідусіль сліди й залишки колишнього язичницького багатобожжя наших предків в одну слов'яно-руську міфологію”.<sup>2</sup> М.Максимович обстоював потребу порівняльного методу у вивченні проблем міфології. Він робить цікаві зіставлення матеріалів з відомих праць дослідників: І.Снегірьова “Русские простонародные праздники и суеверные обряды” (1837–1839), А.Терещенка “Быт русского народа” (1848), І.Сахарова “Сказания русского народа” (1836–1837), Я.Коллара “Narodnie spiewanky” (1834), Л.Голембйовського “Сту і Zabawy” (1831), рукописів З.Д.–Ходаковського та інших і простежує цікаві паралелі міфосистеми слов'ян з стародавніми греками, єгиптянами, індусами.

Багатий фактичний матеріал зібрав М.Максимович у царині так званої “нижчої” або народної міфології. Інформацію про міфологічні істоти учений подає у контексті народних вірувань наших предків. Найбільшої значимості серед міфологічних персонажів учений надає русалці. І це не випадково. Адже важливого значення ця істота уже набула у працях попередників: П.Шафарика “O Rusalkach” (1833), І.Вагилевича “Słowiańska demonologia”, І.Гануша “Die Wissenschaft des slavischen Mythus...” (1842), М.Костомарова “Слов'янська міфологія (1846–1847 pp.)”. Так П.Шафаріку належить першорядна роль у питаннях семантики, ролі і функції міфологічного персонажа русалки у фольклорі. Учений доходить висновку про існування у слов'ян спільного міфологічного образу русалки. І.Гануш серед групи добрих водяних істот найпрезентабельнішим вважає образ русалки “це вид водяних, передусім річкових чаклунок, які зображуються молодими жінками з незвичайною красою, вони населяють глибини вод; у русинів русалок вважають добрими німфами, які, особливо напередодні Трійці, виходять з води, гойдаються на вітах, розчісують свої зелені коси”.<sup>3</sup> У деяких слов'ян русалки виступають під ім'ям Гуделок і дукон, а в Україні – мавок.

М.Костомаров вважав, що у системі міфологічних уявлень і вірувань найбільше збереглося відомостей про русалок, які “виходять з води і здійснюють хороводи на лугах, в лісах і на нивах”, “русалки – істоти легкі, майже безтілесні, ні добрі, ні злі; вони наче втілені у людському образі предмети фізичного світу, але при людській фігурі зберегли і безсвідомість і байдужість матерії”.<sup>4</sup>

Михайло Максимович у питаннях інтерпретації образу русалок пішов значно вперед у порівнянні зі своїми попередниками, бо запропонував нам класифікацію цієї міфологічної істоти, що було безперечною новизною у системі міфологічних учень:

- “Первісні, корінні русалки” – їх уявляють дорослими дівчатами з блідими обличчяма, довгим русим волоссям, мешкають вони у водах Дніпра. До цієї групи зараховано також дівчат, які втопилися або покінчили життя самогубством;
- “Дівчата-семилітки” – діти, які померли без хрещення. Вони мають русяве кучеряве волосся, одягнені в білі сорочечки без поясів;
- “Русалки-німфи”, що виходять із морських глибин.<sup>5</sup>

М.Максимович робить регіональну порівняльну характеристику русальної традиції у системі календарної обрядовості. Тому, безперечно, матеріали М.Максимовича є важливим джерелом для студій над міфологічним образом русалки, русальних пісень, звичаїв у вивченні проблем духовності українського народу.

<sup>1</sup> Срезневский И. Исследования о языческом богослужении древних славян. – СПб., 1848. – С.2.

<sup>2</sup> Максимович М. Дні та місяці українського селянина. – К., 2002. – С.79.

<sup>3</sup> Hanusch I. Die Wissenschaft des slavischen Mythus im weitesten, den altpreuisch-lithauischen Mythus mit umfassenden Sinne. – Lemberg; Stanislaww; Tarnow: Millikowski, 1842. – S.297.

<sup>4</sup> Костомаров М.І. Слов'янська міфологія // Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – К., Либідь, 1994. – С.228.

<sup>5</sup> Максимович М. Дні та місяці українського селянина. – К., 2002. – С.72–76.

Подібну концепцію до М.Костомарова та І.Срезневського стосовно поклонінню сонцю, має у чеського дослідника Карла Яромира Ербена, який виникнення таких міфічних істот як Чорнобог, Білобог, Дракон, Змій, Водяник пов'язував із літнім сонцестоянням, боротьбою світлого начала із темним. Погляди на міфологію чехів і загалом слов'ян К.Ербен виклав у праці "Про слов'янську міфологію", котра була опублікована завдячуючи О.Бодянському у журналі "Русская беседа".<sup>1</sup>

Говорячи про напрями і методи розвитку поглядів на "природу вірувань та повір'їв українців" наприкінці XIX століття А.Пономарьов окреслив синтез "різних концептів та методів: запозичення, позитивізму, анімістичних поглядів і того ж міфологізму. Щодо методів, то неподільне павування на той час здобув порівняльний метод".<sup>2</sup>

І якщо дослідники цього періоду переважно торкалися проблем демонології, то наступні етапи вивчення цих питань були спрямовані на заглиблення і вивчення міфологічних і світоглядних народних уявлень, у яких прихована духовна сутність народу.

Дослідження у галузі поглиблення вивчення розуміння процесу розвитку духовності народу наприкінці XIX – початку XX століття були пов'язані з іменами таких учених як П.Чубинський, М.Драгоманов, П.Івашченко, П.Єфименко, В.Гнатюк, В.Милорадович, М.Сумцов, Т.Рильський, Д.Щербаківський та ін.

Учені на сучасному етапі не залишають "студій" над "народними світоглядними уявленнями" "слов'янськими старожитностями", міфологією чи демонологією.<sup>3</sup> Бо усі ці знання становлять один із важливих чинників духовної культури будь-якого етносу.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Валенцова М.М. Словацко-южнославянские параллели: 1. Ви́ла // Славяноведение. – 2003. – № 2. – С. 79–86.
2. Виноградова Л.Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. – Москва: Индрик, 2000. – 431 с.
3. Давидюк Віктор. Українська міфологічна легенда. – Львів, Світ, 1992. – С.176.
4. Ербен К.Е. О славянской мифологии // Русская беседа. – М., 1857. – Кн.8. – Ч.1. – Науки. – С.71–128.
5. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
6. Кирчів Р. Етнографічно-фольклористична діяльність "Руської трійці". – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2011. – 422 с.
7. Костомаров М.І. Слов'янська міфологія // Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – К., Либідь, 1994. – 384 с.
8. Листи М.Костомарова до І.І.Срезневського // Харківська школа романтиків. – Х., 1930. – У 3 т. – Т.3. – С.325–346.
9. Максимович М. Дні та місяці українського селянина. – К., Обереги, 2002. – 189 с.
10. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – М: Советская Энциклопедия, 1991–1992. – Т.1– 671с.; Т.2 – 719 с.
11. Народная демонология Полесья: Публикация текстов в записях 80–90-х гг. XX века. Т. 1. Люди со сверхъестественными свойствами / Сост. Л.Н.Виноградова, Е.Е.Левкиевская. – М.: Языки славянских культур, 2010. – 648 с.
12. Підгорна Л.М. Фольклористичні концепції Миколи Костомарова: Тексти лекцій. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2008. – 72 с.

<sup>1</sup> Ербен К.Е. О славянской мифологии // Русская беседа. – М., 1857. – Кн.8. – Ч.1. – Науки. – С.71–128.

<sup>2</sup> Пономарьов А.П. Царина народної уяви та її класичні розробки // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / Упор., прим. та біогр. нариси А.П.Пономарьова, Т.В.Косміної, О.О.Боряк; Вст. ст. А.П.Пономарьова; Іл. В.І.Гордієнка. – К.: Либідь, 1991. – С.19.

<sup>3</sup> Плотникова А.А. Фрагмент балканославянської народної демонології: Боротьба воздушних демонів // Слово и культура / Ред. коллегия: Т.А.Агапкина, А.Ф.Журавлёв, С.М.Толстая. – Москва: Индрик, 1998. – Т.2. – С.158–169; Виноградова Л.Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. – Москва: Индрик, 2000. – 431 с.; Хобзей Н. Гуцульська міфологія: етнолінгвістичний словник. – Львів, 2002. – 216 с.; Валенцова М.М. Словацко-южнославянские параллели: 1. Ви́ла // Славяноведение. – 2003. – № 2. – С.79–86 ; Узенева Е.С. Материалы к изучению традиционной культуры Средней Словакии // Славяноведение. – 2008. – № 6. – С.19–24. Народная демонология Полесья: Публикация текстов в записях 80–90-х гг. XX века. Т. 1. Люди со сверхъестественными свойствами / Сост. Л.Н.Виноградова, Е.Е.Левклевская. – М.: Языки славянских культур, 2010. – 648 с.; Швед Інна. Персонажі словацької народної демонології: "жіночі" антропоморфні істоти // Міфологія і фольклор. – 2010. №3–4(7). – С.50–59; Katarina Žeňuchová: Zápisy l'udovej prózy v prostredí byzantskej tradície na Slovensku / Виступ на конференції "Jazyk a kultúra na Slovensku v slovanských a neslovanských súvislostiach" (23–26 októbra 2012).

13. Плотникова А.А. Фрагмент балканославянской народной демонологии: Борьба воздушных демонов // Слово и культура / Ред. коллегия: Т.А.Агапкина, А.Ф.Журавлёв, С.М.Толстая. – Москва: Индрик, 1998. – Т.2. – С.158–169.
14. Пономарьов А.П. Царина народної уяви та її класичні розробки // Українці: народні вірування / Упор., прим. та біогр. нариси А.П.Пономарьова, Т.В.Косміної, О.О.Боряк; Вст. ст. А.П.Пономарьова; Іл. В.І.Гордієнка. – К.: Либідь, 1991. – С.5 – 24.
15. Славянские древности. Этимологический словарь. В 5 томах / Под общей ред. Н.И.Толстого. – Т.2: Д–К(Крошки) – М.: “Международные отношения”, 1999. – 704 с.
16. Срезневский И. Исследования о языке и богослужении древних славян. – СПб., 1848. – 103 с.
17. Узенева Е.С. Материалы к изучению традиционной культуры Средней Словакии // Славяноведение. – 2008. – № 6. – С. 19 – 24.
18. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / Упор., прим. та біогр. нариси А.П.Пономарьова, Т.В.Косміної, О.О.Боряк; Вст. ст. А.П.Пономарьова; Іл. В.І.Гордієнка. – К.: Либідь, 1991. – 640 с.
19. Хобзей Н. Гуцульська міфологія: етнолінгвістичний словник. – Львів, 2002. – 216 с.
20. Швед Інна. Персонажі словацької народної демонології: “жіночі” антропоморфні істоти // Міфологія і фольклор. – 2010. №3–4(7). – С.50–59.
21. Hanusch I. Die Wissenschaft des slavischen Mythos im weitesten, den altpreussisch-lithauischen Mythos mit umfassenden, Sinne. – Lemberg; Stanislaww; Tarnow: Millikowski, 1842. – 432 s.
22. Katarina Žeňuchová: Zápisy ľudovej prózy v prostredí byzantskej tradície na Slovensku / Виступ на конференції “Jazyk a kultúra na Slovensku v slovanských a neslovanských súvislostiach” (23–26 októbra 2012).
23. Wagilewicz I. Demonologia słowiańska // ЛНБ ім. В.Стефаника НАН України. Від. рукописів. – Фонд І.Вагилевича. – № 39. – Тека 9. – Арк.1–46.
24. Wagilewicz I. Kronika ludu z demonologii słowiańskiej // ЛНБ ім. В.Стефаника НАН України. Від. рукописів. – Фонд І.Вагилевича. – № 49. – Тека 15. – Арк.1–64.
25. Wagilewicz I. Zarysy do demonografii // ЛНБ ім. В.Стефаника НАН України. Від. рукописів. – Фонд І.Вагилевича. – № 36. – Тека 8. – Арк.1–14.



*ISAYEVA PARVANA BAKIRGIZI, assistant professor  
Literature Institute named after Nizami Ganjavi of  
Azerbaijan National Academy of Sciences*

## **FROM MYTHOPOETIC STRUCTURE OF A.HAGVERDIYEV'S WORK "THE LETTERS OF KHORTDAN FROM HELL": TRAVEL MOTIVE TO THE OTHER WORLD**

Представления, корни которых связаны с архаическим мышлением, по сути своей структуре бывают стойкими и устойчивыми. Одним из таких представлений является мотив путешествия в потусторонний мир, который был объектом неоднократного обращения в культурах исламского Востока и христианской Европы. В произведении выдающегося Азербайджанского писателя начала XX века Абдурагим бек Ахвердиева «Письма из ада», этот мотив представляется в новой интерпретации, в новом видении, на фоне социально-политических событий общества. В этом произведении автор использовал хтонический образ Хортдан (Оборотень), который обладает особенностями мифологического мышления.

Представления, основанные на религиозном и народном мышлении, выступают как главный способ передачи авторской идеи. Представления о потустороннем мире и образы-посредники в этом пути формируют единую структуру в произведении.

В этой повести также отражены особенности утопического и антиутопического жанра, к которому обращались во все времена. В произведении описания реальных событий, свидетелем которых был Хортдан по дороге из Тифлиса в Шушу, выражаются в соответствии с адом, хотя целью и главной идеей автора не является создание мифических мотивов и образов с мифологической структурой, эти элементы переплелись воедино с сюжетной линией произведения.

*Ключевые слова:* Абдурагим бек Ахвердиев, Письма из ада, Хортдан

Submission, the roots of which are related to the archaic way of thinking, in fact its structure are stable and sustainable. One of these concepts is the motive of travel to the underworld, which was the object of repeated treatment in the cultures of the Islamic East and Christian Europe. In the work of prominent Azerbaijani writer beginning of the XX century Abdurrahim bey Hagverdiyev "Letters from Hell", this motif appears in a new interpretation, a new vision, against the backdrop of social and political events of the society. In this work, the author has used the image of a chthonic Khortdan (werewolf), which has the characteristics of mythological thinking.

Views based on religious and national thinking, act as the main way to transfer the author's idea. Ideas about the afterlife and images intermediary in this way form a single structure in the product.

In this story also reflects the characteristics of the utopian and anti-utopian genre that has been accessed at all times. In the product description of real events witnessed by Khortdan the road from Tbilisi to Shusha expressed in accordance with hell, even though the purpose and the main idea of the author is not the creation of mythical motifs and images of the mythological structure, these elements are intertwined together with the storyline of the work.

*Keywords:* Abdurrahim bey Hagverdiyev, Letters from Hell, Khortdan

There are such imaginations immortalizing the traces of archaic thinking that become long-lived due to their structure and sustainability. One of these imaginations is the motive of travelling to another world to which literary and philosophical thought addressed repeatedly in the cultures of Islamic East as well as Christian Europe. These outlooks are the complex of ideas associated with the dark underworld and supernatural beings existing within the religious and mythological system.

In Eastern-Islamic culture the views with regard to the Prophet's Ascension were not only influenced to the Islamic world but also to the history of Western literary and philosophical ideas. From this point of view the plot of "Divine Comedy" which is considered as a valuable example of Western literary thought, as noted by Spanish Arabist M. Asin. Palasnos in the book of "Muslim eschatology in

“Divine Comedy” published in 1919, is rich with ideas associated with the end of the world coming from Islamic religion. In the article “Dante and Islam” S. Garagoch writes that the idea put forward by M. Asin Palasnos was not accepted, but not denied either and led to the new studies [1, p. 73].

In the middle of the XX century the Italian scientist Enrico Cherulli based on fact that translation of his “Ascension book” reflecting Arabic eschatological thought into Castilian, then the Latin and French languages in the XIII century, put forward the idea that Dante Alighieri got acquainted with this resource and used the same plot in “Divine Comedy”. In our opinion, addressing to an ancient literature and Christian resources as well as to Islamic theology in “Divine Comedy” which was accepted as religious poem in some studies was ordinary case. According to the researcher, the addressing of K.H.L. Borkhes to this motive in the XX World Literature, more precisely, his dealing with al-Buraq carrying the Prophet Muhammad to Ascension, prove that Borkhes was aware of the events. But unlike the people with Islamic faith he independently approaches to Ascension event” [2, p.138].

The motive of another world is reflected in immortality searches of Bilgamish - in “Bilgamish epos” that is one of the earlier period monuments of Ancient East, as well as in the old Oghuz monument called the “Book of Dede Korkut” –in the words of Salur Gazan in “The boy when Salur Gazan was prisoned and released by his son Uruz”. The first thoughts of past time human about death, setting out to the dark world to search for eternal life, seeking for the water of life and finally the formation of religious-mythological outlooks complex combining together of human’s imaginations about mortality complement each other.

At the beginning of the XX century the motive of Ascension of Islam Prophet which is one of the religious and mythological plots stands on the basis of Abdurrahim Bay Hagverdiyev’s narrative called “The Letters of Khortdan from Hell”. The writer presented the motive to travel to the other world that used in classical literary specimen, in new interpretation and against the background of socio-political events of society which he belongs to. The character which travels to the other world in the narrative is distinguished by its mythological character. Unlike the writers addressed to this motive before him the author used mythological character who had peculiarity of dying and resurrection. This was a very original approach. It is true that the dream motive plays an important role in Khortdan’s travelling to another world and this element was used in many religious and literary texts. As a rule, one of the divines or angels shows the way to the ones travelling in such texts.

In “The Letters of Khortdan from Hell” a hero goes round all the layers of another world. His dream which shows the way sends him to Karabakh- Mirza Goshunali Tabrizi for elixir. The character of Mirza Goshunali and image of one of the last representatives of sect dervishes living in Karabakh and other regions were created in the narrative. It was pointed out and said in the text: Mirza Goshunali: “Hazrat-Vala Navvab accepted Shusha city as a residence and lived here. My deceased father, May God rest your father’s soul, was secretary and cabalist of Hazrat-Valan who came here with Bahman Mirza” [3, p 45]. In our opinion, the character of Mirza Goshunali is a prototype of poet, artist, musicologist Mir Mohsun Navvab who lived in Shusha in the XIX century. There is information about the perfect knowledges of M.M.Navvab on astronomy, chemical sciences and painting activity. In foreword, which Z.Safarova wrote to the writer’s letter called “Vuzuhul-Argam” gives information about the experiences conducted by Navvab on the basis of copies of alchemist [5, p.8]. In “Tazkireyi-Navvab” the author was closely interested in sciences such as “astrology, chemistry, khavatin and others as well as disclosed that “he was engaged in spiritualism -summoning a holy spirit that he wished and interrogating it.” [6, p.59].

From the work it is known that, nobody knows “the secret of medicine made by Mirza Goshunali except him. In past times only Mir Damad and Khaje Nasir-Tusi knew this” [3, p.49]. Here A.Hagverdiyev did not accidentally used the name of well-known thinker of East Khaje Nasraddin Tusi and his teacher Faridaddin Damad. Nasraddin Tusi, in 10<sup>th</sup> chapter of first article of “Akhlagi –Nasiri”, dealt with passion, fear of death and ways to get rid of it [6, p.12].

In the work A. Hagverdiyev benefited from religious elements as well as imaginations which took place in people’s thought. According to the people’s thinking Khortdan is a being that revives, gets out from grave at night and harms people. Though the Khortdan is known under various names among Turkic peoples it performs similar functions. This superstitious force which is known as “Khortlag” in various places of Anadolu, “Ubir” among Bashkirs, Obur/Ubir in demonological imaginations of Tomsk Tatars and as “Hobur” among Gagaus people has a power to harm people and is distinguished by its metamorphic function [7, p.282].

The author who created the character of underworld resident -Khortdan in literary text turns its traditional progress and the plot in which it walks among the people after getting out of a grave, in the opposite direction. In the narrative Khortdan says “unexpectedly hell came to my kind” and wants to go to another world from this one. The author who mentions the names of voyagers such as Christopher

Columbus, Magellan, Vasco da Gama, by showing the difference between geographical places where they travelled and that is known as the “new world” in another world and literatures as well as between Khortdan’s travel to the hell and assimilates it to Isgandari-Zulgarineyn’s travel to the dark world. This motive was also used in the poem “Isgandarnama” and here a hero of Nizami Ganjavi goes to the dark world to find water of life. Khortdan- which is the hero of A.Hagverdiyev especially travels to the hell and its main purpose is to bring the news from another world. Different and sometimes ironic approach to the same motive can be accepted as the influence of literary school which A.Hagverdiyev belongs to.

In the middle centuries many writers were away from giving spiritual- mystic meaning to the motive of travelling to paradise and hell. I. Filshinski writes that, in the work of Andalusite Ibn-Shuhaydda and Abul-ula-al-Maarrin “Risalat al-gufran” the motive of travelling to another world was used in satirical spirit. The hero of the work- connoisseur of language and literary sciences of this period Ibn al-Hariha travels to the paradise and hell, analyzes and criticizes the works created by the well-known writers lived before him [8, p.63].

Researcher also deals with the above mentioned work of Al-Maarrin in the monography called the “History of Arabic Literature”. Al-Maari discusses some thoughts about another world with the words of devil. In this work the devil who objects to many thoughts of Sheikh gives the order to satans for holding him in the hell but the black powers can’t go against the person deserving heaven and so the difference is expected among hierarchies. The dwellers of hell do not make a complaint about their situation and accept everything as capriciousness of fate [9, p.218-219]. In “The Letters of Khortdan from Hell” the dwellers of hell are not only reconciled to their fate but also puts it in the partition and reckons with it as instigator of all the sins.

The landscape which the hero of A.Hagverdiyev came across on the way while going from Tbilisi to Karabakh was the beginning of things which Khortdan would see in the hell. The writer describes different features of ignorance, obscurantism and foul on the way from Tbilisi to Shusa. This detail manifests itself in most of the texts where the motive of travelling to another world was described: both in folklore texts and literary texts [mainly in the texts written in utopian and antiutopian genres]. While remembering the samples of world literature we can see that, returning from another world is described very superficial or none of them are described in the works written by T.Mann, T.Kampanella, F.Bacon and others. In modern Azerbaijani literature this motive can be followed in the novel “White ram, black ram” by Anar. Almost, in some mythological and literary texts going to and coming back from another world is asymmetric in the course of time. Though all the details of going is described thoroughly, returning back occurs with speed. This can be seen much more in folklore texts-at the moments when shamans go to another world for spirit. Generally, there was no a serious barrier between this world and that world. The hero could step to another world by passing an act of death, encounter many difficulties there and then could return back without any obstacle. This element can also be found in Azerbaijani folk tales. At some moments the motive of overstep another world is distinguished by its ironic character in Azerbaijani stories. Overstepping another world through the fire is used as one of the plot elements in “Bakhtiyar” tale. In the story the temporary death is presented in opposite projection and in a certain sense bears a game character: it is presumed that the soot and ash on Bakhtiyar who returns back from another world is one part of this game and is one of the elements that we find in most of the story plots. In this tale Bakhtiyar who is taken of fire by the help of fairy girl is deemed to be passed from initiation ceremony and his strewing ashes on his clothes during his “return” and as mentioned by V.Prop, in some ceremonies it is lighted in symbolic sense and expresses regeneration [10,p85].

Death and resurrection is one of the forms of passage to another world as a death act. In the work A.Hagverdiyev introduces this passage through the dream element. Khortdan’s sleeping for forty days in this world is equal to a period of more than 4 years of another world. “The dream which was not differing from reality at times “in a sense of traditional world” was perceived as amnesia or death act...According to Sufism dream removes the covers which impede people to reach the disappearance.” [7, p.407].

While visiting the another world White Mullah advises to keep Khortdan in chest. Here the chest is used in the meaning of grave and the same element is also distinguished by its initiation character. The motives of temporary living in this world and death- resurrection can frequently be found in fairy- tales. Transition to another world in Azerbaijani folk tales shows itself in the picture of well, water [river], forest etc. In one of the legends among Kazakhs about Gorkut-ata which appeared as a product of mythological Outlook of Turkic people it is shown that, Azrael wants to make a chest and put Gorkut in it but Gorkut deceives Azrael, puts it in that chest and throws into the water but death does not occur [11, p.16].

One remarkable point in “The Letter of Khortdan from Hell” is a character of White Mullah who sends Khortdan to another world. Generally, in most cases the author creates Darvish’s image in the

narrative. This opportunity shows itself in the functions of both Mirza Goshunali Tabrizi and White Mullah. Especially, the color symbolism in the name of White Mullah does not bear a superficial character. This element is connected with traditions of shamanism and mystic symbolics in archaic thinking. White color carried the meanings of sublimity, justice and power. Ulgen- one of the supreme spirits was addressed as White Ayas and Ayas Kaan in shaman prayers. According to B.Ogel, the white color which represents Ulgen in beliefs of Altay Turks symbolizes the heaven. For this reason, in many cases the bashlyks of shamans were white [12, p.431]. In mythological outlooks of Altay and Siberian Turks shamans' the motives of shamans' going to and returning from another world for spirit and seeing the spirit off gives the ground to think that in a certain sense, White Mullah also carries out the same function in the text. It is not accidental that, in one of the publications of the work "The story of Odabashi" bears the name of "Unfortunate Darvish". Though the features, such as striving of sect representatives belonging to Sufi Order, for highest, perfect creature and going all the worldly things in this way are not reflected in narrative "The Letters of Khortdan from Hell", the authors' referring to these type of images should be estimated. In the article called "Theater in Azerbaijan" A.Hagverdiyev dealt with the people who came to the most places of Azerbaijan and engaged in mystery, magic and dervish activity.

Besides content of "The Letters of Khortdan from Hell", its structure is of great interest. The part given under the name of "A few Words" was added here later. "Introduction" was used more widely and reminds us dibacha in the Examples of Oriental Literature. The hell watched by Khortdan in the real world is exactly described here. His way to hell goes through the inside of real world. The adventures of Khortdan in the other world begin by seeing the hell as dragon. Winning the hell by dragon with the order of Allah, and giving the flame outdoor for six months of year and inside for the next six months within a year and connecting this with the seasons of year in the work is based on the ancient myth plot. The man meeting Khortdan in the hell represents chthonical creatures with its strange appearance. Walk of Khortdan in the hell accompanied by Odabashi, putting the devil into the partition by the people of hell and words of devils such as: "Look at your own inside, see how many evils you can find there, I cannot even pour water to their hands" [3, s.70] or: "- People! I'm not the devil, it is he, there is not a single good deed, being restored by his body... These devils cause more damage to people than me" [3, s.72] is very meaningful. A. Hagverdiyev looks for the imperfection in the inside of people being the slave of their passions in the obscurantism and ignorance of people.

And blind imagination of devil as a mythological character is the sign of its relation to the underground world being a chthonical character. In the work, A. Hagverdiyev includes existing religious and mythological tradition about blindness of devil referred to in "Nasikhut-tavarikh": "In the age of the Prophet Abraham, Hazrat Jabrayil has pulled out one of the eyes of devil with his blessed wings. So, while damning the evil, it is said "Damn you, blind devil" [3, s.65]. And one of these texts is that, after withdrawal of Adam and Eve from the paradise, son of the devil Khannas is given to them as servitor. In order to get rid of Khannas which is religious and mythological character, which does not sink in the water, is not burnt in fire, Adam and Eve eat him by cooking in boiling water. "Since then, the devil remains in the hearts of the Children of Adam, and attracts them to every type of evil. "And they call this Nafsi ammara" [3, s.83].

A.Hagverdiyev, who was preserving literary traditions of East in Azerbaijan Dramaturgy, merging mythical views, mythological characters living in the thoughts of people harmoniously with the new type of literature in fact, was the first author the human-soul conflict to our literature in the twentieth century. "Story of Odabashi" which was later added to "The Letters of Khortdan from Hell", of course, does not become completed with the overall structure of the work. Thus, those which Khortdan saw in the hell throughout the work are the endings of what he encountered and heard on Tbilisi-Shusha road; here realist views and People's thinking from the traditional perception complete each-other. And the story told by Odabashi was the reality of contemporary period. This reality is also reflected in the end of the work; when Khortdan sees Russian troops who made the people of hell anxious, then coming back from that life, his attitude towards the new government sounds like this: "We are also expecting our punishment" [3, s.125].

#### REFERENCES:

1. S. Karakoç. Edebiyat yazıları III. Eğik ehamlar. İstanbul, 1996.
2. Т.Мəммəd. Мədəниyyətlərin inteqrasiyasında özünüküləşdirmə [Мəһəммəd Пейгəмбəрин мерасı Низами Гəнцəви və Хорхе Луис Борхесин yaradıcılığında] // Ədəби-нəзəri мəсмуə. Bakı, 2005.
3. Ə.Һагвєrdiyev. Seçilmiş əsərləri. II c. Bakı, 2005, 408 s.
4. Mir Möhsün Nəvvab. Vüzühül-Ərқam. Bakı, 1989, 84 s.
5. A.Һacıyeva. Mir Möhsün Nəvvabın ədəbi-bədii irsi. Bakı, 2004, 210s.

6. Xacə Nəsirəddin Tusi. Əxlaqi-nasiri. Bakı, 1989, 255 s.
7. С.Вəydili. Türk mifoloji sözlüyü. Bakı, 2003, 416 s.
8. И.М. Фильштинский. Представление о «потустороннем мире» в арабской мифологии и литературе // Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Москва, 1989, 301 с.
9. И.М. Фильштинский. История арабской литературы. Москва, 1991, 726 с.
10. В.Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград, 1946, 400 с.
11. A.Ercilasun. Deli Domrul ile Kazakların Korkut Atası arasında bir mukayese // "Milli Folklor" dergisi. Ankara, 1998, № 37. s.16-21.
12. В.Ögel. Türk mitolojisi. II c., Ankara, 1995.

*І.В.КУНИЦЬКА, аспірант  
Східноєвропейський національний університет  
імені Лесі Українки (м. Луцьк)*

## **МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ МОДЕРНІСТСЬКОГО РОМАНУ**

На думку авторки, існує певний когнітивний дисонанс між загальною теорією і практикою наукових досліджень жанрів. Це зумовлює актуальність дослідження жанрової форми в історичному і водночас теоретичному аспекті. Романна форма періоду модернізму – саме той об'єкт, який легко узгоджує обидва аспекти дослідження. Розмаїття романних форм цього періоду ще не досліджене досить повно і глибоко, особливо з врахуванням національних потреб. У сучасному літературознавстві, незважаючи на критику традиційних підходів, все ще активно обертається система родо-жанрового поділу, впроваджена Аристотелем і канонізована класицистами. Водночас тенденція до затвердіння приписів, норм, правил обертається сумнівом у необхідності їх встановлення й антижанровим бунтом. Жанровий канон і антижанровість – це ті полюси, між якими традиція і новаторство успішно взаємодіють. Розмаїття жанрових форм модерністського роману дещо звужується, але водночас і увиразнюється, якщо зосередити увагу на жанрових новаціях кожного потужного напрямку модернізму і тих жанрових прототипах, які при цьому були актуалізовані.

*Ключові слова:* жанр, жанровий різновид, роман, модерністський роман, жанрологія, когнітивна жанрологія, теорія прототипів.

По мнению автора, существует определенный когнитивный диссонанс между общей теорией и практикой научных исследований жанров. Это причина для актуализации изучения жанровой формы в историческом и одновременно теоретическом аспекте. Романная форма периода модернизма – именно тот объект, который легко согласовывает оба аспекта. Разнообразие романских форм этого периода еще не изучено достаточно полно и глубоко, особенно с учетом национальных потребностей. В современном литературоведении, несмотря на критику традиционных подходов, все еще активно функционирует система родо-жанрового деления, введенная Аристотелем и канонизированная классицистами. Одновременно тенденция к затвердеванию предписаний, норм, правил оборачивается антижанровым бунтом. Жанровый канон и антижанровость – это те полюса, между которыми традиция и новаторство успешно взаимодействуют. Количество жанровых форм модернистского романа в некоторой мере сузится, но одновременно ряд станет более выразительным, если сосредоточиться на жанровых новациях каждого большого направления модернизма и тех жанровых прототипах, которые при этом были актуализированы.

*Ключевые слова:* жанр, жанровая разновидность, роман, модернистский роман, жанрология, когнитивна жанрологія, теорія прототипів.

According to the author, there is some cognitive dissonance between the general theory and practice of research study genres. This determines the relevance of the study of genre form in historical and at the same time theoretical aspects. Novel form in the period of modernism is exactly such object that easily reconciles both aspects of the study. A variety of novel forms of this period have not yet sufficiently completely and deeply analyzed, especially taking into account of national needs. In modern study of literature in spite of the criticism of traditional approaches are still actively rotating system of kind-genre division, introduced by Aristotle and canonized by classicists. At the same time the tendency to hardening of orders, rules, regulations resulted in doubt the necessity of establishing and anti-genre rebellion. Genre canon and anti-genre are exactly those pluses between which tradition and innovation interact successfully. A variety of genre forms of modernistic novel somewhat narrowed, but at the same time become more expressively if concentrate attention on genre innovations of each powerful tendency of modernism and that direction of genre prototypes, which in this case were actualized.

*Keywords:* genre, genre variety, novel, modernist novel, genrelearning, cognitive genrelearning, the theory of prototypes.

**Огляд зробленого і постановка проблеми.** Період модернізму в історії української і зарубіжної літератури є важливим об'єктом дослідження для сучасного літературознавства. Знаходиться у полі зору і жанр роману. Про жанрову своєрідність багатьох творів цього періоду чимало праць написали українські дослідники (В. Агеєва, М. Васьків, М. Гіряк, Т. Гундорова, О. Дудар, В. Зубань, Р. Мовчан, С. Павличко та ін). З'явилися також праці з теорії жанрів, зокрема, Н. Копистянської і Т. Бовсунівської, окремі дослідження романної форми (Н. Бернадська, Л. Ромашенко). Разом з тим генологічне тло провокує чимало актуальних питань і дає підстави думати, що багато аспектів цієї теми ще не знайшли свого чіткого окреслення. У першу чергу це стосується методології досліджень.

Жанр роману ХХ століття вирізняється значною варіативністю. Це жанр з великим потенціалом для різноманітних модифікацій. Тому одним із ключових питань у вивченні цього жанру є питання класифікації. Велика кількість жанрових різновидів дозволяє залучати різні критерії і отримувати різноманітні класифікаційні ряди. Найбільш уживаною й досі є класифікація за тематичним критерієм (історичний, пригодницький, психологічний, детективний, фантастичний тощо), але, по-перше, вона не спроможна охопити все розмаїття пропонованих літературою форм, по-друге, не відбиває специфіку саме модерністського роману (скажімо, історичний модерністський роман – це не та сама жанрова форма, що історичний роман попереднього і наступного (постмодерністського) періоду. Навіть побіжний погляд на романний ряд модернізму дозволяє стверджувати, що жанрові форми у цей час швидко еволюціонують, що романи, створені на початку ХХ ст., суттєво інші, аніж ті, які з'явилися внаслідок реалізації естетичних програм пізнього модернізму.

Проблема сучасної генологічної розвідки полягає в тому, що протягом усього двадцятого століття саме існування жанрів, а тим більше – необхідність їх дослідження, піддається сумніву багатьма науковцями. «Перші виразні симптоми антижанрового бунту, – на думку сучасного польського теоретика Р.Сендики, – з'являються в літературі Ренесансу; його продовжують роздмухувати теоретики Романтизму. Сьогодні ж, перед лицем великої кількості текстів, які підтримують аргументи необхідності позбутися незручного балансу норм і спорідненостей, з'являється запитання, чи генологія ще потрібно хоч кому-небудь? Послаблення цієї позиції в літературознавстві, яке дехто означає радикально – як смерть жанровості – має багато причин...» [7, с. 467] Найбільш відомі у ХХ столітті противники жанрового поділу літератури – Бенедетто Кроче і Моріс Бланшо, полеміка з ними, у той чи інший спосіб, триває й зараз, водночас є багато прибічників такого підходу. Незважаючи на домінування критичного погляду на необхідність жанрового поділу у західноєвропейській науці, треба відзначити, що кількість наукових праць, які досліджують окремі літературні жанри, не зменшується з наближенням до нашого часу, «жанрова термінологія продовжує функціонувати у критичній мові, як елемент орієнтації й ідентифікації вона має свою долю в діяльності багатьох інституцій (шкіл, газет, бібліотек, книгарень, літературних програм у медіях)» [7, с. 485]. Отже, існує певний дисонанс між загальною теорією і практикою наукових досліджень. Це зумовлює актуальність дослідження жанрової форми в історичному і водночас теоретичному аспекті. Романна форма періоду модернізму – саме той об'єкт, який легко узгоджує обидва аспекти дослідження. Розмаїття романних форм цього періоду ще не досліджене досить повно і глибоко, особливо з врахуванням національних потреб. Зокрема, численні жанрові форми періоду українського модернізму ще чекають своїх вдумливих дослідників.

**Основна частина.** Визначення «модерністський роман» відсилає кожного дослідника до певного періоду в історії світової літератури, переважно першої половини ХХ століття. Але, на відміну від подібних понять попередніх епох (просвітницький, романтичний, реалістичний), модерністський роман є поняттям, яке охоплює величезну кількість надто різнорідних саме у жанровому плані творів [6]. Тому в практиці дослідження творів романного обсягу вказаного періоду йдеться, як правило, про жанрову специфіку твору або творів певного ряду, а поняття «модерністський роман» або взагалі не вживається, або є синонімічним до поняття «роман періоду модернізму». Стихійно термін «модерністський роман» активно використовується, оскільки на початку ХХ століття сформувався жанр, який протистояв попередній (в першу чергу ХІХ століття) формі. Як свідчать дискусійні праці вказаного періоду, лінію між реалістичним і романтичним романом, з одного боку, і модерністським, з другого, можна провести за багатьма критеріями.

Найбільш актуальною проблемою сучасної генології є методологічний аспект. Хоча кожна наукова школа, як засвідчує монографія Т. Бовсунівської «Основи теорії літературних жанрів» (К., 2008), що існувала в ХІХ-ХХІ століттях, формувала певні тези щодо розуміння жанру, а отже

впливала на методологію їх вивчення, сучасний стан генології говорить про потребу в оновленні існуючих підходів.

Ніна Бернадська, авторка ґрунтового дослідження жанру українського роману, зауважує: «Розмаїття жанрових теорій і підходів зумовлене тим, що й досі залишаються нерозв'язаними методологічні проблеми сучасної генології, зокрема, співвідношення історичної та теоретичної моделі жанру, його канонічних і неканонічних різновидів, недосконалості літературознавчої наукової бази для інтерпретації змістових параметрів художнього твору. Водночас ці теорії поглиблюють уявлення про сутність жанру, який сьогодні найчастіше трактується як змістово-формальна цілісність, у якій взаємодіють постійні та змінні ознаки, котрі, в свою чергу, забезпечують її основу та модифікації; або ж як тип тексту, «кодувальна модель», яка дає змогу порозумітися авторові й читачеві, тобто здійснює функцію «жанрової домовленості» [1, с. 341-342].

На стан сучасної генології вплинули дослідження і концепції таких відомих науковців ХХ століття, як представники російської формальної школи (Ю. Тинянов, В. Пропп, М. Бахтін), французького структуралізму і постструктуралізму (Р. Барт, Ц. Тодоров, Ж. Женетт), англійські дослідники Н. Фрай, Р. Уеллек, Уоррен, А. Фаулер та інші.

«Тривалий час літературознавство займалось переважно усталеними характеристиками жанру, прагнучи утворити якусь схему цих виділених різними способами ознак, проте сьогодні стало очевидним, що обертання у жанрологічних схемах одних лише усталених ознак не вичерпує зміст категорії жанру. Спочатку в жанрології почали з'являтися праці, в яких увага зосереджувалась більше на трансформації жанру (М. Бахтін, Р. Колі, А. Фаулер, Ж.-М. Шеффер, К. Штірле), ніж на стійких властивостях, канонах тощо. З появою та розвитком когнітивної науки картина жанрів істотно змінюється, оскільки тепер жанрологія здобуває не тільки право на констатацію плінних ознак як істотних в окресленні того чи іншого жанру, а й теоретичне підґрунтя мотивації цих плінних проте часом визначальних ознак» [2, с.18]. Т. Бовсунівська акцентує необхідність зсуву дослідницької уваги на модифікаційні аспекти жанрів, оскільки «класична схема рід – вид – жанр – піджанр – модифікація – асиміляція більше не задовольняє потребам літературних критиків» [2, с.19]. «На зміну бінарним опозиціям (жанр / вид, жанр) приходять тріадичні мікросистемні членування (наприклад, жанр / піджанр / модифікація), що засвідчує світоглядні зміни, а отже й зміни методологічного плану в літературознавстві та жанрології» [2, с.20].

У сучасному літературознавстві, незважаючи на критику традиційних підходів, все ще активно обертається система родо-жанрового поділу, впроваджена Аристотелем і канонізована класицистами. Це підхід, який розглядає жанрову форму як зразок для відтворення наступними авторами, а тому вимагає встановлення меж, канонізації тих чи інших елементів, виділення чітких критеріїв. Жанр у такому розумінні представляє традицію, культурологічний дискурс. Водночас тенденція до затвердіння приписів, норм, правил обертається сумнівом у необхідності встановлення меж та існування приписів. Так формується протилежний підхід – антижанровий бунт. Очевидно, це і є та бінарність, яка спонукає літературу до пошуку нових форм і постійного повертання до забутих, нібито віджилих. Жанровий канон і антижанровість – це ті полюси, між якими традиція і новаторство успішно взаємодіють.

Теорія жанрового дискурсу, яку запропонував Ц. Тодоров, незважаючи на її структуралістське походження, фактично представляє традиційне розуміння жанру як достатньо усталеної чи окресленої форми. «Саме тому, що жанри існують як інститут, вони функціонують як «горизонт очікування для читача, як «моделі писання» для авторів» [8, с. 29] В існуванні будь-якого жанру, вважає дослідник, переконує нас сам дискурс про цей жанр. Інакше кажучи, навіть жанрові назви, які є невід'ємною частиною літературної традиції, змушують дослідників шукати підстави для існування відповідної форми чи для її заперечення. «Жанр – літературний чи ні – є не чим іншим, як цією кодифікацією дискурсивних властивостей» [8, с. 27].

Перегукується з Тодоровим і польський теоретик Р. Ніч: «Зважаючи на архетекстуальну (прототипну) будову жанрових понять, пересвідчуємося у їх неточності та невизначеності. Як немає позажанрових текстів, так немає й текстів, як відповідають нормам лише одного жанру. Текст можна зарахувати до різних жанрових класів (форм) за різними його ознаками, адже частина правил кожного жанру спільна з іншими жанрами» [5, с. 83]

Спіраючись на матеріали збірника «Когнітивна поетика», Т. Бовсунівська зауважує кризу сучасної літературознавчої методології, яку можна подолати, на думку окремих західних науковців, за допомогою когнітивної поетики. Оскільки цей підхід доцільно залучити при вивченні типології модерністського роману, зупинимось на цьому питанні детальніше.

Когнітивне літературознавство виникло наприкінці ХХ століття, його представляють такі імена: М. Тернер, Дж. Лакофф, М. Джонсон, Г. Сімон, Л. Фестінгер, А. Річардсон, Е. Спольські,



П. Стоквелл, Р. Цур, М. Фрімен, Д. Херман, Дж. Калпепер, Д. Херман, Ж. Стін. Термінологічний словник когнітивістики: концепт, модель, моделювання, прототип, категоризація, концептуалізація, когнітивний дисонанс/консонанс, гештальт, фрейм тощо. Окреслюючи таке відгалуження літературознавства, як когнітивна жанрологія, Т. Бовсунівська пропонує наступне тлумачення цього підходу: «Когнітивне літературознавство споглядає текст як суму ментальних просторів, у яких різні концепти та образи утворюють фреймові структури, концепти. Метою такого дослідження є утворення когнітивної моделі художнього твору, в якій правомірно співіснують трансформативні та плинні ознаки, наявні та замовчувані конструкти на всіх рівнях художнього цілого» [2, с.8]. «Когнітивний дисонанс [термін Л. Фестінгера – І.К.] є рушієм будь-якого понятійного процесу, і рух у ньому йде від дисонансу до консонансу, адже нормальна свідомість прагне подолати дисонанс» [2, с.10].

Когнітивний дисонанс яскраво виявляє себе в читацькій і науковій рецепції роману початку ХХ ст. З одного боку, роман активно розвивається, стає все більш масовим, отримує попит і більш високу планку вимог. Інтерес до людських історій поглиблюється через їх універсалізацію, нове залучення міфічних чи фольклорних джерел. З іншого боку, росте критичне налаштування щодо розважальності романів, захопливої чи гострої сюжетності, передбачуваної події, клішованих описів та дій. Осмислення цієї суперечності призводить до активізації письменницьких експериментів, стає поштовхом для виникнення нових романних форм, більш відповідних потребам часу.

«Певним здобутком когнітивної семантики стали теорія прототипів (Е. Рош), теорія когнітивних моделей (Ж. Фоконьє) та теорія фреймів (Ч. Філлмора). Прототип у когнітивістиці – це категоріальний концепт, який прояснює наше уявлення про типовий член якоїсь категорії. Оскільки когнітивістика спирається на гештальт, то потрактування концепту може бути таким: концепт – це складова системи, яка утворює гештальт. Гештальт поєднує всі типи концептів, незалежно від того, на якому етапі понятійного акту той чи інший концепт виділюється, актуалізуючи свій образний, схематичний та фреймовий рівні» [2, с.14].

Теорія прототипів нам видається плідною для застосування при вивченні модерністського роману, оскільки період модернізму виявляє себе через актуалізований діалог з традицією. На думку багатьох дослідників (Г. Блум, Г.-Х. Яус), у цей час опрацювання традиції (найперше – її канонічних жанрових форм) відбувається через відштовхування, пародіювання попередньої літератури, а також через відновлення інтересу до призабутих імен і творів. Тому уявленню про ієрархію класиків європейської культури всіх епох від Античності до ХХ століття, яке визнане більшістю науковців і тепер, ми завдячуємо саме добі модернізму. Водночас саме в цей час традиція стає не так об'єктом наслідування, як матеріалом для літературної гри і авторського самовираження. Модерністи активно протистояли реалістичній об'єктивності роману, висміювали романтичні кліше, натомість відновлювали жанрові прототипи роману, які окреслились у давніші періоди: лицарські романи Середньовіччя, утопічно-сатиричні романи Ренесансу, химерно-містичні історії доби Бароко, сентименталістсько-просвітницький роман ХVIII століття. На певному етапі було також використано романний досвід романтиків і реалістів, підпорядкований потребам авторського самовираження.

Можна сказати, що когнітивний підхід до вивчення жанрів є логічним завершенням підходу, який століття тому започаткували російські формалісти, продовжили структуралісти і наратологи, оскільки скеровує дослідника на пошук жанротвірних елементів структури, вимагає чіткої категоризації і концептуалізації віднайдених процесів, тяжіє до творення структурних схем і систем взаємозалежностей.

Період модернізму характеризується виникненням модерних методологій дослідження літератури, зокрема, формалізму, психоаналізу, феноменології. Окресливши певне коло, літературознавча методологія знову вертається до початку ХХ століття у пошуку дієвих підходів для вивчення літератури. Тим паче доцільно тримати в полі зору методологію періоду модернізму, якщо йдеться про вивчення літератури цього періоду. Зокрема, багато з ідей, висловлених на початку ХХ століття формалістами, представниками Празького лінгвістичного кола щодо взаємодії компонентів у межах системи цілком доцільно застосувати до вивчення модерністського роману. Ян Мукаржовський на початку 1930-х років писав, що взаємозв'язок актуалізованих і неактуалізованих компонентів утворює динамічну структуру. «Навіть щодо роману не можна стверджувати, що його мовні елементи виражають зміст, естетично індіферентний навіть тоді, коли вони нам здаються взагалі неактуалізованими: структура є сукупністю усіх елементів, динаміка усього цілого виникає якраз унаслідок виникнення напруги між компонентами, актуалізованими і неактуалізованими. Взагалі існують численні романи і новели, мовні компоненти яких явно актуалізовані» [4, с. 331] Стосується це твердження у першу чергу модерністських романів. При посиленні напруги мова

починає відігравати більш важливу роль на всіх рівнях літературного твору, у тому числі й на жанровому. Водночас жанри активізують взаємодіють між собою по синхронічних і діахронічних лініях. «Культура, - зазначив Ю Лотман, - не безладне накопичення текстів, а складна, ієрархічно організована система, яка працює. Проте її складність стосовно осі «однорідність / неоднорідність» така, що будь-який текст неминує постає мінімально у двох перспективах, як включений до двох типів контекстів. З однієї точки зору, він виступає як однорідний з іншими текстами, з іншої, - як такий, що випадає з ряду, «дивний», «незрозумілий». У першому випадку він буде розміщатись на синтагматичній, у другому – на реторичній осі» [3, с. 436].

**Висновки.** Отже, дослідження жанрів означає фактично пошук точки розміщення на вісі горизонтальній, у сучасному для твору контексті, і на вісі вертикальній (парадигматичній, дискурсивній), як лінія, що починається від жанрового прототипу і продовжується у майбутнє. Розмаїття жанрових форм модерністського роману дещо звузиться, але водночас і увиразниться, якщо зосередити увагу на жанрових новаціях кожного потужного напрямку модернізму і тих жанрових прототипах, які при цьому були актуалізовані.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бернадська Н.І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція / Ніна Бернадська. – К.: Академвидав, 2004. – 368 с.
2. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія і поетика : монограф / Тетяна Бовсунівська. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2010. – 180 с.
3. Лотман Ю. М. Текст у тексті / Ю. М. Лотман // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. ; за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С.428-441.
4. Мукаржовський Я. Мова літературна і мова поетична / Ян Мукаржовський // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 324-342.
5. Нич Р. Світ тексту : постструктуралізм і літературознавство / Ришард Нич ; пер. з польськ. О. Галета. – Львів : Літопис, 2007. – 316 с.
6. Ортега-і-Гасет Х. Думки про роман / Х. Ортега-і-Гасет // Вибрані твори ; пер. з ісп. – К. : Основи, 1994. – С.273-305.
7. Сендика Р. Про культурологічну теорію жанру / Рома Сендика // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / Упоряд. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з польськ. С. Яковенка. – К. : В ід. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 467-491.
8. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Цветан Тодоров / Перекл. з франц. Є. Марічева. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. – 162 с.

*НАДІЯ ДЕНИСЮК, доцент  
ЛІЛІАНА ДЖИДЖОРА, викладач  
Тернопільський національний технічний університет  
імені Івана Пулюя*

## **ФІКЦІЙНІСТЬ МИСТЕЦЬКОГО СВІТУ У ПРАЦІ ПЕТЕРА ЛАМАРКА ТА СТЕЙНА ОЛСЕНА “TRUTH, FICTION, AND LITERATURE”**

Стаття присвячена дослідженню проблеми фікційності художнього світу у праці Петера Ламарка та Стейна Олсена “Truth, Fiction, and Literature”. В статті відслідковується становлення поняття концепту “художня література”, досліджується специфіка фікційності як атрибутивної ознаки художнього твору.

Статья посвящена исследованию проблемы фикциональности художественного мира в работе Петера Ламарка и Стейна Олсена “Truth, Fiction, and Literature”. В ней прослеживается становление понятия концепта “художественная литература”, раскрывается специфика фикционализма как атрибутивного признака художественного мира.

The article is dedicated to researching the concept “fiction”, to revealing the main regularities of its setting and formation, to analyzing the main peculiarities of its notional aspects. The specifics of “fictionality” as an attributive feature of fictional works are investigated as well.

Проблема фікційності мистецького світу в літературі складна і неоднозначна. Як влучно зауважив В.Ф.Асмус, вимисел (=fictio) така категорія, торкнувшись якої людина потрапляє в лабіринт взаємопов'язаних фундаментальних проблем теоретичного характеру [1, 12]. Це справді широке поняття, що увійшло до складу сформованої на кінець ХХ століття концептуалістики як основи теоретичного мислення.

Неологізм “концептуалістика” означає систему базових “стереотипів, кліше, метафор, за допомогою якої представники того чи іншого мовного (конфесійного, професійного і т.ін) співтовариства інтерпретують “світ в цілому” та становище “людського буття” у ньому” [6, 145]. Українські філософи В.Лук'янець, О.Кравченко та Л.Озадовська, констатуючи зміни в цій сфері, стверджують, що в сучасній методології гуманітарних наук концептуалістика – це вже не “єдино можлива система надісторичних форм поняттєвої репрезентації досвіду, що є загальнообов'язковою для абсолютно всіх мовних співтовариств <...>, а будь-який запас концепційних засобів того чи іншого співтовариства, які воно застосовує для виправдання своїх дій, своїх життєво важливих практик, переконань, планів на майбутнє, своїх найглибших вагань і піднесених надій. За допомогою концептуалістики члени цього співтовариства розповідають історію свого життя, іноді з погляду майбутнього, а іноді з погляду минулого.

У цій ситуації оновлення методологічної культури способом розвитку науки є діалог, який реалізується між ученими, школами, співтовариствами науковців. Дослідники виділяють три рівні діалогу в науці: 1) зіткнення наукового і ненаукового способів мислення; 2) зіткнення різних наукових способів пояснення реальності, що міститься в різних культурах, і 3) зіткнення різних наукових уявлень у межах однієї культури [6, 99-113].

Досить часто на термінологічному матеріалі вчені фіксували протилежні (часто свідомо конфронтаційні) підходи до важливої теоретико-літературної проблеми, а також деякі паралельні, рівнобіжні, хоч і не синхронні, наближення до неї, але по-різному вербалізовані. За останні десятиріччя зближення позицій і діалог “професійних співтовариств” літературознавців Заходу і Сходу посилюється. Завдяки досить чіткій подібності тенденцій у структурі літературознавчих текстів з ан-

гломовного та українсько-російського інтелектуальних середовищ 90-х років ХХ століття окреслились дві моделі концептуалізованих теоретичних текстів. Західну англомовну модель узагальнено представляє спільна праця Петера Ламарка з Единбурга (Великобританія) і Стейна Олсена з Осло (Норвегія) під назвою "Truth, Fiction, and Literature" з підзаголовком "A Philosophical Perspective". Її перша публікація здійснена заходами Оксфордського університету в Нью-Йорку 1994 року. Перевидання 1996 віддруковане у Великобританії. Свої матеріали, які увійшли до спільної монографії, П.Ламарк публікував протягом 1987-1993 рр. Основні праці англійською мовою С.Олсен оприлюднив у період з 1987 по 1987 рр. Монографія складається з трьох частин: 1. Fiction and Truth. 2. The Limits of Fictionality. 3. Literature and Truth. Вони, у свою чергу, структуровані в 17 розділів. Багаті посторічкові посилання, прикінцева бібліографія, предметно-іменний покажчик репрезентують інтертекст цієї праці, яка навіть за зовнішніми параметрами дає попереднє уявлення про діалогічний характер дискурсу співавторів.

Про філософсько-методологічне підґрунтя цього видання свідчить частота посилань на праці, ідеї відомих мислителів. Насамперед філософів (Платон – 30 разів, Аристотель – 7, Ф.Брентано – 2, Дж.Бентам – 8, Р.Декарт – 11, Д.Юм – 12, І.Кант – 9, Дж.Локк – 6, Б.Рассел – 8, Г.Файгінгер – 6, Л.Вітгенштейн – 5, Р.Рорті – 25, Ж.Дерріда – 2.).

Характерним є список естетиків і теоретиків літератури: М.Бірділі (Beardsley) – 20, Дж.Кур'є (Currie) – 15, Х.Гудмен (Goodman) – 26, Д.Новітц (Novitz) – 13, Дж.Каллер (Culler) – 2, Ж.Жанетт – 1. Звертають на себе увагу і прізвища філософів мови: Дж.Остіна (Austin) – 4, Р.Охмана (Ohmann) – 3, Дж.Сірла (Searl) – 19.

Серед філософських течій окремо зафіксовані ідеалізм – 7 разів, прагматизм – 10, структуралізм – 13, постструктуралізм – 16. Реалізм (realism) згадується 10 разів, а категорія reality – лише 5. Для орієнтації в філософській компетенції авторів має значення і частота таких означень філософських напрямків, як ірраціоналізм – 2, релятивізм – 8, скептицизм – 9, соліпсизм – 2.

Відсутність в іменному покажчику прізвищ не тільки К.Маркса, а й "неомарксистів" Г.Лукача і Л.Гольдмана говорить само про себе.

Філософсько-естетична спрямованість праці П.Ламарка і С.Олсена, її творчий характер, своєрідність наукового дискурсу позначилися і на доборі ілюстративного матеріалу. Роздуми про різні аспекти взаємовідносин fiction and truth спираються на літературний досвід народів Європи. Цей своєрідний європоцентризм виявляється крізь призму національно-культурного обрису авторів. Найбільше і найчастіше аналізуються (і цитуються) твори В.Шекспіра, Ч.Діккенса та Г.Ібсена. А взагалі літературно-мистецький ряд репрезентують письменники з античності (Есхіл і Евріпід), далі – епохи Відродження (М.Сервантес), Просвітництва, романтизму (А.Поп, П.Б.Шеллі, Дж.Купер, В.Блейк), реалізму (О.де Бальзак, Г.Флобер, Л.Толстой, Є.Гаскел, Г.Грін), середньовіччя (Дж.Чосер), новітніх часів і початку модернізму (О.Вайлд, В.Вульф, Т.С.Еліот, Ф.Кафка, Е.Паунд). Як бачимо, слов'янські літератури уособлює один російський письменник. За англійською літературою, яка вочевидь займає пріоритетну позицію, йде французька. Німецькомовний художньо-естетичний досвід представляє лише Ф.Кафка. така структура емпіричного матеріалу в теоретичному дослідженні зумовлюється не стільки якимось національно-ментальнісними чинниками і набутою освітою авторів, скільки тим, що питання про національні виміри художнього світу фікціональних витворів вони навіть не ставили. У проблемі fiction and fictional world П.Ламарк і С.Олсен виділили аспекти, які заіндексовані в предметному покажчику: fiction and fictionality; fiction and literature; fiction and metaphysics; ... and reference; ... and truth; ... and probability; ... and emotion; ... and falsity; ... and non-fiction; ... and narrative.

Поряд з такими зіставленнями в порівняльному аналізі реалізуються парадигми "fiction as" і "of". Тоді розглядаються fictions, як інтенційні об'єкти, як філософія моралі (as moral philosophy), як віртуальний досвід (as virtual experience), як практична діяльність (as a practice). Структури з прийменником "of" фіксують такі напрямки міркувань "concept of fiction", "semantic of fiction", "value of fiction", "work of fiction", "concept of literature", "definition of literature", "creative-imaginative aspect of literature", "cognitive value of fiction", "non-truth theory of literature", "mimetic aspect of literature" і т.д. Отже, при визначенні літератури враховуються її міметичні, креативні, репрезентативні, семантичні, наративні аспекти в контексті загального розуміння фікційності як творення – вигадки – гри – мовлення, врахування літературних норм, жанрових структур, орієнтацій на адресатів. Індекс "literary canon" відсилає читачів праці "Truth, Fiction, and Literature" до 6 сторінок текстів в різних його місцях. А разом з тим індекс "imagination" (уява) є одним із найоб'ємніших. Причому йдеться не просто про уяву чи відтворювальну уяву читачів і критиків, а саме про "креативно-імагінативні" аспекти літературної творчості.

Проблематику "fiction and truth" автори не відокремлюють від співвіднесення, взаємодії таких категорій, як об'єкт-суб'єкт/ об'єктивність-суб'єктивність. У предметному покажчику знаходимо окремо і попарно відповідні індекси: object, objectivity, subject, subjectivity. На п'яти сторінках тексту вони роз'яснюють своє розуміння позиції "subjective and objective", відсилаючи читачів ще й до такого поняття, як точка зору ("point of view"), яке, в свою чергу, розглядається в інтерпретаціях різних вчених: від Платона до сучасної наратології, та до проблеми читацької аудиторії, котрій відведено шість сторінок.

Таким чином П.Ламарк і С.Олсен, не полемізуючи з матеріалістичними концепціями художньої творчості, віддають належну увагу онтологічним, епістемологічним, психологічним, естетичним аспектам проблеми "fiction and fictional world". Авторі монографії широко використовують надбання семіотики, наратології, але водночас не ігнорують соціально-культурною суттю контексту. І це також відбите в предметному покажчику. Так, приміром, винісши окремо поняття "practice of enquiry" (практика здобування відомостей, пізнання, дізнання), вони докладно говорять про соціальну практику (practice social), знову ж таки відсилаючи своїх читачів до понять "fiction", "practice of fiction", "literary practice", навіть до "metaphor as a practice" (практика творення метафор, як кажуть звично, до "метафоричного, образного мислення").

Багато питань стосовно фікційності художнього світу виникають при обговоренні художньої літератури та художньої правди. Схильність розглядати глибокі метафізичні явища в літературній теорії часто виникає із нерозуміння характеру художньої прози. У своїй книзі автори пропонують детальне трактування художньої прози на аналізі літературних художніх творів. Вони вказують на те, що метафізичні суперечки про характер предметів, дійсності, світу, правди і т. д. виникають у зв'язку з вимислом чи вигадкою, та демонструють, як їх можна розв'язати (оскільки вони часто недоречні) в контексті літературно-художньої критики або теорії. Основним доказом цього є те, що рівень, на якому філософи говорять про предмети як "узагальнені образи", або "вигадки", або "те, що підлягає розумінню" повністю відрізняється від того рівня, на якому читачі художніх творів зауважують, що персонажі та події "видумані", "вигадані", або "несправжні". Та чи є ця відмінність суттєвою? Звичайно ж, при детальному вивченні виявляється, що спосіб "творення" художнього твору має дуже мало або взагалі не має нічого спільного із усталеним поняттям "створення чи виготовлення чогось" у його звичному розумінні. Хоча твердження, беззаперечно, залишається спірним і суперечить впливовому напрямку в теорії літератури, який підтримує послаблення таких відмінностей. Щоб визначити характерні особливості цих відмінностей і, таким чином, майже нівелювати ці непорозуміння, необхідно ретельно дослідити різні значення "художньої літератури", а також роль викладу та роль творчої уяви у пізнавальних процесах (наприклад, роль конструктивізму у гносеології як основи пізнання).

Термін "художня література" має широке застосування, поєднуючи такі різні поняття як літературна, юридична, логічна, математична та гносеологічна вигадки, окрім інших. Авторі легко спокусилися цією темою, як свого часу і один із найвідоміших теоретиків художньої літератури Ганс Файгінгер, і почав вважати дослідження предмету художньої літератури вкрай необхідним у будь-якій практиці пізнання (practice of enquiry). За Файгінгером, визначення "художньої літератури" включає: вигадку, химерні образи, вимисли розуму, фантазії, уяву, концептуальні посібники, доцільність, витонченість, видумки, химери, оманливі ідеї, невинуваті методи, мовні фігури, евристичні ідеї, регулятивні ідеї, а також набагато чого ще. Він розрізняв численні категорії художньої літератури: відволікаюча (абстрактна), схематична, зразкова (парадигматична), утопічна, літерна, символічна, юридична, уособлююча, підсумовуюча, евристична, справжня (етична) та математична (точна). Він запропонував значну суміш прикладів: безсмертний бог, непорочне зачаття, атоми, матеріалістична концепція світу, життєва сила у біології, первісний суспільний договір, людська незалежність і т.п.

Авторі вбачають своє завдання не у спробі систематизувати художню літературу на основі аналізу основних концепцій художньої літератури. Незважаючи на різноманітність запропонованого ним списку, Файгінгер сам вбачав об'єднувальне логічне обґрунтування багатьох своїх прикладів у "філософії "немов би" чи "начебто". Авторі даної праці віддають належне концепції художньої літератури "немов би" чи "начебто", однак пояснюють, чому, на їх думку, її однієї недостатньо для виведення єдиного загального концепту художньої літератури. Певною мірою автори виступають проти тверджень Файгінгера, вказуючи на те, що наразі не існує єдиної незалежної концепції художньої літератури, яка б охоплювала усі сфери, досліджуючи зокрема роль художньої літератури в логіці та пізнанні; а також поняття "творів художньої літератури" у розумінні видавців, власників книгарень та літературних критиків. Базова етимологія нагадує нам, що художня література включає "вигадку" або "створення", яке є "модельованим або сформованим", тобто, пев-

ного роду витвором. Важливо пам'ятати цю основну ідею створення або творення, хоча сама по собі вона є лише непідтвердженою початковою точкою. Існує багато форм художнього "створення", розумового та образного виду, яке не трактується як "художня література". Існують різновиди "створення" за способами і намірами.

Багатоаспектна праця П.Ламарка і С.Олсена, в якій логічно та концептуально взаємопов'язані всі компоненти художнього світу, може бути зразком справді системного дослідження. Художній світ літературного твору постає в ній як система, елементи якої взаємодіють між двома крайніми полюсами: Fiction ↔ (вимисел, витвір і правда, достовірний факт). Але функціонування цієї структури набуває динамічної рівноваги чи стійкої динамічності тільки в мегаструктурі, якою є культура того чи іншого історичного періоду певного регіону. Про це чітко говорять з в підсумковому розділі "Fiction, Literature, and Value". Тут визначальними є дві категорії: а) культура європейської цивілізації та б) універсальні гуманістичні цінності. Міметичний та креативно-уявний аспекти визначають цінність літератури тільки в контекстах прийнятих, визначених у згаданому просторі концептів, конвенцій чи канонів. Однак питання "що є буття", "в чому сенс людського існування" і т.п. не можуть розв'язатися раз і назавжди. Тому розуміння фікційності художнього світу, твореного в мистецтві слова, може формуватися в пошуках відповіді на подібні радикальні питання метафізичного характеру.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. *Асмус В.Ф.* Вопросы теории и истории эстетики. – М.: Искусство, 1968. – С.11-36.
2. *Галич О., Назарець В., Васильєв Є.* Теорія літератури. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
3. *Денисюк Н.* Художній світ і художня правда. Fiction and Truth в українській та англійській терміно-системах. – Тернопіль, Лілея, 2002. – 104 с.
4. Літературознавчий словник-довідник. / *Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін.* – Київ: ВЦ "Академія", 1997. – 752.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Гл. ред. *А.Н.Николюкин.* – М.: НПК "Интелвак", 2001. – 1600 стб.
6. *Лук'янець В.С., Кравченко О.М., Озадовська Л.В.* Сучасний науковий дискурс: оновлення методологічної культури. – К.: Інститут філософії НАН України, 2000. – 304 с.
7. *Lamarque P., Olsen S.* Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective. - Oxford: Clarendon Press, 1994. – 481 p.
8. *Vaihinger Hans.* The Philosophy of 'As If', trans. C.K.Ogden (2<sup>nd</sup> edn.; London, 1935).

УДК 821.111 (73)

*ІРИНА ГОРЕНКО, аспірантка  
Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка*

## **ЗАРОДЖЕННЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ ПЕРШИХ ОПОВІДЕЙ ЧОРНОШКІРИХ РАБІВ (КІНЕЦЬ XVII СТ. – ПОЧАТОК XVIII СТ.)**

У статті розглянуто процес становлення та розвитку жанру оповідей рабів в афро-американській літературі періоду кінця XVII – початку XVIII століття. Досліджено жанрові та проблемно-тематичні особливості початкового модусу афро-американського письма.

Ключові слова: афро-американська література, оповіді рабів, рабство, жанр.

В статье рассмотрен процесс становления и развития жанра повествований рабов в афро-американской литературе периода конца XVII в. - начала XVIII в. Исследованы жанровые и проблемно-тематические особенности первичного модуса афро-американского письма.

Ключевые слова: афро-американская литература, повествования рабов, рабство, жанр.

The article deals with the process of formation and development of the genre of slave narratives in African-American literature during 17 – 18 centuries. Genre, problems and themes of original modus of African-American fiction have been studied.

Keywords: African-American literature, slave narratives, slavery, genre.

Спочатку вимушеного поселення у Новому Світі африканські раби прагнули стати вільними та рівноправними громадянами США. Історія їхньої боротьби й визвольних змагань складна та трагічна. У процесі утвердження власного культурного простору на північноамериканських теренах негритянський народ передусім мав продемонструвати свої інтелектуальні та мистецькі здібності. Адже тривалий час унаслідок поширення расистських теорій поступ та досягнення чорношкірих у інтелектуально-мистецькій царині ставилися під сумнів. Навіть скасування рабства та сегрегаційних законів не принесли цілковитої свободи чорношкірим американцям. Расистські упередження й стереотипи ще донедавна визначали характер взаємовідносин між представниками різних рас. На початку XX століття відомий афро-американський діяч В. Е. Б. Дюбуа у збірці есе «Душа чорношкірого народу» писав: «Історія афроамериканців – це історія боротьби за досягнення самосвідомості, людяності, через перетворення подвійної свідомості у краще, справжнє «я» [1].

Після того, як афроамериканці навчилися грамоти вони спрямували свої творчі та інтелектуальні сили на те, щоб розвінчати уявлення про їхню недолугість чи меншу розвинутість від білошкірих. Одним з початкових писемних модусів чорношкірих стали оповіді (колишніх) рабів – письмові свідчення про досвід їхнього життя у рабстві та шлях до свободи. Ф. Фостер стверджує, що сьогодні нараховується близько шести тисяч письмових свідчень поневолених [дет. див.]. Вони мали велику популярність і до початку Громадянської війни навіть ставали бестселерами. З часом увага до цього жанру занепадала. У другій половині двадцятого століття відбулося відродження інтересу до оповідей рабів, що збіглося зі спробами (пере)осмислити колективну травму рабства в історії та культурі США.

Процес становлення та розвитку оповідей рабів складається з декількох етапів, кожен з яких позначений конкретними суспільно-політичними, економічними та культурними факторами. Зародження жанру свідчень поневолених чорношкірих американців датується другою половиною вісімнадцятого століття та першою третиною дев'ятнадцятого. Дослідниця Ф. Фостер визначає його хронологічні рамки 1760 – 1807 роками. На початковому етапі оповіді друкувалися у вигляді памфлетів, були невеликі за обсягом та мали «еклектичну форму нарації» [6, 4]. До таких ранніх форм

належить свідчення Брітона Геммона «Розповідь про незвичайні страждання та дивовижне визволення Брітона Геммона, темношкірого чоловіка» (1760), Джона Марранта «Оповідь Джона Марранта» (1785) та Густавуса Васси «Цікава розповідь про життя Олаудо Еквіано чи Густавуса Васси, африканця» (1789). Перше письмове свідчення раба у форматі книжки вийшло в Лондоні 1789 року під назвою «Цікава розповідь про життя Олауда Еквіано або Густавуса Васси, африканця». Твір перевидавався ще вісім разів з 1789 по 1794 роки у Лондоні, Дубліні, Единбурзі, Норвічі, а також нелегально у Нью-Йорку (1791). Крім того книжка була перекладена нідерландською (1790), німецькою (1792) та російською (1794) мовами.

Як і у Великій Британії у США перші свідчення рабів належали африканцям, народженим на Чорному континенті. У них розповідалося про морські пригоди, сутички з індіанцями, захоплення у полон, зустріч із «великодушним господарем» та навернення у цивілізований світ. Як зазначає Філіп Гоулд, у вісімнадцятому столітті оповіді сприймалися як різновид духовної автобіографії, пікаресного, пригодницького або візіонерського роману. Їхніми характерними ознаками були простий стиль, звернення до релігійного досвіду, сентиментальність [дет. див.]. Сюжет багатьох тогочасних оповідей корелював із сюжетами пригодницьких романів, що зокрема належали перу Ф. Купера. У свідченнях рабів читачі захоплювалися вмінням персонажів вислизати від патрулів та собак. Вони співчували матері-рабині, яка благала не продавати її дітей, або часто вбивала їх. Куперівський мотив «втеча-переслідування-захоплення» набув нового виміру в афро-американському модусі письма, збагативши його реаліями з життя уярмлених.

Перші оповіді рабів суттєво відрізнялися від свідчень чорношкірих, народжених у неволі. Інститут рабовласництва до тла винищував будь-які родові зв'язки, культурні практики та людське достоїнство афро-американців. Як відзначає Ф. Фостер, «оповідачі, що народилися в Африці, чітко усвідомлювали, хто вони та як їм слід поводитися у неволі. У своїх текстах вони вживали словосполучення «наші звичаї», «наші помешкання», «наше життя», які давали інформацію і були підставами для порівняння та оцінок» [3, 10]. Так, Олаудо Еквіано описував особливості життя білошкірих та порівнював його з власним африканським досвідом: «Я був вражений мудрістю білих, але водночас здивувався, що вони їдять брудними руками чи торкаються до покійника. Також я зауважив особливу граційність білих жінок, що спочатку мені не сподобалось. У порівнянні з африканськими жінками, вони не були такі ж скромні та сором'язливі» [2, 36].

Перспектива зіставлення двох культур – рідної та набутої – характерна і для оповіді Венче Сміта «Розповідь про життя та пригоди Венче Сміта, уродженця Африки», що вийшла друком 1798 року у м. Нью-Лондоні (штат Коннектикут). Сюжет оповіді сконцентрований на змалюванні становлення особистості чорношкірого раба та здобуття ним волі в умовах рабовласницької системи. Оповідач наголосив вагомість чеснот та важкої праці у процесі звільнення з рабства. Цей момент його свідчення співзвучний із настановами пуританської моралі, що серед іншого засновувалися на індивідуальній працьовитості американця як єдиного шляху здобуття становища в суспільстві. За час перебування у рабстві Венче Сміт зумів зібрати кошти, щоб купити свободу собі й родині.

Особлива цінність цієї оповіді полягає у зображенні реалій африканського життя. На відміну від афро-американських авторів XIX століття В. Сміт народився на теренах Чорного континенту та прожив там до шести років, а відтак у його пам'яті залишилися спогади про землю пращурів. «Велика ріка протікає через цю країну на захід. Зрідка падає дощ, проте земля плодюча через росу, що вночі живить ґрунт. Приблизно в кінці червня або на початку липня ріка починає виходити з берегів та затоплює великі простори на шість-сім футів. Це спричинює появу мулу, що добре живить ґрунт. Коли вода відступає, селяни починають сіяти насіння, яке швидко проростає. Основним заняттям жителів селища є обробка землі та догляд за худобою» [5, 7]. Автор описує батька, принца Гвінеї, який намагався захистити землю від зазіхань работорговців. Зокрема В. Сміт згадує, що він (батько) був «чоловіком дивовижної сили і рішучості, і в той же час ніжний та добрий, справедливий і врівноважений правитель» [5, 11]. Його вбивство стало першою травмою у житті хлопця: «Той жахливий момент (вбивство батька – І. Г.) до сьогодні живе у моїй пам'яті» [5, 11].

У ранніх оповідях рабів відсутня критика рабовласницької системи, а несправедливе поводження з чорношкірими часто виправдовувалося необхідністю страждати на землі. Рабство замальовувалося як втрата фізичної свободи, а його дегуманізаційна складова не розглядалася. Автори критикували работоргівлю, але не рабовласників чи інститут рабовласництва як такий. Мета оповідей полягала в тому, щоб розважити читачів, а вже потім стимулювати їх до гуманного поводження з представниками іншої раси.

Для перших оповідей рабів характерний оповідач, що належав до африканської знаті та мав статус принца (так, Олаудо Еквіано був сином вождя племені Ембренче, Венче Сміт – сином при-



нца своєї країни). Він переважно подорожував різними країнами та поступово занурювався у західну культуру. Згодом важкою працею здобував волю, вихрещувався та отримував нове ім'я. Наприклад, Айба Сулейман Дьяло став Джобом, Олаудо Еквіано – Густавусом Васса, а Бротір Фурро – Венче Смітом. Відповідно до літературної традиції вісімнадцятого століття основна увага нарації в оповідях зосереджена на переживаннях головного персонажа та його пригодах. Як зазначає Ф. Фостер, «у літературі вісімнадцятого століття спостерігається тенденція до англізування головного героя та зображення його важкого становища подібні до легенд про мандрівного героя або ж про походи пілігримів» [3, 47].

На відміну від своїх попередників, народжених на африканській землі, афро-американські раби, що від перших днів життя перебували в реаліях рабовласницької системи, по-іншому вибудовували логіку оповідей. Їхні моральні засади та принципи, а також уявлення про світ формувалися за умов вищості білих та постійного утвердження нижчості негрів. Відстоювання людської природи представників чорношкірої раси починає набувати особливої ваги у свідченнях цих рабів. Важливо й те, що раби, народжені у Новому світі, вважали його своєю батьківщиною. Основою для порівнянь уже були не відмінні культурні цінності, а різні статуси білих та чорних, рабовласників та рабів. Суперечності між християнським вченням та американськими демократичними принципами з одного боку, і реаліями життя на плантаціях з іншого склали ще одну парадигму для порівнянь. В умовах расистської політики автори оповідей рабів мали на меті довести реципієнтам людську природу представників своєї раси.

У другій половині вісімнадцятого століття відбулися зміни в оповідях рабів на проблемно-тематичному рівні, що зумовлювалися суспільними трансформаціями у США. Якщо на початковому етапі у свідченнях розповідалося про досвід життя у новому краї, то згодом усе частіше звучали протести проти поневолення людини людиною, аж до закликів цілковитого скасування рабства, що пояснювалося посиленням гніту з боку рабовласників і навіть запереченням людської сутності чорношкірих. Наприклад, у оповіді Олауда Еквіано (1789 р.) сказано, що вона написана на прохання друзів та між іншим закликає до більш гуманного поводження з чорношкірими. Свідчення характеризується поміркованим тоном, що позбавлений сильних емоцій. І вже через п'ятдесят років потім в оповіді Джеймса Пеннінгтона чітко прочитується антирабовласницька пропаганда: «Я завжди обурююся, коли чую «добрі господарі», «господарі християни», «м'яка форма рабства», «нагодовані та одягнуті раби», задля пом'якшення ГРІХА РАБСТВА. Насправді ж люди, що так говорять перекручують правду або не розуміють, про що говорять. Раб, його душа і тіло прирівнюється до рухомого майна, до власності. Жорстокі побиття, голод, бідність так чи інакше мають місце в рабовласництві, а це суперечить поняттю про людину» [4, 55]. Автор наголошував, що має особистий досвід принизливого поводження з чорношкірими на Півдні.

Наприкінці вісімнадцятого століття оповіді рабів виокремилися як окремий літературний жанр, що суттєво відрізнявся від зразків особистісного письма білошкірих американців. Якщо до періоду Громадянської війни свідчення рабів за жанровими ознаками тяжіли до американської автобіографії та тогочасних літературних конвенцій, то вже після війни вони набули самостійних рис. Пуританська теоцентрична риторика змінилася на расову. Відносини між білими та чорними, жорстоке поводження з людьми іншого кольору шкіри вже розглядалися не у площині філософських розмислів, а як соціальне зло.

Характерною рисою свідчень першої половини дев'ятнадцятого століття є обов'язкова передмова білошкірої людини, де стверджувалося, що оповідач є добросовісним та наводить правдиві факти. Ф. Фостер підкреслює, що «часто формувалися окремі комісії для дослідження деталей оповіді. Їхні звіти підтверджувалися документами, які включали листи від колишніх господарів, а також свідчення очевидців та мешканців поселення. Усе це долучалося до видання. Кожна оповідь мала принаймні два листи від визначних та шанованих осіб – переважно проповідників, – які підтверджували добру вдачу втікача та правдивість його історії» [3, 55]. У першій третині дев'ятнадцятого століття образ оповідача набуває типових ознак. Переважно він змальовувався як примітивна людина, яка зазнала важких випробовувань у рабстві, врятувалася від них втечею, причиною якої стала вкрай жорстока поведінка господаря. У процесі пошуку волі оповідач поступово оволодівав культурними кодами білих американців, а отже, ставав «цивілізованим».

Прикладом такої оповіді, що датується 1760-1807 роками і вперше була опублікована 1789 року, є «Цікава розповідь про життя Олаудо Еквіано, чи Густавуса Васси, африканця». Вона починається із детального опису місцевості та культури його рідної країни Бенін (сьогоднішня територія Нігерії). Автор розповідає про історію своєї сім'ї, своє дитинство, викрадення, поневолення та життя в Англії, Вест-Індії та на американських теренах Вірджинії та Джорджії. Олаудо Еквіано зазначав, що грає на валторні, читає Біблію та володіє перукарською майстерністю. У рабстві він

опанував техніку опріснення води, навігацію та хитрощі воєнних дій на морі. Після вихрешення оповідач мав змогу дискутувати з протестантськими священиками, а також представником португальського католицького духовенства. За життя він відвідав усі частини світу, навіть Північний полюс. Після низки невдач та втеч Олаудо Еквіано купив собі свободу та повернувся до Англії, де взяв участь у багатьох анти-рабських протестах.

Цікавість до оповідок рабів дещо зменшилася, коли у 1807 році Томас Джефферсон підписав акт про заборону торгівлі африканськими рабами, і сформувалася думка про те, що з рабством покінчено. У цей час завершується перший етап розвитку цього модусу афро-американського письма.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Du Bois W. E. B. *The Souls of Black Folk* / Du Bois William. – New York, Dover Publications, INC., 1994. – 164 p.
2. Equiano O. *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African. Written by Himself* / Equiano Olaudah. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.gutenberg.org/files/15399/15399-h/15399-h.htm>.
3. Foster F. S. *Witnessing Slavery. The Development of Ante-Bellum Slave Narratives* / Frances Smith Foster. – Madison: The University of Wisconsin Press, 1994. – 238p.
4. Pennington J. W. C. *A Narrative of Events of the Life of J. H. Banks, an Escaped Slave from the Cotton State, Alabama, in America* / Pennington James W. C. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://docsouth.unc.edu/neh/penning/penning.html>.
5. Smith V. *A Narrative of the Life and Adventures of Venture, a Native of Africa: But Resident above Sixty Years in the United States of America. Related by Himself* / Smith Venture. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://docsouth.unc.edu/neh/venture/venture.html>.
6. Stepto R. B. *From Behind the Veil: A Study of Afro-American Narrative* / Stepto B. Robert – University of Illinois Press, 1991. – 248 p.

**ОЛЕГ СОБЧУК, аспірант  
Тартуський університет**

## **ЕСТЕТИЧНА ЛОГІКА В ПОВІСТІ МАЙКА ЙОГАНСЕНА «ПОДОРОЖ УЧЕНОГО ДОКТОРА ЛЕОНАРДО...»**

У статті проаналізовано повість Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо...» з допомогою ідеї Г. Майфета і Дж. Каллера про естетичну та реалістичну логіку побудови художнього тексту. Автор стверджує, що в творі домінує естетична логіка, яка надає йому відтінку «авангардності» та «експериментальності». Досліджено нарративні прийоми, використані Йогансеном задля увиразнення штучності, «зробленості» повісті: незвичне застосування пролепсисів, раптові зміни фокалізації, нарративний каламбур тощо.

*Ключові слова:* Йогансен, естетична логіка, реалістична логіка, наратологія.

In the article author analyzes Johansen story «The Journey of the Scholar Doctor Leonardo...» by using the idea of G. Majfet and J. Culler about aesthetic and realistic logics of the structure of artistic text. Author asserts that in the analyzed text the aesthetic logic dominates, which creates the specific «avant-garde» and «experimental» features of it. Also the techniques that were used by Johansen for emphasizing the artificiality of his story (unusual application of prolepses, sudden changes of focalization, narrative pun, etc.) are analyzed.

*Key words:* Johansen, aesthetic logic, realistic logic, narratology

В статье проанализирована повесть Йогансена «Путешествие ученого доктора Леонардо...» с помощью идеи Г. Майфета и Дж. Каллера об эстетической и реалистической логиках построения художественного текста. Автор утверждает, что в сочинении доминирует эстетическая логика, которая придает ему оттенок «авангардности» и «экспериментальности». Исследованы нарративные приемы, использованные Йогансеном для подчеркивания искусственности, «сделанности» произведения: необычное применение пролепсисов, внезапные изменения фокализации, нарративный каламбур и т. д.

*Ключевые слова:* Йогансен, эстетическая логика, реалистическая логика, нарратология.

Трапилося так, що одна й та сама ідея спала на думку двом зовсім різним теоретикам – різним за часом їхнього життя, національністю та належністю до теоретико-методологічного напрямку. Першим є український формаліст Григорій Майфет, другим – американський структураліст Джонатан Каллер.

У відомій статті «Фабула і сюжет в нарративному аналізі» Каллер стверджував, що «сила оповіді залежить від альтернативного використання крайнощів, від чіткого застосування двох логік, кожна з яких виключає іншу» [8, р. 98]. Це *реалістична логіка*, яка впорядковує події в тексті згідно з тим, як вони відбувалися чи мали б відбуватися насправді, і *естетична логіка*, яка впорядковує текст відповідно до вимог нарративної структури<sup>1</sup>. У випадку першої фабульної події передують способів їхньої презентації (тобто сюжетові), а у випадку другої, навпаки, первинним є сюжет.

Григорій Майфет якщо й не висловлює експліцитно такої самої думки, то, принаймні, вона знаходиться в засновку його аналізу. Наприклад, він критикує неправдоподібність однієї з новел Гео Шкурупія наступним чином: «[В]нутрішня логіка в розгортанні мотивів зникає; лишається тільки зовнішній, механічний зв'язок, бо так треба авторові» [2, с. 226]. Аналізуючи явище вставної новели, Майфет також приходить до висновків про суто формальну необхідність окремих її зразків: «Наприкінці лишається питання про функціональний ґрунт того чи іншого використання вставної новели. [...] Новела Степана Радченка потрібна, по-перше, для доведення письменни-

<sup>1</sup> Каллер називає їх також способами зумовленості (*modes of determination*).

цьких здібностей героя «Міста», по-друге, для поповнення біографічних відомостей про нього» [3, с. 280]. Та сама ідея імпліцитно присутня також в інших статтях Майфета [4; 5].

Продовживши думки згаданих теоретиків, можна стверджувати, що твір, побудований виключно за реалістичною логікою, буде максимально правдоподібним, – по суті, він буде стенограмою дійсності, – але позбавленим формальних прийомів, які робили б його цікавим. Твір, влаштований виключно за естетичною логікою, буде нечитабельним – власне, і твору самого не буде, а лише структура, сітка прийомів, не заповнена значимими одиницями. Обидва ці типи тексту є дуже далекими від того, що прийнято називати розповіддю. Звичний нам наратив влаштовано за обома типами логіки, які перебувають у ньому в стані більш чи менш гармонійної взаємодії. Скориставшись поширеною метафорою, можемо перефразувати ідею Каллера і Майфета: текст наче б складається з каркасу прийомів, укритего покривалом реалістичності. Максимально реалістичним є текст, покривало правдоподібності якого є непрозорим, а нереалістичний<sup>1</sup>, навпаки, вкритий прозорою тканиною, крізь яку просвічується внутрішня структура – скелет твору.

Розрізнення, введене Майфетом і Каллером, виявляється дуже зручним для аналізу творів нереалістичних: авангардної прози, «нового роману» тощо. Одним із нечисленних прикладів такого явища в українській літературі є повість Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо...». Взаємодію двох типів логіки в ній порушено: центр рівноваги суттєво зміщено на користь логіки естетичної, що для прозових текстів не дуже характерно<sup>2</sup>. Саме тому, щоб адекватно розглянути цей твір, необхідно мати на увазі розрізнення різних «способів зумовленості», введене цими дослідниками. Я зроблю короткий огляд прийомів, що їх використовує Йогансен з метою унаочнення естетичної логіки в своїй повісті. Усі ці прийоми полягають у тому, що певні формальні, структурні елементи твору стають визначальними для елементів значеннєвих.

**Пролепсиси.** Жерар Женетт визначав пролепсис як «розповідний прийом, який полягає у впереджувальній розповіді чи згадці про певну пізнішу подію» [9, с. 82]. Така розповідь може або бути реалістично оформленою, або не бути. Найпоширенішими способами «реалістичного» мотивування пролепсису є пророцтво або ретроспективна оповідь (наратор розповідає вже після того, як розказувані події стали минулим, а тому може забігати у своїй розповіді наперед). У повісті Йогансена таких мотивувань немає, тому пролепсиси сприймаються суто як наративний прийом. Прикладів пролепсису в повісті небагато, зате вони помітні. Зокрема, перший із них знаходимо в назві: «Подорож ученого доктора Леонардо і його *майбутньої* коханки...». З точки зору традиційних уявлень про романну будову і про інтригу як один із її складників, таке розкриття всіх «козирів» є, безперечно, вкрай нелогічним. У повісті знаходимо також оригінальний тип пролепсису, особливість якого в тому, що самі герої (зазвичай – доктор Леонардо) стверджують, що певна подія має відбутися, оскільки існують певні «фабульні закони». Для прикладу, доктор Леонардо каже візникові Черепасі: «Отже, я мушу просити вас, друже Черепасо, скоряючись фабульним законам, везти нас на Бахтин» [1, с. 422]. Фактично, ця фраза доктора Леонардо наперед повідомляє читача про те, що візник повезе їх саме у вказане місце, оскільки він не може не скоритися «фабульним законам».

**Імпліцитний автор.** Згідно з Вейном Бутом, імпліцитний автор – це «імпліцитне зображення автора, який стоїть за кулісами, як режисер, лялькар чи безсторонній Бог [...]». Цей імпліцитний автор завжди відрізняється від «реальної особи» [...], яка створює кращу версію себе, інше «я», так само, як створює свій твір» [6, р. 151]. Особливістю класичної реалістичної прози є прихованість цього авторського образу, який лише час від часу з'являється в алюзіях. Зрештою, не дарма цей структурний елемент твору називається саме «імпліцитним» автором, а не «експліцитним». Якщо порівняти наратора з маскою, яку одягає на себе реальний автор, щоб мати змогу писати так, як він хоче і про що він хоче, то імпліцитним автором можна вважати сукупність щілин у цій масці, крізь які ми можемо побачити її носія. Ці щілини можуть бути зроблені як навмисно, так і випадково, через недогляд.

Особливість Йогансена в тому, що він час від часу знімає маску наратора і показує нам самого себе. Він схожий на дивного режисера, який час від часу виходить під час вистави на сцену, нагадуючи таким чином про свою присутність. Це виявляється, по-перше, у численних згадках персонажів про «того, хто все вигадав». Доктор Леонардо звертається до Альчести: «[Т]ой, хто створив ці слова, створив і нас з тобою. Йому, що писав цю книгу, я не був вдячний [...]». Але сьогодні

<sup>1</sup> Варто наголосити, що поняття нереалістичності в контексті моєї роботи не має нічого спільного з поняттям фантастичного.

<sup>2</sup> Для поетичних текстів перевага естетичної логіки є більш типовою. Зрештою, майже ніколи не доводиться чути про «реалістичну» поезію.

я дякую йому [...]» [1, с. 435] і т. д. Подібні слова казав Альчесті і Перебийніс: «[У]се це, гармонійне і неминуче, постало в думці того, хто створив вас, прекрасну Альчесту, і вченого доктора Леонардо» [1, с. 462].

Іншим, значно цікавішим способом відкриття власного «я» Йогансеном є використання в повісті віршів, які він потім включить в окремі поетичні збірки. Якщо читач 1929 року ще не міг побачити в них якусь ознаку виходу наратора за межі тексту й перетворення його в реальну особу, то читач 1933 року (саме тоді вийшла друком збірка «Поезії», яка містила більшість віршів, поміщених у повісті) уже, очевидно, потракував би це як химерний літературний прийом.

**Оповідні можливості.** Йогансен оголює також ті структурні елементи, що їх Клод Бремонт називав оповідними можливостями. Це ті ймовірні варіанти розгортання подій у тексті, які могли бути реалізовані, але не були [7]. Наприклад, казковий герой завжди може програти двобій зі своїм злим супротивником, і саме на основі цієї можливості тримається в розповідному тексті інтрига. Проте крім інтриги є інші способи використання оповідних можливостей. З-поміж них усіх Йогансен вибирає найрадикальніший – він просто показує ці альтернативні шляхи розвитку фабули, ці нереалізовані фабульні ланцюжки. Таку функцію виконує, наприклад, образ «вигаданої баби», яка вперше трапляється на початку «Книги першої»: «[Д]ля легендарної баби (створеної нашою фантазією) було по дорозі багато цікавого. [...] Шулячи своє старе око (вигадане, як сказано нами) баба спостерегла хатку з двома віконцями» [1, с. 418–419]. Важливо навіть не те, що автор постійно підкреслює вигаданість баби, а те, що наприкінці майже кожного епізоду з її участю він каже, що насправді цей епізод не відбувся, що бабу ніхто не бачив, бо вона й не існувала взагалі.

Трохи іншим типом показу оповідних можливостей Йогансеном є своєрідні конструкції умовного способу. Наратор або один із персонажів повідомляє, що він міг би зробити певну дію, проте не зробить цього, оскільки автором був вибраний інший спосіб розгортання подій. Один із прикладів: «Леонардо спинився, міркуючи. Вони могли б зараз вибратися на першу кручу, на якій уже було вирізано стільки ініціалів, дат, імен і любовних пам'яток. З цієї кручі вони могли оглянути весь поділ степового Дінця [...]. Вітер міг би донести до них у південній тиші немов потойбічний гуркіт вагонів і дихавицю паротяга. [...] – Люба Альчесто, – сказав доктор. – Я пропонував би знову сісти в човна. [...] в нас багато часу, а фабульні закони неблаганні» [1, с. 428].

**Фокалізація.** Женетт розрізняв три типи фокалізації: нульову (у випадку, коли знання наратора про фіктивний світ твору є більшими, ніж знання персонажа; інакше – «всезнаючий» наратор), внутрішню (наратор знає стільки ж, скільки й персонаж) і зовнішню (наратор знає менше, ніж персонаж) [9, с. 206]. Зазвичай фокалізація, яка, як і згадувані раніше прийоми, є способом структурування нарації, так само лишається імпліцитною, тобто майже непомітною для читача. Для того, щоб зробити фокалізацію експліцитною, Йогансен використовує раптову її зміну. Нульова фокалізація, використовувана майже впродовж усього твору, деколи замінюється внутрішньою фокалізацією – всезнаючий наратор інколи чомусь позбувається своїх божественних здібностей і не знає про персонажів твору, начебто, елементарних речей. Один із прикладів: «[І] читач, і читанка, і я сам були переконані, що скінчилася довга подорож доктора Леонардо, що його майбутня коханка, прекрасна Альчеста, зробилася під покровом ночі його теперішньою коханкою. [...] Але того не було» [1, с. 436]. А персонажі ж деколи, навпаки, знають значно більше, ніж це дозволяла б їм нульова фокалізація розповіді. Зокрема, надмір знання виявляє Перебийніс: «Коли б я був ваш доктор Леонардо, – додав він похмуро, – я почав би розповідати вам про слово Бешкинсь і що може значити це тюркське слово, далі – що таке Черкаси і як воно вийшло, що воно, оте слово, означає український народ, а наприкінці, щоб зробити вам приємність, ще раз сконстатував би, що Руський Бешкинсь є село сифілітичне» [1, с. 451].

Безперечно, зміна фокалізації не є рідкісним явищем у літературі, але для того, щоб вона сприймалося читачем нормально, має бути якийсь маркер, що сигналізує про цю зміну. Таку функцію може виконувати, наприклад, вставна новела (фокалізація стає внутрішньою, бо розповідачем стає один із персонажів) або межа розділів (зокрема, цей прийом використовує Джон Стейнбек у романі «Зима тривоги нашої»). Йогансен же, роблячи зміну точки зору невмотивованою, наголошує на самому явищі фокалізації, робить його помітним для читача. Це нагадує розбиту шибку у вікні, якої ми не помічали б, якби вона була ціла, але яка привертає нашу увагу тоді, коли в ній тріщина.

**Каламбур.** Йогансен також застосовує цікаву риторичну фігуру, яку можна було б назвати *наративним каламбуром*. Вона полягає в тому, що подібність (або повний збіг) означників (тобто метафоричний зв'язок між ними) двох або більше слів, розташованих неподалік одне від одного, спричиняє поєднання між собою означуваних цих слів у межах однієї наративної одиниці – події (тобто утворюється метонімічний зв'язок). Наприклад: «[З] кущів вилетів Орест Перебийніс і, під-

скочивши до бандита, одним могутнім ударом перебив йому носа» [1, с. 457]. Формальна подібність слів «Перебийніс» і «перебити носа» стала достатньою причиною для того, щоб студент кинувся на доктора Леонардо, якого він прийняв за бандита, і вдарив його в ніс. Ця фігура є ще одним прикладом неправильного мотивування події, використання незвичної для прози естетичної логіки. Наведена щойно ситуація, якби вона знаходилася в традиційній реалістичній повісті, повинна була б мати інші – реалістичні – мотивування. Наприклад, персонаж А перебив носа персонажу Б, і через це його нарекли Перебийнісом. Або ж: персонаж А, оскільки він мав прізвище Перебийніс, завжди в сутичці намагався вразити саме ніс суперника, щоб підтвердити своє прізвище. Коли ж подія не мотивована реалістично, вона є неправдоподібною.

Як бачимо, у наративній структурі повісті «Подорож ученого доктора Леонардо...» домінує особливий тип логіки, яку Дж. Каллер назвав естетичною. Її можна звести до набору художніх прийомів, що й надають твору відтінку «авангардності» та «експериментальності», про який часто говорять літературознавці. Типові елементи наративу (пролепсиси, фокалізація та ін.) автор використовує з нетиповою метою – щоб підкреслити штучність, «зробленість» свого твору.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Йогансен М. Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію / М. Йогансен // Йогансен М. Вибрані твори. – 2-ге вид., доповнене. – К. : Смолоскип, 2009. – С. 391–508.
2. Майфет Г. Аналіза детективної новелі / Г. Майфет // Майфет Г. Природа новелі. Збірка друга, 1929. – С. 220–232.
3. Майфет Г. До поетики вставної новелі / Г. Майфет // Майфет Г. Природа новелі. Збірка друга, 1929. – С. 267–280.
4. Майфет Г. Стесі Омоньє. Підслухане / Г. Майфет // Майфет Г. Природа новелі. Збірка друга, 1929. – С. 117–130.
5. Майфет Г. Яків Качура. – «Зламана присяга» / Г. Майфет // Майфет Г. Природа новелі. Збірка друга, 1929. – С. 133–136.
6. Booth W. The Rhetoric of Fiction / W. Booth. – Chicago; London, 1983. – 552 p.
7. Bremond C. La Logique des possibles narratifs / C. Bremond // Communication. – 1966. – No. 8. – P. 60–76.
8. Culler J. Fabula and Sjuzhet in the Analysis of Narrative: Some American Discussions / J. Culler // Narratology: an Introduction, 1996. – P. 93–102.
9. Genette G. Discours du récit / G. Genette // Genette G. Figures III. – Paris : Seuil, 1972. – P. 65–282.

# ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 82.09

**ГАЛИНА ВАРНАЦЬКА, старший викладач**  
**Дрогобицький державний педагогічний університет**  
**імені Івана Франка**

## **КОНЦЕПЦІЯ «ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОГО ОСЯЯННЯ» ВІРДЖИНІ ВУЛФ**

У статті аналізується концепція «екзистенціального осяяння» Вірджинії Вулф. Письменниця у художній спадщині виокремлює так звані «миті буття», котрі вирізняються раптовими особливими загостреними відчуттями. Персонажі проживають такі стани інтенсивно і усвідомлено, і як наслідок відкривають для себе приховану реальність.

*Ключові слова:* «миті буття», «миті осяяння», епіфанії, модернізм.

This article analyzes Virginia Woolf's concept of «existential illumination». In her artistic heritage the writer distinguishes the so-called "moments of being," which include sudden peculiar strong feelings. The characters live such states intensely and consciously, and as a result they discover a hidden reality.

*Keywords:* "moments of being", "moments of vision", epiphany, modernism.

В статье анализируется концепция «экзистенциального озарения» Вирджинии Вулф. Писательница в художественном наследии выделяет так называемые «мгновения бытия», которые отличаются внезапными особыми заостренными ощущениями. Персонажи проживают такие состояния интенсивно и осознанно, и как следствие открывают для себя скрытую реальность.

*Ключевые слова:* «мгновения бытия», «момент озарения», эпифания, модернизм.

Концепція «екзистенціального осяяння» є радше предметом філософських досліджень. Та нашим завданням ми обрали проаналізувати цю проблему у літературознавчому аспекті, зокрема у творчості Вірджинії Вулф.

На думку філософа Карла Ясперса, котрий є автором терміну «екзистенціальне осяяння», протягом людського життя стаються пограничні ситуації, зіткнення з якими пробуджує нас до розуміння своєї екзистенції, свого справжнього покликання, дозволяє нам, хоч і ненадовго, звільнитися від швидкоплинної суєти буднів. Ці стани зазвичай приходять несподівано і так само раптово зникають. Подумки повертаючись до ситуацій «екзистенціального осяяння» протягом життя, намагаючись їх ще раз пережити, усвідомити, людина починає усвідомлювати себе і сенс свого буття.

Відомо, що сучасні англійські літературознавці часто використовують термін «епіфанія», що певною мірою співвідноситься з поняттям «екзистенціальне осяяння». Епіфанія (гр. осяяння) – центральна концепція ранньої естетичної теорії Джеймса Джойса. У контексті літератури XVIII-XIX століть для позначення аналогічних станів «екзистенціального осяяння» літературознавці частіше використовують термін «видіння» (visions), про що свідчить ряд досліджень<sup>1</sup>. Однак, продо-

---

<sup>1</sup> Bloom H. The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry. N.Y.: Doubleday & Company, 1961. - 460 p.; Suther M. Visions of Xanadu. N.Y.; L.: Columbia Univ. Press, 1965. - 297 p.; Beer J.B. Coleridge the Visionary. L.: Chatto and Windus, 1970. - 367 p.; Kroese I.B. The Beauty and the Terror: Shelley's Visionary Women. Salzburg: Institut fŸr Englische Sprache und Literatur, 1976. - 154 p.; Wordsworth J. Wordsworth: The Borders of Vision. Oxford, 1982; Holmes R. Coleridge: Early Visions. L., 1999. - 622 p.

вжуючи аналіз поняття і заглиблюючись у творчість кожного окремого автора, критики змушені уточнювати термінологію в індивідуальному порядку.

Для позначення «екзистенціальних осяянь» багато письменників вигадували свої власні метафори. Так Т. Харді використовував термін «хвилини осяяння» (moments of vision), В. Стівенс – «миті пробудження» (moments of awakening), В. Фолкнер – «спалах, проблиск» (a flash, a glare), Дж. Джойс – «епіфанії» (epiphanies). Що стосується Вірджинії Вулф, у її лексиці було кілька метафор на позначення таких станів – «миті буття» (moments of being) та «миті осяяння» (moments of vision).

Відомо, що Вірджинія Вулф ніколи не була богомільною. Але вона завжди відчувала існування «чогось більшого», що існує поза межами реального життя. Особливо гострим було це відчуття у періоди психічної нестабільності. Письменниця упродовж багатьох років страждала від біполярних афективних розладів, більш відомих під назвою «маніакально-депресивний психоз». Хвороба проявляла себе час від часу у раптових нападах депресивного настрою, спалахах агресії, головних болях, галюцинаційних візіях, схильності до суїциду.

Особливо гостро Вулф відчувала напади у 1897, 1904 році, а 1913 вона ледь не наклала на себе руки. У 1926 році, коли завершувалася робота над романом «До маяка», письменниця знову захворіла. Ось як описує цей стан Вулф у своєму щоденнику: «Ох, цей початок, цей наступ – жах – фізично я відчуваю, як важка хвиля довкола серця піднімає мене. Несчасна я, несчасна! Тепер вниз – Господи, я воліла б померти ... Хвиля з гуркотом котиться. Я воліла б померти! Сподіваюся, мені залишилося жити лише кілька років. Я не можу більше зносити цей жах» [4, 110-111].

Але дивно, що як тільки все миналося, Вулф визнавала свою депресію «цікавою», адже будучи хворою, вона могла бачити «істину»: «Я вважаю, що ці напади в моєму випадку – як би це краще сказати? – певною мірою містичні» [4, 287]. Більше того, Вулф навіть вважала, що хворобливі марення замінюють їй релігійні почуття [5, 151].

Ідея про те, що істинний світ є прихованим, нагадує нам вікторіанський платонізм, у дусі якого виховувалася письменниця. Та на відміну від платоніків, у неї цей світ є внутрішнім, невимовним, і досягнути його можна лише за допомогою уяви.

Вперше Вірджинія Вулф використовує термін «миті буття» у автобіографічному есе «Нарис минулого» («A Sketch of the Past») 1941 р. Письменниця пригадує ніч, проведену у дитячій кімнаті заміського будинку. Вона виразно пам'ятає штори, які колихалися од вітру, світло, що проникало крізь вікна, і шум моря. Вона почувалася, ніби «лежала у виноградні і дивилася крізь напівпрозору жовтаву оболонку» [2, 65]. Цей спогад настільки виразний, що пригадувані відчуття далекого дитинства стають для неї більш реальними, аніж ті, що письменниця отримує у теперішньому.

Особливо загострені почуття формують тонкі аудіо-візуальні образи: «То були червоні та фіолетові квіти на чорному тлі – мамине плаття, вона сиділа або в поїзді, або в омнібусі, а я була у неї на колінах. Тому я бачила так близько квіти, у котрі вона була одягнена; я і досі бачу на чорному тлі фіолетові, червоні і сині, здається, анемони. Мабуть, ми їхали до Сент-Айвзу... Якщо життя має фундамент, на якому воно тримається, якщо це чаша, яку людина все наповнює і наповнює, – тоді моя чаша, без сумніву, тримається на цих спогадах. Я слухаю плескіт хвиль – один, другий, один, другий – і бризки води жбурляє до берега, а потім знову плескіт – один, другий, один, другий –

за жовтою шторою. Я чую, як штора колишеться од вітру. Я лежу і слухаю плескіт, бачу світло і відчуваю, що це все майже нереально; я у самозабутті» [2, 64-65].

Це дитяче спостереження викликає у Вулф логічне запитання, чому певні миті життя є настільки яскравими і незабутніми, і вільно спливають у пам'яті, навіть якщо самі епізоди не мають вагомого значення, а інші, хоч і важливіші події життя, швидко забуваються. Так письменниця приходиться до висновку, що існують два типи життєвого досвіду: миті буття і небуття.

Вулф ніколи чітко не детермінувала поняття «митей буття». Замість цього вона наводить численні приклади цих відчуттів, і протиставляє їх періодам, які вона називає «небуттям». Роблячи черговий запис у щоденнику, письменниця оцінює один зі своїх днів як «вище середнього «буття» ... Я пройшла біля гори Мізері і вздовж річки, і хоча вже був не сезон, місцина, яку я розглядаю завжди дуже уважно, була сповнена моїх улюблених кольорів і відтінків, – я пригадую, там були верби... все строкате, ніжно-зелене, багряне на синьому тлі...» [2, 70].

Отож, для англійської письменниці миті буття є здебільшого яскравими і усвідомленими життєвими епізодами, що глибоко закарбовуються у пам'яті. Але, на думку Вулф, у нашому житті більш численними є, на жаль, миті небуття. Наприклад, письменниця у щоденнику часом повідомляє, що вона зовсім не пам'ятає, про що йшла мова за обідом, який відбувся кілька годин тому. Виходячи з цього спостереження, припускаємо, що миті небуття для письменниці були сповнені



подіями, які людина проживає неусвідомлено. Вулф переконана, що люди зазвичай виконують повсякденні вчинки, не осмислюючи їх. Цю не зовсім цікаву сторону життя письменниці порівнює із «сірою непривабливою ватою» [2, 70].

Але водночас ми не можемо стверджувати, що саме характер подій відокремлює миті буття від митей небуття. В обох випадках подія може бути буденною чи навпаки, екстраординарною. І лише інтенсивність відчуття диференціює ці два види життєвого досвіду. Тому прогулянка у сільській місцевості для пересічної людини є звичайною буденністю, але особисто для письменниці – це був дуже яскравий життєвий епізод.

Вулф стверджує, що миті буття, ці проблиски свідомого осмислення, виявляють картину, приховану за «ватними» образами повсякденного життя, «світ загалом – це витвір мистецтва, всі ми – частина мистецького твору» [2, 72]. І важливим у цьому сенсі є не окремих митець, не художні засоби, а людина, як об'єкт усвідомленого творіння: «Ми – слова, ми – музика, ми – самі речі» [2, 72].

Таким чином, для англійської письменниці миті буття – це явище «екзистенціального осяяння», коли людина повністю осмислює своє існування, час, коли вона не лише усвідомлює себе, але розуміє свій зв'язок з великою картиною, що ховається за непрозорою поверхнею повсякденного життя. На відміну від моментів небуття, коли людина живе і діє пасивно, миті буття відкривають приховану реальність.

Приклади митей буття знаходимо і у художній прозі Вірджинії Вулф. Персонажі, котрі відчують цей стан осяяння, починають бачити життя виразніше і глибше, хоча б упродовж короткого відтинку часу. І деякі із них намагаються поділитися баченням, яке вони отримали, тобто зробити життя (як витвір мистецтва) видимим для інших.

Надзвичайно вразливими є Клариса Деловей і Септімус Ворен Сміт з роману «Пані Деловей». Клариса відчуває миті буття упродовж, здавалось би, буденного дня, виявляючи тим самим, що не певні події, а їх сприйняття виокремлюють миті буття з життєвого потоку. Наприклад, коли серед вулиці Клариса спостерігає рух транспорту, що співвідноситься у неї з динамікою життєвого потоку, жінка розуміє – «те, що вона любить – ось тут, зараз, перед нею» [3, 8].

Того ж дня Клариса заходить до квіткового магазину пані Пім, вдихає пахощі квітів, закриваючи при цьому очі від задоволення: «У плетених кошиках троянди виглядали такими свіжими, наче ажурна білизна, котру щойно принесли з пральні; темні і набундючені червоні гвоздики тримали голівки вгору; ... і пахучий горошок, розкладений у вазах, віддає фіолетовим, сніжно-білим, блідим відтінками, немовби під вечір дівчата, огорнуті серпанком, вийшли зривати його; і троянди на схилі розкішного літнього дня з синім, майже чорним, небом, з живокостом, гвоздиками, аромом; немовби зараз смеркає, і кожна квітка – троянда, гвоздика, ірис, бузок – палає білим, бузковим, червоним, яскраво-оранжевим; кожна квітка, здається, горить сама по собі, неяскраво, цнотливо у серпанкових оберемках...» [3, 9].

Дихання природи у цьому фрагменті тексту виявляє вдачу Клариси. Як бачимо, образи нечіткі, але потік несеться вперед буззупину, один образ призводить до появи іншого. Через свою невимушеність і безпосередність миті буття часто не дозволяють персонажеві виразно їх усвідомлювати.

Септімус Ворен Сміт отримує аналогічні відіння. Сидячи в парку на лавці і дивлячись на дерева, він тривожно переживає власну неординарність: «...Реція поклала важку руку йому на коліно, щоб обтяжити його, прикути до місця; хвилювання передалося навіть в'язам, які то піднімалися, то опускалися, то піднімалися, то опускалися разом з листвою, і колір то бляк, то ставав знов насиченим від синього до зеленого. Як полога хвиля, як китички на кінській збруї, як прикраси з пір'я у панянок, так велично вони піднімалися і падали, так розкішно зводили його з розуму» [3, 18].

Септімус визнає дивний зв'язок між собою і світом природи: «Вони манили його; листя – живе; дерева – живі. Мільйонами волокон листя сполучалося з його тілом, здималося вгору і опускалося вниз, отож коли віття простягнулося, Септімус подався вперед. Горобці пурхали, злітаючи вгору і падаючи у фонтани з гострими виступами – все це було частиною картини» [3, 18].

Читачеві відомо, що Септімус, колишній офіцер англійської армії, страждає від контузії, отриманої під час виконання військових дій, але його галюцинації не перешкоджають йому відчувати моменти одкровення. Душевна хвороба, схоже, робить його ще вразливішим, здатним сприймати справжню сутність світу, про що більшість людей навіть і не замислюється. І ці миті осяяння не здаються більш безглуздими чи ілюзійними в порівнянні з Кларисиним світом, враховуючи її ментальну «повноцінність».

Дізнавшись про смерть Септімуса, Клариса виразно і ясно уявляє, як саме він вчинив самогубство, – ще до того, як їй про це розповіли, – виявляючи тим самим їх невидимий зв'язок в загальній картині життя. Вона розуміє, що вчинок Септімуса має символічне значення. Для них обох «смерть була викликом. Смерть була спробою щось сказати, люди відчувають неможливість дістатися центру, який містично від них зникає, самотність відтягувала, захоплення зникало, людина самотня. Смерть – це обійми» [3, 163].

Від самого ранку Клариса Деловой готується до офіційного прийому, що має відбутися в їхньому маєтку ввечері цього ж дня. Запрошені численні друзі сім'ї, родичі, високопосадовці, навіть сам прем'єр-міністр Великобританії. Пані Деловой як господиня дому поспішає купити квіти, наказує прибрати залу до прийому, розпоряджається щодо частувань, добирає вечірнє вбрання – усе в її маєтку повинно бути бездоганим. Організація прийомів дає найбільше задоволення пані Деловой, адже вона володіє особливим даром – інтуїцією, здатністю відчувати людей, вміє налагоджувати з ними стосунки. Але насправді за цією екстравертивною поведінкою ховається надзвичайно ніжна, не завжди впевнена у собі жінка, що намагається компенсувати власну нерішучість зовнішньою активністю.

Вечірній прийом – це її спосіб побачити картину життя. Тут Клариса немовби виступає у ролі режисера, митця: «От якби їх звести разом, що вона і намагалася влаштувати. І це було жертвоприношенням; щоб об'єднати; щоб створити...?» [3, 99]. Коли вечірній прийом розпочинається успішно, і всі нарешті зібрані разом, Кларисин світ стає витвором мистецтва.

Всі ці миті буття, починаючи з власного пригадування дитинства Вулф, відрізняються особливо яскравою і колоритною мовою, що радше схожа на поезію. Недаремно сучасна англійська письменниця Джанет Вінтерсон переконує, що Вулф необхідно досліджувати, як поетесу.

Отож, концепція «митей буття» Вулф доводить, що більшість людей провадять своє життя, будучи ізольованими товщею повсякденного існування, що обмежує їх сприйняття, відгороджує їх від сильних відчуттів. «Відштовхуючись від цього, я досягаю те, що я можна було б назвати філософією. . . за бавовняною оболонкою прихована картина життя» [2, 63]. Для Вулф, ця «картина» є парадигмою універсального сенсу, яка зазвичай залишається непоміченою у повсякденному житті.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Woolf V. *The Common Reader* / Virginia Woolf. – London : Penguin Books, 1938. – 240 p.
2. Woolf V. *Moments of Being. Unpublished autobiographical writings/ Virginia Woolf* / [ed. by J.Schulkind]. – New York, London : Harcourt Brace Jovanovich, 1977. – 208 p.
3. Woolf V. *Mrs. Dalloway : [a novel]* / Virginia Woolf. – London : Vintage, 2004. – 172 p.
4. Woolf V. *The Diary of Virginia Woolf [in 5 vols.] / Virginia Woolf* / [ed. by Anne Olivier Bell]. — London : The Hogarth Press, 1977–1984. —
5. Vol. 3: 1925–1930. – 1980. – 384 p.
6. Woolf V. *The Letters of Virginia Woolf [in 6 vols.] / Virginia Woolf* / [ed. by N.Nicolson and J. Trautmann]. – London : The Hogarth Press, 1975-1980. —
7. Vol.2: 1912–1922. – 1976. – 628 p.
8. Woolf V. *The Mark on the Wall and Other Short Fiction* / Virginia Woolf. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – 109 p.
9. Woolf V. *The Moment and Other Essays* / Virginia Woolf. – London : The Hogarth press, 1947 – 191 p.

*ІРИНА ПЛАВУЦЬКА, доцент  
Тернопільський національний технічний університет  
імені Івана Пулюя*

## **РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ В.ТЕКЕРЕЯ В УКРАЇНІ: ЛІТЕРАТУРНИЙ І ЗАГАЛЬНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС**

У статті простежуються шляхи проникнення творів англійського письменника, сатирика XIX ст. В.Текерея в культурний простір східнослов'янських земель, окреслено основні форми рецепції творчості й індивідуальності митця, зроблено основний акцент на українському аспекті проблеми. *Ключові слова:* Теккерей, рецепція, переклад, міфологема, традиціоналізований, утвір. загальне поняття, феномен “присутності”.

Ways of penetrating of W.Theckaray's works, the English novelist and satirist of the 19-th century, into the cultural expanse of the Eastern Slavonic territories are observed; main forms of reception of the artist's creativity and individuality are described; the emphasis on the Ukrainian aspect of the problem is made.

Творчість англійського романіста Вільяма Мейкпіса Теккерей є одним з найбільш яскравих і найбільш оригінальних явищ в історії світової літератури. Особливе місце у його творчому спадку посідає роман “Ярмарок Суети”, який не лише приніс митцеві величезну славу, але й перетворився на один з шедеврів світового красивого письменства. Масштаб і унікальність мистецького хисту Теккерей перетворили його творчість на принальний об'єкт дослідження, у тому числі й для представників літературознавства східнослов'янських країн, у першу чергу Росії. Висвітленню проблеми “російського Теккерей” присвячено роботи С.Нуралової, а також спеціальне дослідження Є.Генієвої “Уильям Мейкпис Теккерей. Творчество; Воспоминания; Библиографические разыскания” (М., 1989), де в розділах “Текерей і російські письменники”, “Текерей і російська культура” зібрано відзиви про англійського письменника таких російських критиків як А.Герцен, І.Тургенєв, І.Гончаров, Л.Толстой, М.Чернишевський, В. Короленко, Ф. Достоевський, М.Горький, а також інших класиків і пізніших дослідників, які показують особливості долі “російського Теккерей”. При цьому ми змушені констатувати практично повну недослідженість проблеми “українського Теккерей”.

Тому у своїй статті ми поставили за *мету*, простеживши шляхи проникнення в культурний простір східнослов'янських земель творів В.Текерей, окреслити основні форми рецепції творчості й індивідуальності митця, зробивши основний акцент на українському аспекті проблеми.

Насамперед зазначимо, що поява Теккерей у східнослов'янському просторі загалом датується 1847 роком, коли в т.51 журналу “Отечественные записки” було надруковано повість “Продовження “Айвенго”. Однак, підписаний псевдонімом МікельАнжело Тітмарш, цей твір нічого не говорив російському читачеві про таку творчу особистість як Вільям Теккерей.

Першими фактами, що засвідчили початок *усвідомленої* рецепції творчості письменника *саме як творчості Вільяма Теккерей* на східнослов'янських теренах вважається поява перекладів його знаменитого роману “Vanity Fair” (1848), (літературно-критичні журнали “Отечественные записки” і “Современник”). Отож, саме поява перших російських перекладів цього Теккереевого шедевр, що презентував новий для європейської літератури тип “аналітичного”, “психологічного” роману, перетворила англійського письменника на “володаря дум” і спричинила в Росії справжній теккерейський “бум”: російська читаюча публіка не лише хотіла знати усе, що написав Теккерей; її (публіку) цікавила й особистість англійського гумориста, обставини його життя, ставлення до його творчості його співвітчизників. Відтак вже у 50-60-е рр. XIX століття в Росії було

опубліковано практично усі великі романи митця – “Ярмарок суєти”, “Пенденнис”, “Генрі Есмонд”, “Ньюкоми”, “Віргінці”, “Дені Дюваль”, а також численні повісті, оповідання, есе. Окрім цього, на сторінках “Современника”, “Отечественных записок”, “Русского слова”, “Сына Отечества”, “Библиотеки для чтения” й багатьох інших журналів з’являлися й численні перекладені статті про Текерея. Інтерес до творчості митця не згас і після його смерті у 1863 році. Усе це забезпечило незмінну присутність Текерея і його творів в культурній свідомості мешканців Східної Європи.

З огляду на відзначену вище достатню вивченість проблеми рецепції творчості англійського письменника російською культурою й літературою, звернемося до питання про “українського Текерея”, яке досі становить суцільну terra incognita в українському літературознавстві.

Добре відомі усім геополітичні реалії України “доби Текерея” (30-50 рр. XIX ст.) спричинилися до того, що “входження” Текерея у свідомість представників українського етносу відбувалося двома шляхами. По-перше – через посередництво російськомовних перекладів його творів, що друкувалися у російських періодичних виданнях. Ця теза є однаково актуальною як для східної України, так і для Галичини. На її (тези) користь свідчить, наприклад, стаття М. Драгоманова у №2 “Друга” за 1877 рік, де зазначалося, зокрема, що, не маючи власних перекладачів, “українці і русини мусять шукати “по чужих хатах” (тобто в не-українських виданнях – І.П.) хліб для свого гарячого інтересу до сучасності” [3, с.31] і що українсько-галицька молодь “встигла познайомитися з російською літературою, а то й з європейськими через російську мову. <...> Тільки через петербурзькі журнали дехто з молодіжці галицької ознайомились з представниками нового реального напрямку у Франції” [там само]. Те ж можна сказати й про представників англійської реалістичної літератури, у т.ч. й Текерея.

Входження творів західноєвропейських письменників в культурне середовище українського етносу відбувалося також через віяння, що доходили до українських теренів з літератур Європейського Заходу і Центру. Цьому сприяли зусилля українських культурних діячів, які володіли іноземними мовами і були обізнаними з літературним життям Європи. Підтвердження цьому знаходимо, передусім, в листах Ів. Франка до Мих. Драгоманова. Відповідаючи на заклик М. Драгоманова в одному з листів до редакції “Друга” – “Пропагандируйте между вашей молодежью, особенно между теми, кто литературствовать хочет, чтобы изучали французский и английский язык, а то ведь многое <...> во Львове и знать нельзя, так как <...> там нет ни одного русина-литератора, который бы читал по-английски и по-французски” – І. Франко писав Драгоманову 6 лютого 1877 р.: “<...> Може б, Ви могли найти декого, хто б прийнявся переводу Теккересовой “Торговиці пустоти” (так скалькував І. Франко польську назву роману “Ярмарок Суєти” – “Targowisko prognosci”)” [17, т.26, с.56], і через тиждень, 13 лютого, з прикрістю визнавав: “<...> У нас людей до роботи так мало <...>! Отсе ледве найшов сімох (гімназистів), що узялися переводити (з польського!) роман Теккерей” [там само, с.59]. Ці листи дають підстави зробити висновок про посередницьку роль польських перекладів при входженні творчості Текерея в середовище українців Галичини і Прикарпаття.

Окрім цього, наведені уривки з листування двох видатних “європейців” (ми вживаємо це поняття у тому ж сенсі, що і М. Драгоманов, а за ним уся українська інтелектуальна і творча еліта епохи fin de siècle), засвідчують, що І. Франко вважав “Ярмарок Суєти” одним з найвагоміших досягнень британського письменника і плекав надію видати його переклад у “Дрібній бібліотеці”, котра була започаткована з метою пропагування та поширення найкращих творів зарубіжної літератури серед народних мас Галичини. При цьому, у доборі художніх текстів для перекладу і друку, Франко у листі до М. Драгоманова від 13 лютого питав “о раду зглядом слідуєчих точок: чи в доборі і переводженні матеріалів поводитися головню кругом знання нашої “просвіщеної” публіки, [тобто] <...> подавати романи і повісті, не все приступні для простого народу, як ось, приміром, романи Діккенса та Теккерей, <...> чи старатися передовсім о повісті бодай що-то зрозумілі й для простих людей” [17, т.26, с.59].

Аналізуючи переписку М. Драгоманова й І. Франка, слід також зазначити, що Теккерей постійно перебував у “полі зору” цих літературних діячів, коли йшлося про розвиток реалістичного та/чи сатиричного напрямку у європейських літературах. Так, М.П. Драгоманов у статті “Українське письменство 1866-1873 рр.” писав: “<...> Не можна не признати, що гостру критику, ту, основи якої можна вивести з творів найліпших белетристів останніх десятиліть як Діккенс, Теккерей, Ж. Санд, Шпільгаген, тепер з усіх слов’янських може видержати лише література російська та великоруська” [4, т. 1, с.305]. Так само в ряд видатних представників “реального напрямку” М. Драгоманов ставив Текерея і у своєму т.зв. “третьому листі до редакції “Друга”: “Я, кажется, говорил <...> о реальном направлении, которого в России представители – Гоголь, Тургенев, Ост-

ровский и др., а в Европе – Диккенс, *Теккерей*, Флобер, Золя, Эркман-Шатриан и др.” [4, т.1, с.424-425]. У статті “Шевченко в чужій хаті ...” (1983), коментуючи “чудні замітки” галицького літератора Омел.Огоновського щодо періодизації творчості Шевченка, зокрема зауважив: “Так і то треба ж знати, що, напр., у Росії термін «натуральная школа», пригаданий у прикладі до Гоголя, Діккенса, *Теккерей* і др., вживався раніше і інакше, ніж у Золя, що вивів перед Європою француз де Вогюе” [4, т.1, с.406]. Згадується Текерей і у такій статті М.Драгоманова як “Література російська, великоруська, українська і галицька” (“<...>У себе учений англичанин не перемішає Попа з *Теккерей*” [4, т.1, с.95]).

Так само й І.Франко при аналізі основних тенденцій розвитку реалістичної літератури не випускав з поля свого зору постаті Текерей і впливу, який мали його твори на розвиток літератури східноєвропейського регіону. Зокрема, у статті “Темне царство”, опублікованій 1881 року у львівському часописі “Світ”, критик зазначав: “Вже Бальзак, а це перед ним Стендаль клали підвалини нової реалістичної школи. Такий самий поворот до реалізму та до порушування суспільних питань у літературі доконували в Англії Діккенс (“Різдвяні повістки”) і *Теккерей*, у Німеччині Ауербах <...>, не згадуючи вже про Генріха Гейне <...>. Твори тих європейських письменників *перекладалися та читалися многими в Росії і мусили показати також немалий вплив <...>*” [17, т.26, с.133]. Як одного з корифеїв реалістичного напрямку І.Франко позиціонує Теккерей і у статті “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах” (1898): “Тільки реалізм і натуралізм, зародившись первісно в Англії в творах геніальних ідеалістів Байрона і Шеллі, розвившись пишшо у творах Діккенса і *Теккерей*, і виробившись у Франції під пером великих майстрів стилю <...>, розіллявся по всій Європі могутньою хвилею, що заіскрилася сотками сильних талантів і сплотила літературу, яка надовго лишиться славою і окрасою XIX віку” [17, т.31, с.39].

Ці та деякі інші, опущені нами у даному викладі факти, переконливо свідчать, що постать видатного англійського письменника-романіста вже давно стала набутком літературної і загальнокультурної свідомості в українських землях, сформувавши певний літературно-критичний та літературознавчий дискурс.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. [Велика політика: пастки, замасковані гаслами...](http://www.ua-reporter.com/novosti/print/?id=22222) // www.ua-reporter.com/novosti/print/?id=22222
2. Вовчок Марко. Мрачные картины // Твори: в 7 т. – К.: Наукова думка, 1966.– С.391-512.
3. Драгоманов М.П. Опознаймося // Друг. – № 2. – С.31.
4. Драгоманов М.П. Літературно-публіцистичні праці : у 2 т. – К.: Наукова думка, 1970.
1. 5.Франко І. Зібрання творів в 20-ти т. - К.: Наукова думка, 1957-1963.
5. Франко І. Зібрання творів в 50-ти т. - К.: Наукова думка, 1976 -1986.

**НАТАЛІЯ МИКОЛАЙЧУК, асистент**  
**Кременецький обласний гуманітарно-педагогічний інститут**  
**імені Т.Г.Шевченка**

## **НОВЕЛА «ПЕРЕВТІЛЕННЯ» ФРАНЦА КАФКИ В ПРОЕКЦІЇ РЕЦЕПТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ**

Стаття присвячена теоретичному осмисленню окремих аспектів рецептивної естетики. У статті розглядається новела Франца Кафки з точки зору реципієнта.

*Ключові слова:* естетика, інтенціональність, рецептивна естетика, рецепція, реципієнт, феноменологія.

The article deals with theoretical interpretation of certain aspects of receptive aesthetics. A short story of Franz Kafka is considered in the article from the recipient point of view.

*Key words:* aesthetics, intentionality, receptive aesthetics, reception, recipient, phenomenology.

Рецептивна естетика (*нім. Rezeptions – Ästhetik*) — напрям у критиці й літературознавстві, який виходить з ідеї, що твір «виникає», «реалізується» тільки в процесі контакту літературного тексту з читачем, котрий завдяки «зворотному зв'язку», в свою чергу, діє, впливає на твір, визначаючи тим самим конкретно-історичний характер його сприйняття і побутування. Таким чином, основним предметом вивчення рецептивної естетики є рецепція, тобто сприйняття літературного твору читачем або слухачем.

Одним із засновників сучасної рецептивної естетики вважають Р.Інгардена, який висунув щодо цього чимало важливих ідей. Під впливом феноменології Е.Гуссерля він запровадив ідею інтенціональності, котра стала основоположною для всіх наступних прибічників рецептивної естетики й філософським обґрунтуванням комунікативної сутності мистецтва, яке пояснює активний творчий характер читацького сприйняття. Коли Інгарден говорить про інтенційні співвідношення речень в літературі, то заява, подана ними чи інформація, передана ними, є у певному сенсі вже обмеженою: речення не вміщує в собі тільки повідомлення, бо воно не має сенсу, якщо повідомляє тільки про речі, які існують, а націлюється на щось, що є поза тим, про що воно говорить. Це стосується усіх речень в літературному творі, і саме через їхню взаємодію досягається їхня найпростіша мета. Це те, що надає їм особливого значення у літературному творі [7]. Світ, як стверджує Р. Інгарден, зображуваний у творі, не тільки існує, а й постає перед читачем у нав'язуваних йому текстом *видах* (картинах, епізодах, фрагментах) людей і речей, якими користуються в ході аналізу літературно-художнього твору [6, с. 27–28].

Як одна з провідних європейських шкіл, рецептивна естетика вивчає здебільшого механізм читацького сприйняття. Уже сам факт, що об'єктом літературознавчого дослідження є, власне кажучи, читач, свідчить про небувале зростання у ХХІ ст. його ролі. У працях засновників даної наукової школи Г.Р.Яусса і В.Ізера акцентовано увагу на активному, творчому характері читання.

Г.-Р. Яусс вважає, що рецептивна естетика передбачає взаємний вплив твору і читача один на одного [12]. У свою чергу Д. Бабич у статті „Нове знаходження читача” зауважує, що „Науманн виступає для позначення цього явища з новим терміном – „передумови рецепції” [2, с. 22], які за своєю функцією в теорії рецепції нагадують „оповідні стратегії” В. Ізера. Аналізуючи рецептивну естетику та естетику створюваного на читача впливу в ранніх працях Г.-Р. Яусса, Науманн, як зазначає Д. Бабич, розмежовує ці поняття. У першому випадку під рецептивною естетикою розуміється вплив читача на твір, в іншому ж – „вивчення того, як твір впливає на читача” [2, с. 23].

Диференціюючи поняття тексту та твору, суттєві для рецептивної естетики, Р. Гром'як торкається питання теорії сприймання: „твір у його чуттєвій виразності здатний жити дуже довго при майже цілковитому руйнуванні тексту як мовної оболонки мистецького твору” [5, с. 273]. Тому

висловимо припущення, що не стільки твір впливає на читача, скільки стиль твору, оскільки читач запам'ятовує враження, отримане під час читання.

Як відомо, за кожним твором знаходиться постать автора як індивідуального творчого начала зі специфічним даром осягнення та осмислення сутності буття. Саме автор стає першим і найбільш впливовим читачем свого твору, адже лише йому надана можливість змінювати і виправляти. Щодо цього, Г.-Р. Яусс зазначає, що „автор – це водночас „реципієнт”, для якого він починає писати” [12, с. 38].

Подібна думка висловлена й авторами „Естетики” під загальною редакцією Л. Левчук: „митець – він же і реципієнт, що може мати найсуворіший присуд власному творінню... Митця постійно переслідує його власний внутрішній цензор у самоспогляданні творчості” [9, с. 221]. Читач сприймає твір у завершеній його цілісності. З іншого боку, митець видозмінює витвір лише з єдиною метою – зробити його більш досконалим. Це засвідчує розуміння автором своєї причетності до подальшої рецепції. Художня творчість зорієнтована на читача і реалізовується в ході її прочитання. Це неначе „процес другого народження” [9, с. 222]. Тобто так чи інакше митець підсвідомо прагне, щоб його твір був об'єктивованим. Адже мистецтво перестане існувати, якщо не буде тих, хто його „споживатиме”.

Якщо раніше текст твору усвідомлювався як викінчене мистецьке явище, то рецептивна естетика залучає в ланцюг „автор-твір” ще одну ланку – читача. Під цим поняттям розуміється не якась конкретна постать, а узагальнююча форма рецепції, яка містить неозначену кількість прочитань, тобто „полівалентність” [10, с. 18]. Кожне нове прочитання – це ще одне кільце розвитку твору. Чим більше твір осмислюється в читацькій свідомості, тим багатограннішою стає його структура.

Розробляючи основні принципи рецептивної естетики, Р. Варнінг виходить з твердження, що поняття „*текст*” і „*твір*” – не синоніми: текст – матеріальний носій художніх образів, він стає твором, коли його читають. Читач має справу перш за все з текстом, динаміка творчого процесу у внутрішньому світі автора йому недосяжна. Текст є тією базою, на якій відбувається сприйняття і тлумачення твору. Т. Адорно зауважує, що „естетичне сприйняття стає живим сприйняттям тільки через об'єкт, тієї миті, коли художні твори самі стають живими під поглядом спостерігача” [1, с. 239]. Починати цілісний аналіз процесу рецепції слід, на думку Р. Гром'яка, з „художнього твору як об'єкта, що визначає спосіб сприймання” [4, с. 17]. Твір розуміється в сукупності всіх формально-змістових елементів. Дослідник зауважує, що „форма охоплює систему образів, є структурним буттям змісту” [4, с. 22]. Тому кожен із компонентів елементів твору потрібно розглядати у світлі концепції естетичного сприймання.

Не останнє місце в теорії рецепції відводиться і читацькому досвіду: чим багатший внутрішній потенціал, духовне життя індивіда, різносторонніші судження, сформовані у процесі рецепції, тим глибшим буде сприйняття результату художньої діяльності суб'єкта – мистецького витвору окремого автора. Як слушно зауважують автори „Естетики” за загальною редакцією Л. Левчук, „сприйняття – це і є творення художнього цілого” [9, с. 222]. Зважаючи на простий досвід, можна сказати, що під час повторного читання зауважуємо те, на що ми не звернули увагу, коли читали вперше, але хтозна, чи це несподівано з погляду факту, що в процесі повторного відчитування ми дивимось на текст з позицій різних перспектив. Часова послідовність, якої ми дотримуємося під час першого читання, не може відтворюватись у процесі повторного відчитування, і ця неможливість повторення пов'язана з наслідками модифікацій нашого читацького досвіду. [7, с. 353]

При аналізі рецептивної реакції неможливо відмежуватись від реальної постаті автора як творця художнього цілого і реципієнта, що виконує естетичну функцію. З погляду рецептивної естетики у триаді „автор-твір-читач”, безсумнівно, найвагомішою виявляється кінцева ланка, яка є тією центральною віссю, навколо якої обертаються всі сучасні дослідження в галузі нової наукової методології. Для позначення категорії адресата як реальної особи, що виникає і в структурі твору, і поза його межами.

За останні тридцять років було запропоновано низку нових термінів на означення категорії читача: „імпліцитний читач” В. Ізера, „зразковий читач” У.Еко, „архічитач” М. Ріффатера, „інформований читач” С. Фіша, „уявний читач” Е. Вульфа. В. Ізер використовує поняття „імпліцитного читача”. Він є водночас об'єктом авторської рефлексії та частиною художньої цілісності. Від творчої активності читача, його тісної „співпраці” з автором залежить успіх подальшої рецепції, а відповідно, й існування твору. Ізерівське поняття „імпліцитний читач” впливає з Яуссівського „горизонту очікування”. „Горизонт сподівань” має двошарову структуру: з одного боку, він поєднує автора й твір із реципієнтом, з іншого – читача з твором [12]. Автор через „горизонт очікуван-

ня” ніби направляє рецепцію в потрібне русло, і тому вона не може бути виключно суб’єктивною конституцією. Водночас твір оберігається від вільно читань.

Спіраючись на здобутки в галузі рецептивної естетики, виникає ще один напрям, пов’язаний радше із практичним застосуванням висунутих теорій, – рецептивна поетика. Вона „досліджує іманентну багатозначність змісту, який насичує текст, притому на рівні індивідуального сприйняття цього тексту” [10, с. 4]. Рецептивна поетика – це прочитання тексту з позиції „імпліцитного” (прихованого) читача [10, с. 42]. Гадаємо, що у рецептивній поетиці стиль (у межах твору і творчості загалом) реалізовується через відношення автора і читача.

Спробуємо проаналізувати стиль прози Ф.Кафки з погляду основних засад рецептивної естетики на прикладі новели „Перевтілення”. Як зауважує Роман Гром’як, „сприйняття твору починається з заголовка” [4, с. 24], тобто він є центром, що скеровує авторську увагу у відповідне русло. Перше речення твору („Одного ранку, прокинувшись від неспокійного сну, Грегор Замза побачив, що він обернувся на страхітливую комаху” [8, с. 303]) конструюватиме міфологічну парадигму тексту. Концепт перевтілення є певним фреймом, що провокує рецептивну реакцію, тобто читач готовий до того, що людина може перетворитися на комаху. „Оповідною стратегією” („передумовою рецепції”) початку твору є наміри автора залучити в акт сприймання фрейм „перевтілення на комаху і навпаки”. Саме ця деталь повинна стати центральним ядром нарації. Про це свідчить і заголовок твору, і основний акцент розповідача. Так виникають два горизонти сподівань: з одного боку, авторський, що „вимагає” потрібної читачької реакції, з іншого – „горизонт сподівань” реципієнта, який відштовхується від авторських „передумов рецепції”.

Водночас розповідач змінює хід оповіді. У результаті перевтілення відбулося і відходить на задній план, а об’єктом розповіді стає робота та родина Грегора Замзи. Читач не може зрозуміти чому ж саме цього ранку і саме з цим героєм відбулося перевтілення. У той час, „горизонт читачьких сподівань” формується вже навколо роздумів Грегора про життя та службу. Але героя засмучує зовсім не той факт, що він втратив людську подобу, а те, що він у такому вигляді не встигне дістатися до роботи. Та й усі навколишні зовсім не здивовані подібним перетворенням – їх засмучує сам жук, але ніякого інтересу до того, чому так сталося, вони не відчувають. Вражає, наскільки буденною видається трагедія Грегора Замзи, головного героя новели "Перевтілення", незважаючи на фантастичність самого "перетворення". Отже, одного дня звичайний комівояжер Грегор Замза прокинувся і зрозумів, що перетворився на жахливу комаху. Уже перші рядки новели вражають абсурдністю: "герой почував себе цілком добре і навіть дуже хотів їсти". Опис перенасичений побутовими деталями, але все це буденність, ніби насправді жахливе перетворення взагалі не відбулося. Привертає увагу той факт, що автор не визначає чітко ані історичний проміжок, коли відбуваються події, ані певне місце, де відбуваються події. Це події поза часовими і просторовими межами.

Читач поступово дізнається про родинні, службові відносини та стосунки з Замзою молодшим. Усі сподіваються, що сім’я будь-яким способом буде допомагати Грегору і підтримувати його у цей нелегкий час. Але натомість ми спостерігаємо байдужість батька, безпорадність матері та жорстокість сестри. Життя родини докорінно змінюється: батько і мати мусять працювати, сестра – вести домашнє господарство. Цікаво, що ні сам Грегор, ні його батьки навіть не задумалися над причинами незвичайного «перевтілення». Вони сприймають це як норму життя і готові змиритися з цим жахом. Реакція близьких людей просто вражає, бо ця трагедія мала б примусити їх волати про допомогу, робити все можливе і неможливе, щоб повернути сина і брата до людського становища. Але ці люди, обтяжені матеріальним життям, спокійно залишаються у своєму усамітненні, їхня воля наче паралізована. Автор таким чином показує нам можливу причину перевтілення. Можливо, тому, що ще в образі людини Грегор почував себе комахою, яка нічого не може змінити в житті? Можливо тому, що у своїй родині він був самотній і його любили доти, поки в ньому була потреба? На ці питання автор не дає відповіді. Його стиль, насичений побутовими подробицями, навпаки ніби примушує читача зосередитись на подіях, а не розмірковувати над причинами.

Новела «Перевтілення» шокує читача своїм песимізмом. Весь час автор наголошує на тому, що людина, опинившись у безвихідному становищі, нікому не потрібна, її цураються, від неї одвертаються найближчі – батько, матір, сестра. Суспільство, яке відштовхує душевно хвору, безпомічну людину, не має шансу вижити, воно повинно загинути. Цікаво, що ніхто з численних песимістів до Кафки не зміг показати людину в такому жалогідному становищі – перетворену на бридку потворну комаху. Автор підкреслює, що людина – це комаху в безкрайому океані життя, яке їй вороже і намагається її знищити. Найближче оточення Грегора – батько, мати, сестра – тільки й очікують на слушну хвилину, щоб позбутися потвори. Батько від самого початку жахливого перевтілення прагнув фізично знешкодити свого безпомічного сина. Сестра, яку Грегор любить найбіль-



ше, зраджує його: «Я не хочу називати цю потвору братом і кажу лише одне: треба якось здихатися її...» Грета не розуміє, що її брат зберіг любляче людське серце, людські почуття сорому, гордості, пристойності. Вона непохитна у своїх думках щодо знищення комахи-людини. Мати Грегора теж ніяк не співчуває йому, її втомлює відчуття жаху у власній оселі, і вона готова зректися сина. Нещастя, яке трапилось з героєм, одразу відсунуло його за межу людського світу. Він важко переживає своє фізичне перевтілення. Йому здавалося, що в його домі панує мир, згода, сімейна підтримка. Але, коли він поранив рот, зламав лапку, відкриваючи двері, ніхто не помітив його страждань. Фантастичне перетворення Замзи виявляє справжню цінність усіх стосунків. У нього виникає нестримний потяг до спілкування, але «нікому не спадало на думку, що він-то розуміє інших...». На нього не звертають уваги, від нього зачинаються, і йому доводиться підслуховувати сімейні розмови. Якщо відразу після перетворення він потребує допомоги, тягнеться до людей, то у третій частині надія на колишнє життя згасає. І згасили її жорстокі та агресивні рідні люди. Батько кидає яблуко, яке вгрузло в спину його сина, і стало, можливо, однією із причин його смерті. Але ще жорстокішою виявилася сестра, яку Грегор любив найбільше: "Я не хочу називати потвору братом!" [8, с.57]. Зрада Грети фатальна. Готова зректися сина і мати, що любить його автоматично. Ніхто в родині не розуміє і не хоче розуміти, що Грегор зберіг людське серце.

Читач все ще сподівається, що одного прекрасного ранку головний герой перетвориться на людину і рідні змінять своє ставлення до нього. Проте диво не стається і Грегор помирає у тому ж потворному комашиному тілі. Жахлива ситуація відречення від близької людини примушує письменника наголосити, що якщо Грегор - людська істота в комашиній подобі, то його родина - комахи в людській подобі, і кожен з них може зайняти його місце. Саме безпомічність, поразка людини становлять основну думку як новели «Перевтілення», так і життєвого кредо автора. Комаха перемагає людину фізично, але духовно він залишається людиною. Перевтілившись, він залишається більше людиною, ніж його родичі. Новела стає розгорнутою метафорою, де все набуває переносного значення.

Почуття самотності, безпорадності, байдужості передаються читачеві. Він розчарований таким фіналом оповіді, де герой не повертається до нормального життя, а помирає. У читача залишається багато питань, на які він не знаходить відповіді. Проте читач може дофантазувати, створити власну розповідь на тему «чи змінилися б стосунки у родині, якби Грегор знову став людиною?» Кінець твору є ніби його початком, „дописати” який залишається реципієнту. Читач відчуває себе, з одного боку, ошуканим, з іншого ж – отримує задоволення від прочитання твору. При зіткненні цих двох горизонтів – авторського й читачького – відбувається естетична реакція реципієнта.

#### ЛІТЕРАТУРА:

6. Адорно Т. Теорія естетики / Пер. П. Тарашук. – К.: Основи, 2002. – 518 с.
7. Бабич Д. Новое обретение читателя // Проблемы интерпретации и рецепции художного текста: Збірник наукових праць на пошану проф. Нонни Шляхової з нагоди її 70-річчя. – Одеса: Астропринт, 2003. – С. 19-29.
8. Гиршман М. Стиль как литературоведческая категория. – Донецк: ДонГУ, 1984. – 28 с.
9. Гром'як Р. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль: Лілея, 1997. – 272 с.
10. Гром'як Р. Текст літературно-художнього твору: епістемологічно-когнітивні роздуми // Гром'як Р. Орієнтації. Розмісли. Дискурси. 1997-2007. – Тернопіль: Джура, 2007. – С. 268-288.
11. Ингарден Р. Исследования по эстетике : [перевод с польского А. Ермилова и Б. Федорова] / Р. Ингарден. – М. : Изд-во Иностран. л-ры, 1962. – 569 с.
12. Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення / Пер. М. Зубрицької // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів: Літопис, 2001. – С. 349-367
13. Кафка Франц. Перевтілення: Оповідання, новели, притчі, уривки з роману «Замок»/ Перекл. з нім. Євген Попович. – Львів: ЛА «Піраміда», 2010. – 128с.
14. Левчук Л., Кучерюк Д., Панченко В. Естетика: Підручник / За заг. ред. Л. Левчук. – К.: Вища шк., 2000. – 399 с.
15. Червінська О. Рецептивна поетика (історико-методологічні та теоретичні засади): Навчальний посібник. – Чернівці: Рута, 2001. – 56 с.
16. Яусс Г.-Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика / Пер. Ю.Прохаська // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів: Літопис, 2001. – С. 368- 405.

**БОГДАНА САЛЮК, викладач**  
*Бердянський державний педагогічний університет*

## **ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ МОТИВ ПРАВДИ / НЕПРАВДИ У ПРОЗІ ПРО ДІТЕЙ-БЕШКЕТНИКІВ (НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАННЯ В. ВИННИЧЕНКА «ФЕДЬКО- ХАЛАМИДНИК» ТА ПОВІСТІ Н. БОДЕН «ЗБІГЛО ЛІТО»)**

Статтю присвячено компаративному аналізу провідного екзистенційного мотиву правди / неправди прози про дітей-бешкетників (на матеріалі оповідання В. Винниченка «Федько-халамидник» та повісті Н. Боден «Збігло літо»).

*Ключові слова:* екзистенційний мотив правди / неправди, персонаж, бешкетник.

Статья посвящена компаративному анализу ведущего экзистенциального мотива правды / неправды прозы о детях-сорванцах (на материале рассказа В. Винниченка «Федько-халамидник» и повести Н. Боден «Убежавшее лето»).

*Ключевые слова:* экзистенциальный мотив правды / неправды, персонаж, озорник.

The article deals with the comparative analyze of a main existence motive of truth/lie in the fiction about mischievous children (V. Vynnychenko «Fed'ko-chalamydnyk», N. Bowden «The Runaway Summer»).

*Key words:* existence motive of truth/lie, character, mischievous child.

Студії літератури для дітей і про дітей, попри досить активну їх популяризацію українськими науковцями (І. Бойцун, О. Гавура, У. Гнідець, Т. Качак, М. Кіяновська, Н. Марченко, Л. Мацевко-Бекерська та ін.), все ж й досі не охопили усіх можливих підходів до цього напрочуд цікавого об'єкта наукового пізнання. Так, перспективним дослідницьким полем видається проза про *enfant terrible*, що експлікує традиційний для дитячої літератури образ дитини-бешкетника, відповідно пропонує авторські інтенції щодо реалістичної та ідеалістичної візії дитинства.

Свою увагу зосередимо на шибениковій драматичного типу<sup>1</sup>, домінантою поведінкової моделі якого є маргінальність, що породжує таку форму бунтарства як брехня. У творах про *enfant terrible* цей вид бунту функціонує як екзистенційний мотив правди / неправди.

Екзистенційний вибір між правдою і неправдою стає одним із найважливіших для шибеників драматичного типу, що визначає їх майбутню долю та впливає на подальший розвиток подій. Ситуацію брехні, в якій опиняються досліджувані персонажі, розглядаємо при зіставленні поведінки головних героїв оповідання В. Винниченка «Федько-халамидник» та повісті Н. Боден «Збігло літо», що й визначає **мету статті**. Про доленосність брехні для Винниченкового Федька неодноразово зазначали українські літературознавці (О. Бодик, І. Денисюк, Н. Заверталюк, Л. Мацевко-Бекерська та ін.), однак без урахування місця цього героя у моделі традиційного образу бешкетника драматичного типу. Творчість англійської дитячої письменниці Н. Боден у дискурсі вітчизняного літературознавства майже не вивчено, хоча образотворення бешкетниці Мері – протагоніста повісті «Збігло літо» – засвічує продуктивність саме вищезгаданого екзистенційного мотиву.

Вибір між правдою і неправдою є основоположним, кульмінаційним в оповіданні В. Винниченка. Визначальною індивідуальною рисою Федька була його виняткова чесність, за яку

<sup>1</sup> Детальніше про традиційний образ дитини-бешкетника див.: Салюк Б. Типологія традиційних образів дитини-бешкетника у художніх творах для дітей і про дітей : дис. ... кандидата філол. наук : 10.01.05 / Салюк Богдана Анатоліївна. – Тернопіль, 2011. – 186 с.

хлопця поважав навіть багатий батько Толі («Федьку, я вірю тобі, я знаю, що ти ніколи не брешеш» [2, 329]). Така життєва позиція халамидника імпонує його рідному батькові, той грошима заохочував сина й надалі говорити лише правду: «Федько витирає сльози, що виступили з очей, бере гроші й ховає в кишеню. Він за ремінь не сердиться – він розуміє, що так і треба. Але й три копійки бере, бо справді не брехав. Якби він схотів, то міг би одбредхатися, але Федько бредхати не любить» [2, 310]. Бешкетник знає наперед, що, сказавши правду про свої витівки, нашкодить собі, та все ж залишається вірним своїм принципам.

Феномен «бунту юної душі» відтворюється В. Винниченком у межових ситуаціях, що пов'язані з ризиком, випробуваннями, спалахами дитячого максималізму і ображеної гордості [3, 20]. Лише один-єдиний раз Федько-халамидник збрехав, та саме цей обман став фатальним для нього. Після пригоди на кризі, в момент, коли емоційна напруга сягає апогею, коли всі навколо очікують правди від шибеника, Федько, поглянувши на сповненого страху Толю, робить свій вибір на користь бредхні: «Федько одвів очі од Толі, похилився і тихо сказав: – Повів» [2, 330]. Візуалізація обману хлопця виражена одним, проте, найоптимальнішим невербальним засобом – відведенням вбік погляду під час повідомлення хибної інформації, що маркує невпевненість шибеника у тому, що він говорить / чинить.

На думку Ж.-П. Сартра, сутність неправди передбачає, що той, хто обманує, повністю володіє істиною, яку приховує [5, 83]. Уперше в житті халамидник навмисно і свідомо приховує правду, рятуючи Толю від батькового гніву, відчуваючи певну відповідальність за хлопчика. Опинившись у межовій ситуації, Винниченків бешкетник робить типовий екзистенційний вибір свого майбутнього: обравши неправду, Федько минув символічну «точку повернення», відтак дороги назад не стало – все це призводить до єдиного можливого у тій ситуації трагічного фіналу.

На відміну від Федька, характерною ознакою поведінки Мері (Н. Боден «Збігло літо») стає саме обман. Бредхня дівчинки спричинена внутрішнім протестом її особистості. Мері намагається зрозуміти, чому батьки покинули її, і пояснює зрозумілим для себе способом: тим, що вона «погана дівчинка», в чому хоче переконати інших і себе, вдаючись до витівок та бредхні. Принагідно варто загади про іншу дівчинку, яка підбрівувала, – про Пеппі Довгапанчоку. У творах А. Ліндгрена і Н. Боден головними героїнями виступають 10-11-річні дівчата, які в силу життєвих обставин живуть окремо від своїх батьків. Однак, якщо порівняти бредхню дівчат, то вона видається напрочуд різною, як у мотивації, так і у формі. Якщо побредхеньки Пеппі є грою-фантазуванням, «за допомогою чого письменника розкриває обличчя того маленького «барона Мюнхгаузена», який живе в кожній дитині» [6, 25], то бредхня Мері взагалі не є грою, швидше це засіб самовираження та самозахисту від життєвих негараздів, звична захисна маска дівчинки.

Мері добре відчуває різницю між правдою і неправдою, яку повідомляють дорослі. Її позиція у цьому питанні досить чітка: «Дорослі всі однакові: говорять не те, що правда, а те, що треба сказати» [1, 14-15]. Бешкетниця добре розуміється на візуалізації бредхні: «Мері завжди звертала увагу на очі. З виразу очей вона часто здогадувалася, про що людина думає, а це іноді відрізнялось від того, що вона каже» [1, 28]. Дівчинка обурюється, що ніхто з оточення (дідусь, тітка, хатня робітниця) не наважується сказати їй про справжній стан речей, хоча він їм добре відомий. Тому для дівчинки важливо, щоб люди говорили саме те, про що насправді думають.

Зуважимо, що у повісті Н. Боден активно застосовуються вербальні засоби візуалізації бредхні Мері у спілкуванні. Наприклад, у бесіді з хатньою робітницею бешкетниця каже неправду про своїх батьків: нібито мати поїхала відпочивати, а тато «змушений був поїхати до *Південної Африки* в справах. *Він у Чилі*» [1, 10]. Насправді батьки Мері на той час перебували в стані розлучення і займалися влаштування особистого життя, тому віддали доньку під опіку дідуся й тітки. Тож застосована автором географічна невідповідність вказує на неправдиву інформацію, яку повідомляє героїня твору.

Зазвичай Мері намагається продумати власну бредхню, що, однак, не завжди можливо. Як значає М.-М. Рибалко, «продуманий наперед, підготований для конкретної ситуації, обман може бути поданий емоційно дуже переконливо. Проте, якщо обставини складаються інакше, ніж дитина того очікувала, і вона потрапляє в непередбачену ситуацію, для якої поведінкова схема не розроблена заздалегідь, з'являється збентеженість, зніченість» [4, 95]. У такій ситуації й опиняється Мері, коли, невдовзі після крадіжки шоколаду, випадково знайомиться з Саймоном та його сестрами. Дівчинка не встигає придумати виправдання своєму вчинку (крадіжці), тому вигадує про своє сирітство і злу тітку, аби лишень від неї відчепилися. На запитання Саймона, чи її тітка бідна, відповідає: «Та ні, не бідна, – *не задумуючись*, сказала Мері. І, помітивши здивований вираз на його [Саймоновому. – С.Б.] обличчі, *поквалливо* додала: – Не думай, що вона [тітка. – С.Б.] морить

мене голодом. *Просто вона... вона* не любить мене і через те годує всілякими недоїдками, а вони не завжди смачні.

– А чому вона тебе не любить?

Мері тихо зітхнула. Вона любила вигадувати про себе всілякі небилиці, але їй потрібен був час, щоб обдумати їх як належить, перш ніж донести до людей» [1, 32]. Невдалі паузи, коли дівчинка намагається швидко щось вигадати, виокремлено трьома крапками і повтором займенника «вона». У такий спосіб маркується непродумана лінія поведінки Мері, адже дівчинка знаходиться у доволі напруженому емоційному стані (їй соромно перед незнайомим хлопцем за крадіжку). Після того, як Саймон пішов, Мері «почала обмірковувати свою вигадку. Може, вона більше не зустріне Саймона, але коли така зустріч відбудеться, треба мати наготові *правдоподібну версію*» [1, 33]. Тому, аби у Саймона не виникало сумнівів, бешкетниця вирішує наперед підготувати більш-менш правдоподібну брехню про тітку, адже «мовцеві, охопленому хвилюванням, важче дотримуватися наперед спланованої лінії поведінки, ніж людині в нейтральному емоційному стані. Що інтенсивніші емоції, то важче їх приховати, і більша ймовірність тактичних і стратегічних помилок» [4, 97].

Невербальні знаки є рівноправними з вербальними, а в емоційних ситуаціях, зокрема, у комунікативній ситуації обману, вони навіть промовистіші [4, 95]. На противагу Федькові, який одвів погляд вбік при повідомленні брехні, Мері відводить очі, коли каже те, що насправді думає: що вона не сумує за батьками, бо вони завжди кричали один на одного, сварилися й залишали її саму вдома.

Тяжко переживаючи існуючий стан речей, Мері своєю брехнею іншим людям намагається переконати саму себе, що вона дійсно невинна, «жахлива дівчинка», тому батьки правильно зробили, покинувши її. У такий спосіб неправда Мері наближається до самообману. За Ж.-П. Сартром, для тих, хто практикує самообман, мова йде про приховування неприємної істини (у випадку з Мері – розлучення батьків, їх байдуже ставлення до неї), або подання істини як приємної омани (Мері вигадує своє сирітство, бо дійсно відчуває себе покинутою батьками). Самообман має структуру брехні, тільки в самообмані людина приховує істину від себе самого [5, 84]. Таким чином, брехня Мері, що набуває ознак самообману, посилює драматизм становища дівчинки і поглиблює психологізм у характеротворенні цього персонажа.

Отже, в екзистенційній ситуації правди / неправди, що візуалізується за допомогою вербальних і невербальних маркерів, розкривається складність характеру шибеників драматичного типу, зокрема, проявляється справжня благородна суть персонажа (вирішальний вибір Федька), позначається глибина переживання почуття «вимушеного сирітства» (брехня і самообман Мері).

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Боден Н. Збігло літо [повість для серед. шк. віку] / Н. Боден ; [пер. з англ. Д. К. Грицюка ; мал. В. В. Кузьменка]. – К. : Веселка, 1991. – 173 с. ; іл.
2. Винниченко В. Намисто : оповідання [для мол. та сер. шк. віку] / В. Винниченко [упоряд. Й. Й. Брояк ; передм. С. А. Крижанівського ; худ. Л. В. Ільчинська]. – К. : Веселка, 1989. – 380 с. ; іл.
3. Присяжнюк С. С. Психологізм дитячих оповідань Володимира Винниченка (принципи і засоби зображення характерів) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / С. С. Присяжнюк. – Кіровоград, 2006. – 24 с.
4. Рибалко М.-М. Засоби візуалізації емоційного стану дитини в ситуації обману (на матеріалі романів Дж. К. Ролінг) / М.-М. Рибалко // Іноземна філологія. Український науковий збірник. – 2007. – Вип. 119. – С. 94-99.
5. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто : Опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр : [пер. В. И. Колядко]. – М. : Республика, 2000. – 639 с.
6. Славова М. Волшебное зеркало детства. Статьи о детской литературе / М. Славова. – К. : Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2002. – 94 с.

**Юлія ПЛУГАТАРЬОВА, аспірант**  
**Тернопільський національний педагогічний університет**  
**імені Володимира Гнатюка**

## **ОСОБЛИВОСТІ ЧАСОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ НАРАТИВУ РОМАНУ ДЖОРДЖ ЕЛІОТ "АДАМ БІД"**

У статті досліджується проблема того, як часова організація роману "Адам Бід" впливає на структуру наративної моделі і на досягнення моральної та естетичної цілей. Тема роману вимагає уваги до часової еволюції, яка відбивається в хронології літературного твору. І вивчення цієї хронології показує, що мистецтво написання романів та їх естетична сторона істотно залежать від часової організації наративу. Контроль Джордж Еліот над цілісністю романів має темпоральний характер: взаємовідношення частини до цілого контролюється її часовою позицією у творі, тобто значення історії залежить від того як її розгорнуть у часі.

*Ключові слова:* наративна модель, наративна структура, наративна перспектива, фокалізація.

В статье исследуется проблема того, как часовая организация роману "Адам Бид" влияет на структуру нарративной модели и на достижение моральной и эстетической целей. Тема роману требует внимания к часовой эволюции, которое отражается в хронологии литературного произведения. И изучение этой хронологии показывает, что искусство написания романов и их эстетическая сторона существенно зависят от часовой организации нарративу. Контроль Джордж Эллиот над целостностью романов имеет темпоральный характер: взаимоотношение части к целому контролируется ее часовой позицией в произведении, то есть значение истории зависит от того как ее развернут во времени.

*Ключевые слова:* нарративная модель, нарративная структура, нарративная перспектива, фокализация.

The problem of temporal organization in the novel "Adam Bede" and its influence on the structure of narrative model and on achievement of moral and aesthetic aims is investigated in the article. A theme of the novel claims attention to the temporal evolution, which is reflected in chronology of literary work. And the study of this chronology shows that the art of novel writing and its aesthetic side substantially depends on temporal organization of the narrative. George Elliot's control over the integrity of novels has temporal character: interrelation of the part to the whole is controlled by its temporal position in work, so the value of history depends on the way it will be presented in time.

*Keywords:* narrative model, narrative structure, narrative perspective, focalization.

Обираючи ту чи іншу наративу стратегію, Джордж Еліот дбає про встановлення свого статусу в межах романів і ми, у свою чергу, також твердо і чітко залучаємося до фікційного світу її робіт. Авторка досягає бажаного результату залучаючи фокалізацію нав'язливого всезнаючого наратора, який, на думку багатьох критиків, ототожнюється із особою авторки. Так у своєму романі "Адам Бід" наратор розповідає про події, які відомі йому як реальні факти. Це звичайно підтверджується біографічними фактами: як відомо в основі роману "Адам Бід" закладено анекдот, що розповіла авторці її тітка. Але посилання на історичні факти не є нашою головною метою. Те, на що ми повинні звернути увагу, є темпоральна зміна у наративі. Ми, так би мовити, "двічі віддаляємося від часу нарації" [3: 229]: Джордж Еліот відкриває нам історію, яка була розказана їй давно, і яка фактично трапилася за тривалий час до того, як про це розповіли їй. Але чому це так важливо? На думку В. Дж. Харві на це є три причини. По-перше, стосунки між персонажами не статичні або встановлені, вони еволюціонують у часі. По-друге, ми повинні звернути увагу на факт, який часто упускається, а саме, що контроль Джордж Еліот над цілісністю романів має темпоральний характер: взаємовідношення частини до цілого контролюється її часовою позицією у творі, тобто значення історії залежить від того як її розгорнуть у часі. Нарешті, "подвійна віддаленість у часі"

не лише допомагає досягати об'єктивності, але і допомагає читачеві в досягненні стійкого відношення до роману. Це відіграє важливу роль у встановлення найширшої з перспектив, читач має бути здатний втримувати стійку точку зору, якщо він хоче охопити багатогранний, складний та змінний світ, який представлений йому [4: 107].

Загалом, ця нарративна техніка, що полягає у чіткій організації хронотопу романів, залишалася непоміченою, оскільки вона не так нав'язливо виражена у творі як, наприклад, втручання наратора. **Метою** нашої статті є дослідження впливу часової організації роману "Адам Бід" на структуру нарративної моделі і на досягнення моральної та естетичної цілей. Тема роману, що завжди містить у собі ідею долі, акцент на наслідках, а не причинах, вимагає уваги до часової еволюції, яка відбивається в хронології літературного твору. І вивчення цієї хронології показує, що мистецтво написання романів та їх естетична сторона істотно залежать від особливостей хронотопу нарративу.

Мистецтво нарації має в основі часове розгортання подій: спочатку відбувалася одна подія, а згодом інша. Джордж Еліот, у свою чергу, залучає ще й причинно-наслідкові елементи: це сталося через це, це приводить до цього. Окрім того, якщо мистецтво нарації прогресує відмовляючись від залучення лише часової послідовності, свого роду новий інтерес зароджується щодо нарративної моделі, що базується на техніках зіставлення, паралелізму, контрасту, очікування і спогадів. Наративна стратегія Джордж Еліот, що полягає у переплетенні співпадаючих у часі історій, веде безпосередньо до встановлення читацького інтересу, для якого контроль часу автором відіграє важливу роль.

Розглянемо для прикладу взаємовідносини Хетті і Діни, що є одним з головних прикладів залучення обраної нарративної стратегії. Паралелі і відмінності між двома героїнями підкреслюються багатьма способами, інколи опосередковано (обоє, наприклад, є сироти), інколи безпосередньо. Ця взаємозалежність паралелей, яку створює нарративна модель твору, є близькою до ефекту взаємозалежних перспектив. У цій павутині зв'язків між двома дівчатами час є дуже важливий. Наприклад, Діна залишає будинок Бідів поспівчувавши сім'ї щодо загибелі батька (глава 13), точно в той же час, як Хетті виходить від Артура, що є початком її краху (глава 13). Хороший ангел Хетті, Діна, вирушає у Сноуфілд (глава 11) в про той же час, як її поганий ангел, Артур, вирушає в Іглдейл (глава 16). Саме в листопаді Адам заручається із Хетті, а наступного року у листопаді він одружується із Діною. Діна вирушає із Сноуфілда у Лідз у той же день, як Хетті, прикидаючись, що їде відвідати її в Сноуфілді, відправляється на пошуки Артура у Віндзор.

Один з головних емоційних ефектів цієї нарративної моделі є іронія: читач помічає те, що персонажі не здатні помітити, тому він може бачити такі зв'язки, про які самі персонажі не підозрюють. Це розширене читацьке знання створює похмурий та іронічний тон подій історії. Найцікавіший приклад цієї нарративної стратегії знаходиться в 5 книзі роману, яка є найменш послідовною у представленні подій. Читаючи цю частину літературного твору, ми стикаємося спочатку з Адамом і його даремним пошуком Хетті, ми чуємо про її арешт і стаємо свідками її випробувань. І лише через свідчення і подальше каяття Хетті у розмові із Діною, ми дізнаємося, що сталося з Хетті після її повернення з Віндзора. Тим часом Артур, почувши про смерть старого дячки, подорожує додому, мрійливо дивлячись у майбутнє і мало знаючи, що майбутнє приготувало для нього. Разом із іронією, направленою на Артура, ще один іронічний удар долі з'являється завдяки зміщеній хронології: у главі 39 Адам, не знаючи про арешт Хетті, говорить Ірвіну, що 15 березня – це мала б бути дата його одруження із Хетті. А, в той же час, 15 березня вже є датою страти Хетті. Що б хотілося підкреслювати, так це приховані паралелі і невиразні іронії. На нашу думку, варто розглянути як перепліталися стежки Хетті та Адама у цій частині роману. Дві глави цієї книги показують нам паралель між подіями, що трапилися із Хетті та Адамом.

ГЛАВА	ЧАС	ДАТА	ПОДІЇ	ПОДІЇ	ДАТА	ЧАС	ГЛАВА
43	Вечір	27 лютого	Хетті, повертаючись із Віндзора, зупинилася в Стонітоні і вночі народила дитину	Адам їде у Сноуфілд шукати Хетті	28 лютого	Ранок	38
43	Ранок	28 лютого	Хетті вирушає у дорогу додому із дитиною	Адам повертається у Оукбурн	28 лютого	Вечір	38

			ною				
43	Полудень	1 березня	Джон Олдінг бачить Хетті і чує плач дитини	Адам вирушає в Стонітон на пошуки дівчини	1 березня	Ранок	38
43	Полудень	1 березня	Олдінг знаходить мертву дитину і з констеблем вирушає на пошуки дівчини	Адам зустрічає кучера, який віз Хетті у Стонітон 12 лютого	1 березня	Ніч	38
43	Ранок	2 березня	Хетті заарештовують	Адам шукає Хетті у Стонітоні, і врешті здається і повертається додому	2 березня	Ранок	38

Переставлення події таким чином показує, що саме приховує хронологія розповіді. Так, можна помітити як близько пролягали дороги Адама і Хетті, як близько Адам був аби врятувати знедолену дівчину: адже 1 березня, коли Хетті покидає дитину за межами Стонітона, Адам приїжджає у місто в її пошуках. З'ясовується, що якщо розглядати ці події у такий спосіб, виникає формулювання нової критичної проблеми. Очевидно, що звичайне, не аналітичне прочитання роману не дає можливості читачеві дізнатися про ці факти. Також можна допустити, що сама Джордж Еліот заплановано представила ці події саме таким чином, оскільки така унікальна деталізація та точність часу і таке детальне структурування нарративу приводить нас до цього висновку. Проте чому вона не хотіла привернути увагу читача до цього? На думку Вільяма Хайда, це привело б до того, що її роботи вважалися б нижчого ґатунку, ніж вони є зараз [2: 156]. Її літературні твори справді показують різноманітність детермінізму, поворотів долі, але це рідко має форму відкритого представлення. Ці моменти прояву людської долі не нав'язуються як філософія життя, а приховуються за подіями історії. Ці збіги, ці перехрещення індивідуальних життєвих доріг стають могутніми рушійми, і якщо їх залишити непоміченими, вони працюватимуть на рівні свідомої уваги і лише опосередковано сприятимуть нашому сприйняттю безжалісної долі, яка руйнує життя людей унаслідок їх моральної сліпоти і самозакоханої відмови стикатися з фактами свого існування [2: 179]. У цьому сенсі, звичайно, кожен аспект часу в літературному творі функціональний. Тому наполягання письменниці на природній організації подій є основною частиною її світогляду і найголовнішим способом організації нарративної моделі в більшому часовому контексті. Загалом здається, що історія про Адама була узята з більшого часового континууму, який її оточує. Це досягається декількома способами: пам'ять, особливо пам'ять старших людей, таких як Мартін Пойзер, є важливим чинником формування часового простору. На початку роману ми маємо діло із певними подіями чи людьми, які коротко і мимоволі мають вплив на подальше життя, подальшу історію твору. Прикладом можуть бути відносини Адама із батьком. Стосунки між батьком та сином ніколи не описуються детально, нам лише розповідають про декілька подій з минулого, які мали сильний вплив на формування особистості Адама. Окрім того певні події або відносини, з якими ми стикаємося, є вже у розвитку, коли роман лише починається. Так, наприклад, відносини між Артуром і Хетті вже почалися до того як нам про них розповіли. Влучними, на нашу думку, є слова Дерек Олдфілда, який сказав, що багато струмків подій впадає у головну течію роману, існує багато тихих заводей, але нам не можна зупинитися й розглядати їх, тому що сила, з якою веде нас Джордж Еліот, настільки сильна, що ми не можемо протистояти їй. Єдине, що просить нас письменниця – це знати про ці струмки та заводі, адже вони є частиною особливої цілісності життя, що описується у літературному творі [2: 69].

Джордж Еліот у своїх листах писала про те, що мистецтво – це спосіб посилення і розширення наших зв'язків з іншими людьми поза межами нашого особистого досвіду, тобто сприйняття літературного твору вимагає читацької симпатії, що базується на найглибшому та зрілому розумінні фікційного світу. Джордж Еліот досягає цієї цілі контролюючи наше бачення фікційного світу таким чином, що ми пізнаємо його поступово через серії взаємопов'язаних нарративних перспектив,

які вимагають глибокого та багатого знання, співчуття та розуміння. Таким чином кожний її персонаж розглядається у серії взаємозалежних відносин, що розвиваються у часі і представлені у певній хронології. Читачеві надається таке всевідання, яке є схожим до всевідання наратора. Персонажі знають лише те, що їм відомо, а читач, маючи можливість розглядати події з різних перспектив, знає і розуміє більше, ніж будь-хто із задіяних осіб твору. Знаходячись поза межами фікційного світу, читач має можливість поєднувати та порівнювати події, зіставляти їх, бачити як саме вони розгортаються у часі і їх хронологічне представлення. Саме поглиблення розуміння фікційного світу персонажів є тією метою, яку Джордж Еліот хоче досягти. Залучаючи різні наративні техніки для досягнення цієї цілі, авторка дає можливість читачеві отримати естетичне задоволення і розширяє наші симпатії, співчуття та емоційну палітру загалом.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Adam Bede. The Works of George Eliot, 24 vols., Cabinet ed. (Edinburgh and London, n. d. [1878- 1885]).
2. Bloom Harold. George Eliot: Modern Critical Reviews. New York: Chelsea, 1986.
3. George R. Greeger. An Interpretation of Adam Bede. ELH, XXIII (1956), 218-238.
4. W. J. Harvey. The Art of George Eliot. New York: Oxford University Press, 1965.



*МАРИНА ВОЛОЩУК, аспирантка  
Каменец-Подольский национальный университет  
имени Ивана Огуенко*

## **НАРОДНО-ПОЭТИЧЕСКИЕ ЭПИТЕТЫ В НАРОДНОМ РАССКАЗЕ «КРЕСТНИК» Л. ТОЛСТОГО (НА МАТЕРИАЛЕ ЭПИТЕТОВ НАРОДНОЙ ЛЕГЕНДЫ «КРЕСТНЫЙ ОТЕЦ» И РАССКАЗА Л. ТОЛСТОГО «КРЕСТНИК»)**

Стаття присвячена вивченню закономірностей функціонування народно-поетичних епітетів у оповіданні Л. Толстого «Похресник». Зіставлення інтенсивності функціонування народно-поетичних епітетів у народній легенді «Хрещений батько» і оповіданні Л. Толстого «Похресник» дозволяє виявити специфічні особливості толстовської манери зображення, характерної пізній художній творчості Л. Толстого.

*Ключові слова:* народно-поетичні епітети, парні епітети, епітети, епітетні структури, Л. Толстой.

Статья посвящена исследованию закономерностей функционирования народно-поэтических эпитетов в рассказе Л. Толстого «Крестник». Сопоставление интенсивности функционирования народно-поэтических эпитетов в народной легенде «Крестный отец» и рассказе Л. Толстого «Крестник» позволяет выявить специфические особенности толстовской манеры изображения, характерной позднему художественному творчеству Л. Толстого.

*Ключевые слова:* народно-поэтические эпитеты, парные эпитеты, эпитеты, эпитетные структуры, Л. Толстой.

The article is dedicated in the research of the peculiarity of the popular poetic epithets in the story «Godchild» by L. Tolstoy. The comparison of the intensity of the popular poetic epithets functioning in the popular legend «Godfather» and in the story «Godchild» by L. Tolstoy assists to expose the specific peculiarities of the depiction manner, peculiar for the fiction of L. Tolstoy of the latest period.

*Key words:* popular poetic epithets, pairs of epithets, epithets, epithet structures, L. Tolstoy.

Многоплановость народной темы в художественном наследии Л. Толстого находит свое воплощение в исследованиях изучения религиозно-философского [10] и дидактического содержания [5], некоторых заметках о грамматических особенностях языка народных рассказов [11, 117-120].

Однако существует проблема исследования влияния народно-поэтических и фольклорных источников на художественное творчество Л. Толстого: «Много тем для народных рассказов Толстой нашел в русских народных легендах. Он много их знал и, по свидетельству В. И. Алексеева, любил излагать свои философские положения в форме сравнений и примеров» [4, 437-438]. Родство народных рассказов с народно-поэтическими источниками подтверждается Э. Зайденшнур в исследованиях источников, которые послужили для толстовской интерпретации народной темы. В изучении поэтических особенностей народных рассказов внимание толстоведов сосредоточено на экзистенциальных и философских особенностях народного и библейского сказа: «В рассказе «Хозяин и работник» Толстой контрастно противопоставляет, с одной стороны, жизнь крестьян, наполненную необычайным внутренним богатством во внешне бедственных условиях, а с другой стороны — богатую жизнь хозяев, вступающую в кричащее противоречие с ничтожеством их духовных ориентиров и нарушающую все этические нормы поведением» [5, 245]. А. Кавацца выделяет общие принципы проблематики рассказа «Хозяин и работник» — противопоставление, как значимый элемент позднего художественного творчества Л. Толстого.

В толстоведении известны опыты сопоставления сюжетно-композиционных особенностей, стиля сказа народных рассказов Л. Толстого с народно-поэтическими источниками. Например,

Ю. Соколов, сравнивая рассказ «Чем люди живы» с первоисточником — устной народной легендой «Ангел», записанной Л. Толстым за сказителем Щеголенком выявляет существенные различия в композиции и развитии действия и мотивов в рассказе и легенде: «В щеголенковской легенде, вопреки правилам традиционной поэтики повествовательного фольклора, мы видим лишь двойное повторение центрального мотива — улыбки Михайлы, которая дает повод к раскрытию ангельской породы загадочного подмастерья. Толстой, повинувшись внутренним требованиям поэтического традиционного приема, доводит повторение мотива до узаконенного числа три» [8]. Ю. Соколов также выделяет собственно толстовскую манеру повествования в рассказе «Чем люди живы», которая заключается также в том, чтобы расширить и растолковать читателю суть повествования.

Однако при скрупулезном рассмотрении Ю. Соколова, выпускаются из виду характеристики, «художественные частности», свойственные толстовской манере повествования: «без должного учета художественных особенностей и деталей в произведениях Толстого, мы рискуем порой не вполне понять их в целом» [1, 3]. Следует учитывать значимость таких художественных особенностей как эпитеты, которые «пользуются заслуженной славой» [1, 90] в системе литературно-художественных произведений Л. Толстого. Однако нельзя упускать из поля зрения исследования традиций функционирования эпитетов в художественном наследии Л. Толстого. Эпитеты являются носителями авторской манеры изображения, которой свойственно меняться, неоспоримым и авторитетным является утверждение — «история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании» [3, 59]. Изучение художественной системы легенды и рассказа с привлечением к сопоставлению эпитетных структур является актуальным на современном этапе развития толстоведения.

В литературоведческих словарях зафиксировано понятие постоянный эпитет «как литературного... так и фольклорного происхождения» [6, 342]. Однако разграничение народно-поэтических и фольклорных эпитетов В. Москвина является наиболее ясным и теоретически оправданным в современной эпитетологии: «В художественной речи встречаются народно-поэтические эпитеты — определения фольклорного происхождения, освоенные литературным языком (*красна девица, жусли звончатые*). Фольклорные эпитеты стоят за пределами литературного языка» [7, 38]. В сопоставлении эпитетных систем народной легенды «Крестный отец» и рассказа Л. Толстого «Крестник» привлекается понятие «народно-поэтические эпитеты» так как легенда освоена литературным языком, размещена в собрании сочинений В. Даля, а затем в сборнике А. Афанасьева.

Источниками для создания рассказа «Крестник» послужили легенды «Грех и покаяние» и «Крестный отец». Однако по сюжетно-композиционным особенностям наиболее очевидным и главным источником влияния является народная легенда «Крестный отец».

Экспозиция легенды «Крестный отец» разворачивается за счет формул повествования, свойственных народному сказу: «*Въ нѣкоторомъ царствѣ, нѣкоторомъ государствѣ жилъ-былъ **бедной** мужикъ съ женою; дѣтей у нихъ не было. Стали они просить Бога, чтобы далъ имъ дѣтище во младости на посмотрѣніе, подѣ старость на утѣшеніе, а по смерти на поминъ души*» [2, 99]. Формулы «*Въ нѣкоторомъ царствѣ, нѣкоторомъ государствѣ*», «*жилъ-былъ*» являются элементами ритмизации повествования, свойственные народно-поэтическим произведениям. Формула «*дѣтище во младости на посмотрѣніе, подѣ старость на утѣшеніе, а по смерти на поминъ души*», согласно литературной традиции упоминается трижды — в экспозиции легенды, в разговоре мужика с нареченным кумом и в разговоре мужика с купцом. В рассказе Л. Толстого отсутствует затянутасть начала действия, писатель концентрирует внимание читателя на персонажах: «*Родился у **бедного** мужика сын. Обрадовался мужик, пошел к соседу звать в кумовья. Отказался сосед: не охота к **бедному** мужику в кумовья идти. Пошел **бедный** мужик к другому, и тот отказался. Всю деревню исходил, не идет никто в кумовья. Пошел мужик в иную деревню. И попадаетъ ему навстрѣчу **прохожий** человек. Остановился **прохожий** человек*» [9, 147]. Л. Толстой развивает проблему, намеченную в первоисточнике, народной легенде. В экспозиции легенды эпитетная структура «*бедной мужикъ*» встречается один раз; в рассказе Л. Толстого характеристики персонажей четко закреплены в эпитетных структурах «*бедный мужикъ*» и «*прохожий человекъ*». Если в легенде нареченный кум именуется как «*незнакомый старецъ*», «*дѣдушка*», «*нарѣченной кумъ*», то в рассказе соблюдается ясность и точность повествования. В главе I рассказа «Крестник» интенсивно функционируют эпитетные структуры «*бедный мужикъ*» (4 раза) и «*прохожий человекъ*» (5 раз), что способствует созданию ритма в повествовании рассказа, отличающегося от народного. Речевая формула «*во младости на посмотрѣніе, под старость на утѣшеніе, а по смерти на помин души*» без изменений функционирует только два раза в разговоре мужика с прохожим человеком и мужика с купцом: «*Далъ мнѣ, — говоритъ мужик, — Господь дѣтище: во младости на посмотрѣніе, под старость на утѣшеніе, а по смерти на помин души ... Да вот, господин купецъ*»

дал мне Господь детище: во младости на посмотрение, под старость на утешение, а по смерти на помин души. Пожалуй, отпусти дочь свою в крестные» [9, 147; 148]. Так в рассказе Л. Толстого нарушается литературная традиция выдвинутая в легенде.

Описание крестника в рассказе писателя также отличается от описания в легенде. В первоисточнике «*Стал младенец возрастать, да такой умной да доброй, встѣмъ сосѣдямъ на зависть*» [2, 100]. Характеристика ребенка воплощается в тройчатке эпитетов развернутой структуры, усложненной парными эпитетами («*такой умной да доброй*») и составным иносказательным эпитетом («*встѣмъ сосѣдямъ на зависть*»). В рассказе «Крестник» описание ребенка упрощено в цепочке эпитетов из четырех элементов «*и силен, и работяц, и умен, и смирен*»: «*Стал младенец возрастать на радость родителям: и силен, и работяц, и умен, и смирен*» [9, 148]. Наблюдается тенденция максимально точного и понятного повествования.

В рассказе «Крестник» упускается эпитет «*чистое поле*», свойственный народно-поэтическим источникам. Однако описание прощания с родителями и встречи крестника с крестным в рассказе Л. Толстого более развернутое развитие мотива ухода из дома — мальчику приходится просить позволения отправиться на поиски своего крестного, «*прохожий человек*» не сразу признается, что именно он его крестный: «*Поклонился сын отцу, матери. — Отпусти меня, — говорит, — батюшка с матушкой, моего крестного искать. Хочу его найти, с ним похристосоваться. Отпустили сына отец с матерью. И пошел мальчик искать своего крестного*» [9, 148]. Сказочный элемент повествования присутствует в описании прощания сына с родителями, повторы часто функционируют в народно-поэтических произведениях. В трепетности изображения прощания сына с родителями аллюзивно прослеживается новозаветный мотив прощания Христа с Иосифом и Марией.

Также в рассказе не указывается, что крестный — господь как это есть в легенде: «*А старик-то былъ самъ Господь, и повель онъ своего крестника въ царство небесное*» [2, 101]. Упрощенное повествование встречи крестного, свойственное легенде, не находит отражения в рассказе Л. Толстого. Крестник сам идет дорогой по указаниям крестного (в народной легенде они идут вдвоем в «*царство небесное*»). Описание испытаний крестника в дороге фантастически-сказочного содержания, изображение дома крестного имеет иносказательный характер, воплощается в эпитетных структурах «*большому саду*», «*высокие палаты с золотой крышей*» [9, 150].

Также в рассказе «Крестник» описание дома «*палаты больше всех и лучше всех*» обогащается характеристикой эмоционального состояния крестника «*ему весело и радостно было*» [9, 150]. Изображение палат и душевного состояния крестника воплощается в эпитетах развернутой структуры — парных эпитетах. Также описание запрещенных палат расширяется благодаря толстовской формуле описания четырех сторон, в эпитетных структурах «*чужие, не христианские народы живут*», «*христианские да не русские живут*», «*наши русские живут*» выделяется три разных народности: «*крестник и видит весь мир и всё, что в миру люди делают. Посмотрел прямо — видит море, корабли плавают. Посмотрел вправо — видит чужие, не христианские народы живут. Посмотрел в левую сторону — христианские да не русские живут. Посмотрел в четвертую сторону — наши русские живут*» [9, 151]. Мысль Л. Толстого о трех народностях воплощается в эпитетах, которые в описаниях палат приобретают иносказательный характер. Определения в парных эпитетах противопоставлены «*чужие, не христианские народы*», «*христианские да не русские живут*». Автор, с свойственной ему трепетностью выявляет идеи народностей и веры в парных эпитетных структурах. М. Альтман особенно дорожил всеми нюансами повествования в литературно-художественных произведениях писателя: «в поэтическом хозяйстве Льва Толстого отдельные художественные детали не самодовлеют, а связаны со всем поэтическим замыслом в целом, из него вытекают и, в свою очередь, этот замысел или дополнительно поясняют, или глубже оттеняют» [1, 3]. Так, в контексте описания сказочного пространства, «*палаты больше всех и лучше всех*» привлекают внимание крестника. Иносказательность, свойственная народно-поэтическим произведениям, изображается в описании пространства персонажей.

Триединая формула повторяется в иносказательной манере повествования описания грехов: 1) фантастически-сказочного описания: «*Медведица раз чурбан толкнула — медвежат тревожила; другой раз толкнула — пестуна убила, а третий раз толкнула — сама себя погубила*» [9, 152]; 2) в сакрального содержания: «*одно худое дело сделал — отворил запрещенную дверь; другое худое дело сделал — на престол взошел и в руки мой жезл взял; третье худое дело сделал — много зла на свете прибавил*» [9, 152]. Фантастическое начало в народной легенде возникает с сказочным приобретением серебряных и золотых волос крестника.

Влияние легенды «Грех и покаяние» выражается в результате ввода в сюжет рассказа «Крестник» кельи и старца, а также искупления грехов крестника, которые приносят в рассказ писателя

дидактический характер. Эпитетные структуры «*могучие богатыри*», «*богатырскимъ голосомъ*», «*платье богатырское*» [2, 103], описания празднества и пира в народной легенде «Крестный отец», не находят выражения в рассказе Л. Толстого «Крестник». Героизм и богатырство крестника в искуплении грехов является незримым боем, заключается в душевной борьбе героя. Согласно традиции Л. Толстого, трехчастное совершение грехов нуждается в трехчастном их искуплении: «вспомнил крестник, что тогда только баба стол вымыла, когда ручник выполоскала: перестал он о себе заботиться, очистил сердце и стал другие сердца очищать ... повернулось во мне сердце тогда, когда ты смерти не побоялся ... растаяло во мне вовсе сердце, только когда ты пожалел меня и заплакал передо мною» [9, 161]. Дидактизм в рассказе выражается в речи персонажей иносказательно. Первое искупление греха проговаривается в несобственно прямой речи крестника, два последних — осмысливает разбойник, живущий с крестником.

Завершающая часть рассказа «Крестник» не так оптимистична, как в легенде: «*И обрадовался крестник тому, что он теперь грехи выкупил. Сказал это всё разбойнику и помер. Похоронил его разбойник, стал жить, как велел ему крестник, и так людей учить*» [9, 161]. Однако конец рассказа писателя не так трагичен, развязка действия рассказа выполнена в собственно толстовской манере дидактизма и провозглашения истинности веры — крестник искупил свои грехи, а его учение будет продолжено.

Народно-поэтические эпитетные структуры частично воплощаются в рассказе Л. Толстого «Крестник». Героизм повествования, свойственный народной легенде «Крестный отец», выражается подспудно в эпитетных структурах иносказательного характера. Писатель создает свой стиль и ритм повествования, стремясь к понятному и точному описанию действия. Парные эпитеты, свойственные народно-поэтическим произведениям, укрепились в поздней художественной прозе Л. Толстого. Структура парных эпитетов разветвляется в тройчатки и составные эпитеты. Функционирование парных эпитетов способствует созданию иносказательной манеры повествования, характерного толстовской манере в описании сакральных категорий воскресения души, искупления грехов. Парные эпитеты активно участвуют в создании ритмических образований, тональности изображения внутри повествования рассказа.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Альтман М. Читая Толстого. / М. Альтман. — Тула : Приокское кн. изд-во, 1966. — 147 с.
2. Афанасьев А. Народные русские легенды, собранные Афанасьевым: издание полное. — Лондон, 1859. — 203 с.
3. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. / А. Н. Веселовский. — М. : Высшая школа, 1989. — 405 с.
4. Зайденшнур Э. Е. Использование Толстым фольклора народов России в своем творчестве / Публ. О. А. Голиненко и Б. М. Шумовой // Неизвестный Толстой в архивах России и США. — М.: АО «ТЕХНА-2», 1994. — С. 433—442. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/critics/nta/nta-433-.htm>
5. Кавацца А. Внутренняя речь в рассказе Толстого «Хозяин и работник» / А. Кавацца // Яснополянский сборник. — Тула : Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна», 2012. — 608 с.
6. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів — К.: ВЦ «Академія», 2007. — Т.1 608 с. — Т.2 624 с. — (Енциклопедія ерудита).
7. Москвин В. П. Эпитет как предмет теоретического осмысления / Василий Москвин // Сучасні проблеми епітетології. — [Вип. 1.] — 2011 — 167 с.
8. Соколов Ю. М. Лев Толстой и сказитель Щеголенок // Л. Н. Толстой: К 120-летию со дня рождения. (1828—1948) / Комментар. и ред. Н. Н. Гусева. — М.: Гос. лит. музей, 1948. — Т. II. — С. 200—207. — (Летописи Государственного литературного музея; Кн. 12). — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/critics/12c/12c2200-.htm>
9. Толстой Л. Н. Собр. соч. в 90 т. / Толстой, Лев Николаевич — М. : Художественная литература, 1935 — 1958.
10. Шестопалова Г. А. Идея непротivления злу насиліем в народных рассказах Льва Толстого / Г. А. Шестопалова // Яснополянский сборник. — Тула : Издательский дом «Ясная Поляна», 1998. — 375 с.
11. Jahn R. G. Tolstoy as a writer of popular literature / Gary R. Jahn // The Cambridge companion to Tolstoy. — Cambridge : Cambridge University Press, 2002. — 120 p.

**ОЛЬГА ЦАРИК, доцент**  
**Тернопільський національний технічний університет**  
**імені Івана Пулюя**

## **ТИПОЛОГІЧНІ ВІДПОВІДНОСТІ У СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНИХ ПОВІСТЯХ БОГДАНА ЛЕПКОГО ТА ВЛАДИСЛАВА ОРКАНА**

У статті розглядається соціально-психологічна проза українського письменника Богдана Лепкого та польського митця Владислава Оркана. Аналізуються типологічні перегуки і відповідності прози Б. Лепкого та В. Оркана на проблемно-тематичному і жанрово-стильовому рівнях.

*Ключові слова:* українсько-польські зв'язки, поля відношень, діалогівість, впливи, типологічні відповідності.

В статье рассматривается социально-психологическая проза украинского писателя Богдана Лепкого и польского литератора Владислава Оркана. Анализируются типологические соответствия прозы Б. Лепкого и В. Оркана на проблемно-тематическом и жанрово-стилевом уровнях.

*Ключевые слова:* украинско-польские связи, поля отношений, диалогичность, влияния, типологические соответствия.

The socio-psychological prose of the Ukrainian writer Bohdan Lepkyi and Polish artist Vladyslav Orkana is examined in the article. The typological similarities and correspondences of stories of B. Lepky and V. Orkan at problematical-thematic and genre-style levels are analysed.

*Key words:* ukrainian-polish relations, fields of relations, dialogue, influences, typological correspondences.

Українсько-польські літературні відносини постійно цікавлять культурно-освітніх діячів народів цих країн. Взаємини двох народів, їх історія, культура регулярно стають предметом наукових праць. У дослідженні ролі українського письменника Богдана Лепкого у взаємозв'язках української і польської літератур *актуальним* є компаративістичний підхід до розгляду його творчості крізь призму стосунків з польським письменником Владиславом Орканом, їх ролі в популяризації української літератури серед поляків. Велике значення для розкриття теми мають праці В. Сімовича (1922) [Верниволя 1922], Ю. Є. Пеленського (1943) [Пеленський 1943], В. Лева (1976) [Лев 1976], М. Сивіцького [Сивіцький 1993]. Однак згадки про взаємини, контакти Б. Лепкого та В. Оркана дуже побіжні (як у С. Пігоня, О. Єнджейчика і А. Мельничук) або з різних причин неповні (як у Г. Вервеса і Е. Вішневської). До того ж названі автори не робили порівняльно-типологічних зіставлень творів українського і польського письменників.

Тому *метою* статті є розкриття типологічних відповідностей у прозі Богдана Лепкого і Владислава Оркана, їх ролі у розвитку і збагаченні українсько-польських літературних взаємин.

Підставу для типологічного зіставлення повісті Б. Лепкого “Веселка над пустарем” та роману Владислава Оркана “В розтоках” вбачаємо в трьох факторах: у контактних зв'язках авторів, які стежили за творчістю один одного, посідали подібні ідейно-естетичні позиції; в однотипному конфлікті, зумовленому виступом представника нового покоління проти сільського вїйта, авторитарність якого спирається на потурання відданих йому радних і підтримку повітового старости; у жанровій сумірності.

Роман (powieść) Владислава Оркана “В розтоках” був опублікований 1903 року. Прихильно сприйняли твір читачі й критика. У передмові С. Пігонь твердив, що цей другий великий прозовий твір В. Оркана “відразу зайняв чільну позицію в тодішній польській романістиці

(powieściopisarstwie)”, значно вплинувши і на ідеологію суспільного життя, засвідчив, що письменник “вже дійшов до висот великої епічної концепції” [Orkan1947: 6].

Проблематика і структура повісті Б. Лепкого “Веселка над пустарем” складалася довго, поступово вибираючи деякі мотиви та образи, попередньо заторкнуті й окреслені в ранніх новелах. Після виходу повісті “Веселка над пустарем” (1930), Теофіл Коструба, рецензуючи її, відзначив, що новий твір Лепкого можна поставити “між найкращі повісті нашої післявоєнної літератури”, бо “дуже замітна вона з різних оглядів”, зокрема, тому, що “автор виявляє тут себе епіком, підчас коли в давніших повістях [...] переважала лірика, хоч ця лірика не шкодила цілості” [цит.за: Кучма 1998:143].

Реагування критики на нові твори В. Оркана і Б. Лепкого – однотипне, основи схвальних оцінок подібні: береться до уваги правдивість та актуальність тем; місце творів у художнім доробку авторів, епічний характер повісткування. Звичайно, той факт, що між часом публікацій завершених книжкових варіантів творів минуло понад двадцять років, протягом яких в Європі відбулися епохальні події, принципово змінилося літературне життя авторів і в цілому літературний процес у Польщі та Україні, зобов’язує враховувати при зіставленні цих творів різні ситуації їх функціонування. У цьому зв’язку важливим видається те, на що звертали увагу вже критики першопублікацій: автори не стільки відтворювали, типізували події, свідками яких були, скільки висловлювали власні концепції у формі своїх образних конструкцій, презентували роздуми про можливість досягнення гармонії людини з довкіллям.

Соціологічна критика, характеризуючи предмет роздумів митців, приділяє основну увагу проблемам, ідеям, тобто позатекстуальній реальності. З цієї точки зору мова йде про те, що письменники осмислювали причини розшарування суспільства, посилення соціальної нужди, шукаючи і пропонуючи громадськості шляхи виходу з такої ситуації. З цієї точки зору зіставляють суспільні позиції провідних героїв (Ракочі і Шагая), трактуючи її як революційно-радикальну або ліберально-реформістську. З другого боку, естетична критика, справедливо вважаючи відповіді на такі питання відносними, залежними від світогляду інтерпретаторів, зосереджує увагу на рецептивних особливостях структури твору, на здатності його поетики активізувати читачів, збуджувати їх емоційно-інтелектуальні стани, внаслідок чого рецепієнти самостійно зроблять важливі для себе політичні, психологічні чи етичні висновки.

З цієї точки зору між В. Орканом і Б. Лепким також є багато дотичного, що кидає світло на типологічні відповідності/відмінності їх великої прози на теми взаємин особи і суспільства. Загальновідомо, що Б. Лепкий схилився до засад естетичної критики і з ним на цю тему сперечався С. Єфремов. Письменник відкидав голу тенденцію, яку можна було б однозначно виділити в творах і так же однозначно її збагнути в процесі сприймання твору. Однак менше відомі критично-інтерпретаційні спроби В. Оркана. Вони цікаві для розуміння художньої семантики роману “В розтоках”: характерними і показовими в даному аспекті є його виступи в дискусіях 1903 року з приводу драми С. Висп’янського “Визволення”. Сучасний же історик літератури має справу з інтерпретаціями на різних засадах, в різних суспільно-історичних та історико-літературних контекстах. Однак головним для нього є текст, який представляє зафіксовану в ньому структуру художнього світу.

Художній світ роману “В розтоках” співвіднесений з конкретно-історичним регіоном Польщі – Підгаллям. Його виднокруг сягає верховин Татрів і Бабиної гори – найвищої точки в Західних Бескидах. Відавторський наратор, всі його людські постаті, яких наратор представляє читачам, згадують реальні географічні об’єкти – гори, ріки і міста. Цей край виповнений, крім гір, долинами і розтокама, як місцевий люд називає кожен чималий потік і ту долину, яку той потік вимив за віки. Пам’ять всезнаючого розповідача справді епічна, бо сполучає інформацію про найдавніші часи, старовинні роди і постійно нагадує читачам про те, що було в давнину, колись, зіставляючи з ним “тепер” і “сьогодні”. У цьому зіставленні наратор оцінює історичну перспективу. Оркан закладає в експозиційну частину художнього світу мотиви, які відповідають його задумові і з яких природньо буде виростати конфлікт між носіями консервативних устоїв буття і речниками прогресивних змін, які уособлює Франек Ракочі. Він, хоча з роду пришельців, але вже виріс і сформувався серед автохтонів. Ракочі уже один з тих, на чю долю випало тільки півобійстя передчасно померлого батька. До того ж і тієї частки йому не хочуть передати швагер і сестра.

Оркан зосередив увагу на філософії селянського життя за умов зменшення земельних володінь. Творений ним художній світ – то не відображення реального світу, а образно-інтелектуальна його модель, яка узагальнює і представляє сутність того світу, як вона відбилася в пам’яті старих людей, цілих поколінь.

Узагальнююча позиція всевідаючого наратора, стиль експонування просторово-часових параметрів художнього світу, його персонажної “заселеності” зумовлюють відповідну фабулу і перипетії сюжету. Фабула не складна, вона зводиться до обрання виборщиків від пшислопської громади, які братимуть участь у виборах на повітовому рівні. Її сюжетна реалізація йде двома взаємопов’язаними лініями. Війт збирає радних у власному домі; на перше й останнє (вирішальне) засідання без запрошення приходить Франек Ракочі, щоб вплинути на результати голосування. Разом з тим Франек давно закоханий в дочку війта Ганку, але, позбавлений спадщини, він не може одружитися з нею, поки не отримає виплату за свою частку майна. У діях Ракочі органічно переплітається зацікавлення справами громади і задоволення власного інтересу, що живить його роздуми, настрої. Зберегти за собою владу і не допустити одруження Ракочі з своєю дочкою – такі наміри визначають інтереси Сугая. Для їх досягнення він використовує традиційну для урядників державницьку демагогію.

Так уже в другому розділі першої частини роману письменник подав широку експозицію і гостру зав’язку основного фабульного конфлікту, який не розгортатиметься у безпосередніх зіткненнях обох сторін. За молодим бунтарем ніхто з пшислопців не піде, бо він нікого і не кликав, організаційною роботою не займався. Закоханий в Ганку, Франек домагався зустрічей з нею, віддавався любовним втіхам і власним мріям про щасливе життя з Ганкою, яка потім зможе гордитися його розумом і жертвовою діяльністю на користь громади. Ракочі не провадить боротьби з консерваторами в точному розумінні цього слова. Натомість він вирішив запропонувати радним і громаді такий спосіб виходу з безнадійного стану в селі, який би рішуче і радикально змінив увесь уклад життя, а разом натуру людей. Він гарячково розробляв й обдумував свій варіант соціальної утопії на основі колективного обробітку землі і справедливого розподілу прибутків, уявляючи, як громада з ентузіазмом сприйме його реформаторський проект, обере делегатів з нових людей і почне негайно втілювати в життя запропонований ним план.

Франек Ракочі надовго відійшов від громадян, самотужки рубав ліс, щоб заробити грошей для одруження, жив у занедбаному приміщенні старої гути, спілкуючись з людьми, які бродили диваками поза громадою. Саме це, характеристика його поведінки і роздумів виповнює основні віхи сюжету. Лише наприкінці твору фабульна акція сягає кульмінації: Франек повертається в село, довідується, що в костелі проголошується перше оповіщення про наступний шлюб Ганки з Ціханським, вривається в будинок Сугая і розкриває зібраним у ньому односельцям свій план. Його гостро вражає регіт, яким зустріла громада ширу натхненну розповідь. Це була повна поразка мрійника-реформатора. А більшість слухачів “пристала на те, що в Ракочі й справді кепсько з розумом” [Оркан 1976: 262]. Остаточна розв’язка зовнішнього конфлікту настає згодом, коли бунтар зустрів Ганку, яка раніше так пестила його своїм коханням, а тепер свідомо вирішила вийти заміж за іншого. Розв’язка глибинного конфлікту не вичерпана фабульною розв’язкою в межах завершеного художнього світу. Вона винесена поза нього і має епічний характер. У знаному світі Пшислопу лишилася для нього “могила вбитих прагнень”, а “попереду був незнаний світ”, – так прокоментує епічний наратор ситуацію, що склалася в результаті руху сконструйованого письменником художнього світу, підказуючи читачам, де і як шукати смислу того, що сталося.

Із структури такого художнього світу, який стабільно закорінений в гірське село і численні розтоки, і ніхто з його учасників не виходить за окреслені ним межі, куди ззовні також ніхто не прибуває, – видно, що в творі конструктивну роль відіграє духовний світ героя, авторська концепція його особистості. Про це свідчить також співвідношення мовних партій розповідача і головного персонажа, пряма мова якого заповнює текст твору майже такою мірою, як мовлення наратора. Їхні мовні партії зрідка перемежуються полілогами безіменних підгалей чи діалогами закоханих Франека і Ганки, чії репліки не є діалектичним породженням пошуків істини, а скоріше демонструють готові тези, важливі ідеї. Реакції Франека на все, що він бачить, чує, пригадує, є найцікавішим внутрішнім сюжетом. Герой поринає в свої роздуми, мрії і, здається, перестає контактувати із зовнішнім світом. Герой розчулюється, спалахує, гнівається – і завжди вміє стримуватись, володіти собою.

Отже, В. Оркан створив неоромантичний тип героя, який хоче самотужки і саможертвовно ошчасливити покривджених людей, відстояти й утвердити справедливість. Гіперболізовані порівняння зі світу природи увиразнюють його екзальтованість, податливість до вимірних картин, еротичних згадок.

Постійно і повсякчас спостерігаючи різні форми людського нещастя, завданих людям кривд, Ракочі зміцнювався в переконанні, що зможе своїм планом перетворення суспільства ошчасливити всіх, здобувши власну свободу, реалізувавши свою волю.

Художній світ соціально-психологічного роману підпорядковувався не стільки пропаганді доктрини колективного способу життя, скільки логіці розкриття характеру вільної людини, що, не приймаючи будь-яких обмежень своїх прагнень, своєї волі, все-таки шукає шляхів порозуміння з людьми. Дуже важливим у цьому зв'язку є ще один мотив внутрішнього сюжету роману.

Особливістю художнього світу Оркана в сфері презентації духовних явищ персонажів (психологічного аналізу) є те, що письменник тоді ще не наділяв всюдисущого і всевідаючого наратора вмінням натуралістично копіювати чи наслідувати плин свідомості з усіма його зигзагами й алогізмами. Митець у формі прямої мови, внутрішнього монологу передає сутність, зміст і послідовність роздумів персонажа.

Так художній світ роману “В розтоках” зосередився і відбився в душі однієї людини – головного героя, ставши матеріалізацією духовної суті вразливої душі. Отож, цілком закономірно, що цей роман мав стійкий читацький успіх, хоча піддавався критиці. Час показав, що гуманістичний пафос, який випливає з неодномірної сутності особи, не вкладається в жодну з теоретично сконструйованих доктрин.

У перспективі подібного типу концепції людини і міжособистісних стосунків увиразнюються основи і засади художнього світу повісті “Веселка над пустарем” Б. Лепкого. Локалізація його художнього світу також спроектована з допомогою конкретних географічних координат, які збігаються з рідним краєм автора. Село Житники, в якому відбуваються події, деє між Улашківцями, Ягільницею, Тернополем. Від нього довгими долинами можна дійти до Збруча і дуже швидко доїхати горбистою мурованкою до повітового міста, в якому жив доктор Антін Орлівський. Характер діяльності цього адвоката, опис силуету міста, гімназії, будинку, все відсилає читачів до прототипа д-ра Андрія Чайківського, до рідних Лепкому Бережан другої половини 80 – початку 90 років XIX століття. Бо ж о.Ілецький читає ще газету “Слово”, яка виходила тільки до 1887 року, а згодом передплачує “Діло”, яке почало виходити з 1881 року. А. Чайківський почав працювати в Бережанах з 1885 року.

Письменник творить “романтичний образ” тодішнього села також крізь призму світосприйняття своїх головних героїв – Гані, небоги священничої родини Ілецьких, і Петра Шагая, нового вчителя. Новоприбулець Шагай сприймає Житники як звичайне подільське село. Візуальне сприймання спостережливого Шагая відразу проймається рефлексією-роздумом просвітянина-вчителя, якого переводять за громадську працю з села до села, щоб не порушував для начальства звичного спокою. Ганя і Петро – споріднені душі як за світовідчуттям, так і за переконаннями. Вже під час другої зустрічі вони признаються, що є “народовцями”. З перших днів перебування в новому селі вчитель багато довідується про тутешнього вїйта, який “тільки дивиться, щоби де який гріш зарвати!” Таким чином, протилежні вдачі й орієнтації вїйта і вчителя, їх різні функції в громаді з необхідністю зумовили зародки конфлікту між ними. Вчитель відразу склав собі думку про цей “новотвір на сільськiм організмі”.

Петро Шагай, на відміну від Франека Ракочі, зустрівшись на життєвому шляху з противником в особі типового за тих умов вїйта-деспота, виробив іншу філософію і стратегію боротьби, хоч виходив з однакових спостережень і передумов. Після багатьох розмов з священником Лемішем, який також розгорнув активну просвітницьку діяльність у сусідньому селі, після суперечок з вїйтом про роль школи, інтелігенції в громаді Шагай глибше викладає основні засади свого світогляду, які й становлять програму боротьби за перебудову громадського життя, боротьби з всевладдям безцеремонного вїйта. Викладаючи її основні ланки, Б. Лепкий, очевидно, полемізував з радикалами і своїми опонентами. Поділяв таку стратегію і о. Леміш, який на подібних засадах багато чого вже домігся. Саме він під просвітню діяльність підводить принципи, протилежні як класовим, так і шовіністичним орієнтирам.

Б. Лепкий, на відміну від В. Оркана, розширює коло персонажів, які, разом з головним антагоністом вїйта, активно протистоять консервативним силам. Шагая в Житниках підтримують свідомі селяни на чолі з Залісним, моральну і матеріальну підтримку йому надають родина пароха Ілецького, художник Семаківський, що розмальовує церкву в сусідньому селі. При загостренні конфлікту з підступним вїйтом Кирикучкою, який спровокував арешт сільських активістів, Шагай вдається за правничою допомогою до адвоката д-ра А. Орлівського. Не діє самотужки і вїйт. Його підтримують залежні від нього багаті селяни, інспектор шкіл, жандармські урядники. Він має в повітового керівництва дуже добру опінію. А Леміш пов'язує справу зміни селянської долі з їх участю в сеймі і парламенті.

Ширша концептуально-світоглядна база героїв Лепкого, інша структура системи персонажів повісті “Веселка над пустарем” змінили характер її фабули, будову і функції сюжету. У Лепкого фабула розбудована значно докладніше, сюжет включає більше мотивів, перипетій. Така структу-



ра художнього світу своїми однотипними компонентами щодо структури роману В. Оркана і тими, якими виходить поза неї, несе в собі значно більше т.зв. ідейно-художніх проблем, пропонує читачам складнішу смислову семантику, зокрема і зі сфери мистецтва, його сутності й національної своєрідності.

І все ж при всіх закономірних відмінностях художніх світів обох письменників у творах, що розглядаються, зустрічається чимало наскрізних концептів. Найголовніший з-поміж них концепт щастя в душі вільної людини. До якого б соціального стану доля не прилучила особистість, в її душі може бути повнота щастя або пустка. З цього погляду Б. Лепкий немовби підхоплює і продовжує проблематику роману “В розтоках” і в новій ситуації веде діалог з його автором. Франек Ракочі, від якого відмовилася кохана, незрозумілий громаді свого села, залишає його з безмежною душевною пусткою. Петро Шагай за найскладніших умов живе своїм ідеалом, совісно виконувати свій обов’язок, зігрітий розумінням однодумців і коханням. Для нього Ганя – веселка над пустарем. Райдуга, як фізичне явище, яке вони побачили при першій зустрічі, поступово символізується, проходить образним лейтмотивом крізь художній світ повісті. Роздумуючи над запитанням Гані чи “Дон Кіхот хотів бути Дон Кіхотом?” Шагай свідомо чи випадково виходить подумки на причини поразки Франека: “...беремо на себе завдання не по силах..., руководимося не розумом, а уявою, даємо серцю волю. Тому-то й донкіхотиків у нас, мабуть, більше, ніж де” [Лепкий 1991:т.1, 110]. Він усвідомлює зрештою неможливість керуватися тільки розумом, нехтуючи почуттями. Сприймаючи своє ставлення до Гані, як “веселку над пустарем”, Шагай самого себе застерігає: “Збиточна доля проти розуму висуває чуття, серце мозкові протиставить. Бережися, Шагай! Не потурай чуттю, вважай, щоб серце не взяло переваги над мозком, бо буде біда” [Лепкий 1991: т.1,143].

Однак ця теза мала бути ще перевірена низкою колізій, перипетій і ситуацій, в які потрапляв Петро Шагай як один з ідеальних типів Богдана Лепкого. Але концептуальне значення таких типів виявляється у зіставленні з такими ж чи подібними естетичними феноменами, які збагатили художній світ письменників за час, що минув між публікаціями роману “В розтоках” і повісті “Веселка над пустарем”.

Події Першої світової війни поглиблювали світовідчуття, породили проблему “втраченого покоління”, вплинули на диференціацію мистецького життя, прискорили появу різноманітних мистецько-стильових течій. За таких умов закономірно стала і творча еволюція В. Оркана і Б. Лепкого в подібному напрямку, інакше вони розійшлися би як люди і митці. Тому зіставлення їхніх повістей “У розтоках” і “Веселка над пустарем” проводиться з урахуванням тієї еволюції і орканівської ревізії свого світогляду.

З такого погляду повість “Під тихий вечір” розглянув Р. Гром’як, показавши, що її багатошарова фабула майстерно підпорядкована цьому задумові, такою концепцією розв’язання конфліктів, що виникають у селах між українською етнічною більшістю селян-бідняків і сполонізованим чи польським двором (дідичем). Оскільки Б. Лепкий унікав одновимірно осмислення соціально-політичних проблем, голої тенденційності, а малював людей всебічно, ідейний пафос твору занурював глибоко в художню конструкцію, то він виважено підводив читачів до проблеми прив’язаності селян до землі, до розуміння співробітництва на ній різних за соціально-майновим статусом людей, мотивуючи її навіть з допомогою теорії впливу на національну ментальність географічних факторів [Гром’як 1998:104].

Отже, маємо тут повну відповідність між позиціями персонажів, нараторів як В. Оркана, так і Б. Лепкого міжвоєнного періоду. Водночас маємо цілковите неприйняття позицій соціал-демократів і більшовиків у їх класовому підході до села. Що ж до Лепкого, то його критицизм у ставленні до українського села і українських народовців, його диференційована позиція в аналізі українського національно-визвольного руху наростала від твору до твору.

Як бачимо, ні герої В. Оркана, ні персонажі Б. Лепкого як компоненти фікційного художнього світу, що проголошують певні ідеї, є носіями конкретних концепцій переробки суспільного ладу, ні їх автори в своїх публіцистичних працях не то, що не обстоюють революційних ідей, вони їх навіть не торкаються. Натомість осмислюють можливості і важливість реформування села, регіону, суспільного ладу. Такі художні концепти, більшою чи меншою мірою переходили з твору до твору, будучи елементом його проблематики, увиразнюючи ту ідею, що була основною в черговому тексті. Органічно пов’язане з проблемою зміни суспільного ладу, механізмів його вдосконалення шляхом парламентаризму і загальних виборів питання можливості вдосконалення природи людини, розвитку особистості. Подібно до того, як В. Оркан ставив його в руслі плекання людського характеру на ґрунті “калібру душі”, всіх складових психічного складу людини, Б. Лепкий в повісті “Веселка над пустарем” багато приділяє уваги гармонії розуму, волі і почуттів тощо.

Таким чином, концепція розвитку особи в Лепкого та Оркана збігається в таких моментах: обидва вони дійшли до переконання і показали в своїх творах, що кожна людина має певні природні нахили, на основі яких у соціальних умовах формується відповідний “калібр душі”. Це відбувається в усіх соціальних станах (класах) незалежно від розміру власності. Жадоба власності без любові до землі, без вміння давати їй раду загострює стосунки між людьми, викликає різного типу конфлікти, які, проте, можна регулювати, згладжувати на засадах християнської етики.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. *Верниволя1922*: Верниволя Василь (Сімович В.). Богдан Лепкий (нарис літературної діяльності і спроба характеристики письменника за двадцять п'ять літ його письменницької праці) // Лепкий Б. Писання: У 2 т. – Т.1. – Київ, Ляйпціг: Українська Накладня, 1922. – С. I-XXVII;
2. *Гром'як 1998*: Гром'як Р. Проблема національної асиміляції і творчість Богдана Лепкого // Між сусідами. Między sąsiedami. Альманах Фондації св. Володимира у Кракові. Вип. 8. – Краків – Kraków, 1998. – С. 98-106;
3. *Кучма 1998*: Кучма Н. Мала проза Богдана Лепкого в оцінці Теофіла Коструби // Творчість Б. Лепкого в контексті європейської культури ХХ століття. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 125-річчю від дня народження письменника / За заг. ред. проф. М. П. Ткачука. – Тернопіль: ТДПУ, 1998. – С. 142-145;
4. *Лев 1976*: Лев В. Богдан Лепкий. 1872-1941. Життя і творчість // Записки НТШ. – Т.СХСІІІ. – Нью Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1976. – 329 с.;
5. *Лепкий 1991*: Лепкий Б. Твори: В 2 т. / Упоряд., автор передмови та приміток М. М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1991. – Т.1. Поезія. Оповідання і нариси. Історичні повісті. – 862 с.; Т.2. Повість. Спогади. Виступи. – 719 с.;
6. *Лепкий 1997*: Лепкий Б. Посвяти Василеві Стефаникові. Збірник. – Тернопіль, 1997. – 100 с.;
7. *Оркан 1976*: Оркан В. В розтоках. Роман, повість, оповідання. – К.:Дніпро, 1976. – 443 с.;
8. *Пеленський 1943*: Пеленський Є. Ю. Богдан Лепкий – поет // Богдан Лепкий. 1872 – 1941. Зірник у пошану пам'яті поета. – Краків – Львів: Українське видавництво, 1943. – С. 13-32;
9. *Сивіцький1993*: Сивіцький М. Богдан Лепкий: життя і творчість. – К.: Дніпро, 1993. – 254 с.;
10. *Orkan1947*: Orkan W. W Roztokach. Powieść (Wydanie szóste). – Warszawa, 1947. – 335 s.

**ІГОР ГАВРИЩАК, викладач**  
**Тернопільський державний медичний університет**  
**імені І. Я. Горбачевського**

## **«ТЕХНІКИ ТІЛА» МАРСЕЛЯ МОССА: ОСНОВНІ ІДЕЇ ТА ПОЛОЖЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ**

У статті розглянуто основні положення концепції «технік тіла» французького науковця Марселя Мосса.

*Ключові слова:* французька наукова школа, Марсель Мосс, техніки тіла, тілесність.

Fundamental principles of the conception "body techniques" of French scientist Marcel Mauss are considered in the article.

*Key words:* French school of sciences, Marcel Mauss, techniques of the body, embodiment.

В останні десятиліття, коли відбувається процес перегляду комплексу гуманітарних наук, все більшу увагу привертає постать французького мислителя Марселя Мосса (1872-1950). І це, безперечно, не випадковість, а цілком логічна закономірність – з огляду на важливість концептуальних положень наукового доробку вченого, осмисленого в пострадянському просторі лише в останні десятиліття, про що свідчить як видання його творів, так і окремі дослідження [2; 3].

Філософ за освітою, випускник знаменитого університету в Бордо, Марсель Мосс є одним із найяскравіших і найоригінальніших мислителів, що репрезентують французьку наукову школу першої половини ХХ століття. Як вчений він сформувався під незаперечним впливом Е.Дюркгейма, небожем якому доводився, а також викладачів Бордоського університету О.Гаменна та А. Еапінаса.

Широкомасштабність інтересів Мосса проявилася майже одразу і стала яскравою характеристикою науковця: він почав ґрунтовно вивчати історію релігії, потім сконцентрував увагу на індології та порівняльній індоєвропейській лінгвістиці; з 1901 р. очолив кафедру історії релігій «нецивілізованих народів» (Практична школа вищих досліджень, Сорбонна, Париж), незмінним керівником якої залишався до завершення своєї викладацької діяльності. Мосс був одним із організаторів і постійним лектором Інституту етнології при Паризькому університеті (1925 р.), неодноразово запрошувався університетами Осло, Чикаго, Оксфорда, Лондона, Кембриджа (знаменитий Гарвард).

Мосс – перший президент Французького інституту соціології, активний член кількох наукових товариств: Французького психологічного товариства, Французького філософського товариства, Французького інституту антропології. Як зазначає російський науковець Гофман О.Б., таке «широке розмаїття наукових інтересів свідчить, з одного боку, про прагнення Мосса до об'єднання різних наук про людину всупереч сформованим міждисциплінарним кордонам, з іншого – про особливості особистості цього вченого, не схильного замикатися в рамках будь-якої наукової дисципліни або тим більше проблемної галузі» [2, с. 315].

Загальна характеристика творчої спадщини Мосса і на нинішній день залишається досить-таки проблематичним питанням: на відміну від інших науковців він не замислювався над популяризацією власного доробку, тому, можливо, й не опублікував за життя жодної монографії, не завершив дисертації, що була присвячена аналізу ритуалу молитви.

Близкучий лектор і оратор, Мосс віддавав перевагу живому, безпосередньому спілкуванню з аудиторією, відверто ігноруючи тривалі кабінетні роздуми. Він просто віртуозно оперував факта-

ми і здобутками суміжних наук, легко і просто генерував ідеї, до яких зрідка повертався, та здебільшого дарував їх щедро іншим, не претендуючи на авторство, а навпаки, завжди був готовий включитися в колективні дослідження, вважаючи, що «усіляка наука – плід спільної праці» (так, наприклад, він особливо активно долучився до збору статистичних даних для монографії Е.Дюркгейма «Самогубство», 1898 р.). Як підкреслював його колега і вихованець Клод Леві-Строс у передмові до збірника статей свого вчителя, «в цілому вплив праць і думки Марселя Мосса передавалося, скоріше, через посередництво колег та учнів, які підтримували з ним постійний або випадковий контакт, ніж безпосередньо, через слова і книги» [3, с. 409]. Серед тих, хто, на його думку, чимось завдячує Моссу, Леві-Строс називав Радкліф-Брауна, Б.Малиновського, Еванс-Прічарда, Герсковіца, Ллойда Ворнера, Редкліфа та інших, проте вважав, що вплив його ідей не обмежувався тільки етнографами, але, безперечно, позначився і на діяльності психологів, лінгвістів, істориків релігії та орієталістів, «так що ціла плеяда французьких дослідників у галузі гуманітарних і суспільних наук в тій чи іншій мірі зобов'язана йому своєю орієнтацією» [3, с.409], а сам вчений належить до числа тих науковців, які «докорінно змінили етнологічне мислення іншим тлумаченням психосоціального характеру, яке ґрунтувалося на понятті взаємності», і саме тому є «Ньютоном етнології» [1, с. 155-156].

Як вважає Гофман О.Б., є всі підстави для виділення двох періодів діяльності Мосса: перший з них триває до початку Першої світової війни, другий охоплює 1920-1941 рр. Перший із них характеризується більшою часткою колективної співпраці і присвячений здебільшого проблемам релігії, соціології та соціальної морфології («Нарис про природу функції жертвоприношення», 1899; «Про деякі первісні форми класифікації», 1903; «Нарис загальної теорії магії», 1904; «Нарис про сезонні зміни в ескімоських спільнотах», 1906). 3-поміж найбільш значимих праць другого періоду, де все більше прослідковується інтерес вченого до міждисциплінарних досліджень, об'єктом яких виступає людина як соціальна істота, варто назвати такі: «Реальні і практичні зв'язки між психологією і соціологією» (1924), «Нарис про дар. Форма і основа обміну в архаїчних спільнотах» (1925), «Поділ і пропорції поділу соціуму» (1924), «Цивілізації: елементи і форми» (1929), «Техніки тіла» (1935) та інші.

Марсель Мосс не залишив після себе цілісної системи, його науковий доробок характеризується фрагментарністю і мозаїчністю (з цим погоджуються Гофман О. та Казнев Ж., хоч все-таки Леві-Строс і застосовує термін «вчення»), він – «майстер» ідеї, його більше цікавить «невідоме», що знаходиться на межах наук, там він знаходить факти, які навіть не згруповані належним чином, де «наука про певні факти ще не зведена в поняття...В подібних випадках перед цією безліччю фактів ми прибиваємо табличку незнання, позначаючи їх як <різне>. Туди-то й необхідно проникнути» [2, с. 243].

Мосс звернув увагу на те, «що, наприклад, хода, стиль плавання, інші явища такого роду мають специфічний характер у певних суспільствах, що полінезійці плавають не так, як ми, а моє покоління плавало не так, як нинішнє» [2, с. 244]. Наприклад, під час війни англійські солдати Вустерського полку не могли марширувати під французькі мелодії: «Вони намагалися крокувати в ногу, але музика не співпадала з кроком» [2, с. 245]. Проте чим були зумовлені такі соціальні факти? На це питання вчений зміг дати відповідь лише тоді, коли спробував осмислити ще один факт. Перебуваючи в США, Мосс звернув увагу на ходу медсестер однієї із клінік: «Я запитував себе, де я вже бачив дівчат з такою ходю... У мене був час подумати, і я нарешті згадав, що це було в кіно. Повернувшись у Францію, я став помічати, особливо в Парижі, розповсюдженість цієї ходи. Дівчата були французькими, а ходили так само» [2, с. 246].

Подальше спостереження та аналіз наштовхнули вченого на думку про потребу аналізу фактів з точки зору не тільки соціології, але й біології та психології: «Положення рук, кистей під час ходи утворюють свого роду соціальну ідіосинкразію, а не просто є продуктом суто індивідуальних, психічних процесів і механізмів» [2, с. 246]. Кожне суспільство володіє своїми, властивими тільки йому звичками, підкреслює вчений. «Ці <звички> варіюють не просто в залежності від індивідів і їх наслідувальних дій, але головним чином в залежності від відмінностей у суспільствах, вихованні, престижі, звичаях і модах. Необхідно бачити техніки і діяльність колективного практичного розуму там, де зазвичай бачать лише душу і її здатності до повторення» [2, с.246-247].

Кристалізація ідеї здійснювалася звичним для Мосса шляхом – від конкретного факту до широкого узагальнення: «...Ще до того, як діти починають плавати, їх привчають перш за все гамувати небезпечні, але інстинктивні рефлекси очей, їх привчають до води, подавляють страхи, створюють певну впевненість, регулюють зупинки і рух» [2, с. 244]. Таким чином, Мосс дійшов висновку, що існує техніка пірнання і техніка навчання пірнання, тобто техніки володіння тілом

(«техніки тіла», як він їх, зазвичай, буде називати), – «традиційні способи, за допомогою яких люди в різних суспільствах користуються своїм тілом» [2, с. 243].

У результаті аналізу багатого фактичного матеріалу Мосс вибудовує досить чітку і логічну схему (Рис. 1).

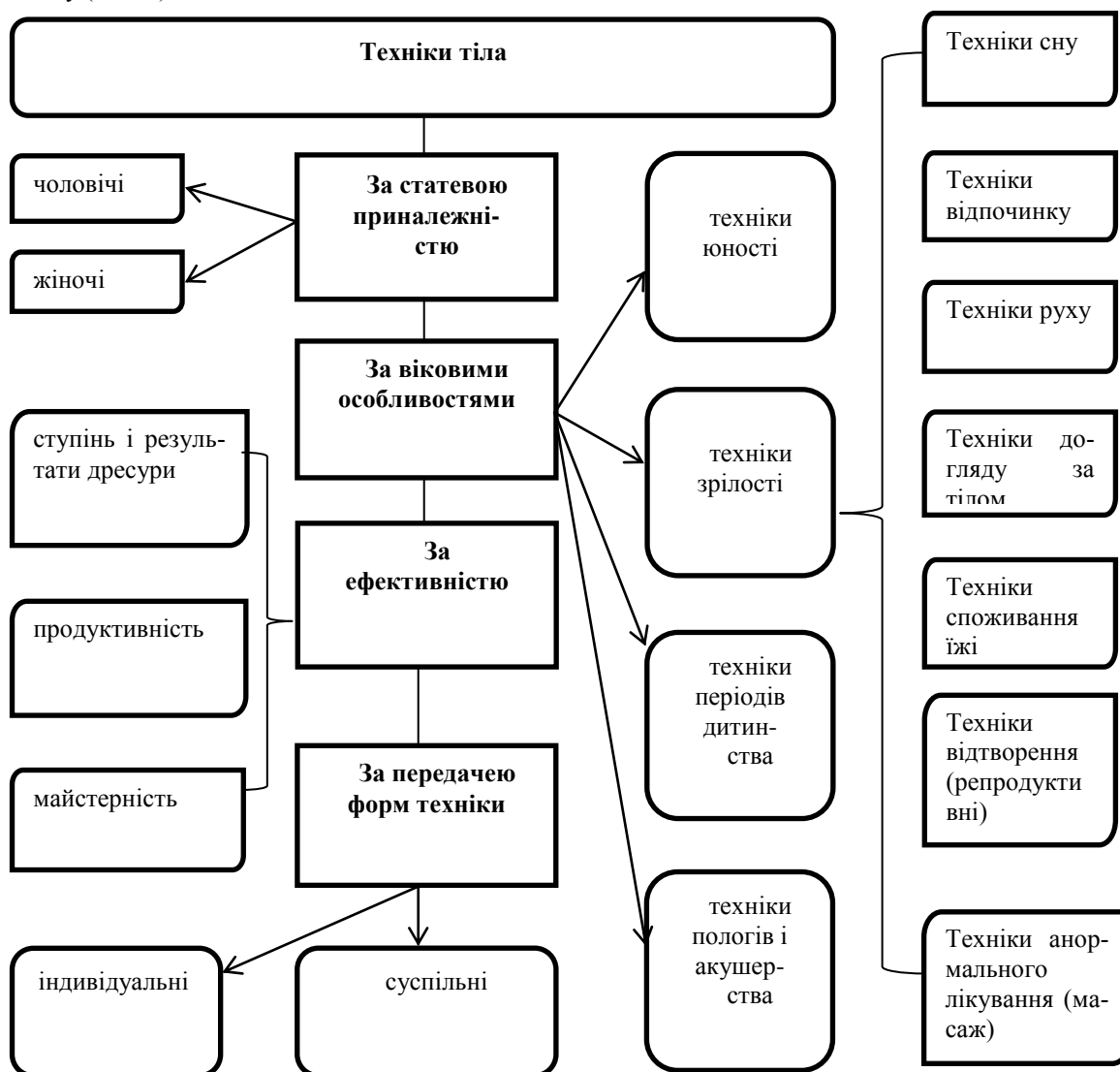


Рис. 1. Класифікація технік тіла (за М. Моссом)

Наголосивши на тому, що тіло є головним інструментом людини, першим і найбільш природним технічним об'єктом і в той же час технічним засобом, науковець пропонує поділяти техніки тіла на чотири основні групи:

- за статеву приналежністю (чоловічі і жіночі);
- за віковими особливостями (з урахуванням основних періодів життя особистості);
- за їх ефективністю (з огляду на результати, продуктивність і майстерність);
- за передачею форм техніки.

Потребу поділу тілесних технік на чоловічі і жіночі Мосс пояснює анатомо-фізіологічними і психологічними відмінностями їх біологічних організмів. Так, наприклад, «чоловік зазвичай стискає кулак, залишаючи великий палець ззовні, жінка ж розташовує великий палець в середині кулака, можливо, тому, що її так навчили, але... якщо б намагалися навчити по-іншому, це було б важко. Удар кулаком, кидок у жінки пом'якшені. І всім відомо, що кидок камінчика жінкою – не тільки слабкий, але й відрізняється від кидка чоловіка тим, що знаходиться у вертикальній площині замість горизонтальної» [2, с. 251].

Результати генеалогічних досліджень тілесних технік переконують Мосса в необхідності їх класифікації за основними чотирма віковими періодами (див. Рис. 1). Так, техніки пологів і акушерства є не просто звичайними інструментальними техніками, вони застосовуються для «введення» нового тіла в екзистенційне поле сім'ї, роду, соціуму. Кульмінаційним моментом Мосс вважає визнання і прийняття (або – навпаки!) немовляти, що веде за собою застосування інших технік.

Техніки періоду дитинства спрямовані на вигодовування малюка. Тут, безперечно, важливим є процес виношування, бо дитина, яку до 3-ох років мати носить на собі, по-іншому ставиться до неї (завдяки безпосередньому контакту з жіночим тілом). Після відлучення від грудей дитину навчають технікам споживання їжі і ходи, розвивають її зір, слух, формують відчуття ритму, руху, вона «засвоює уявлення і навички, пов'язані із розминкою, диханням», «певні положення тіла, часто пов'язані із зовні» [2, с. 255].

Тілесні техніки юності можна спостерегти, як зазначає Мосс, здебільшого у чоловіків (у цей період вони особливо інтенсифікуються), тоді як виховання осіб жіночої статі залишається все-таки традиційним; і вважати, що «всюди вони засвоюють ті ж самі манери і пози, піддаються такому ж тренуванню» – помилка [2, с. 255]. «Вони знаходяться в школі своїх матерів, для того щоб, за окремими винятками, прямо перейти в подружній стан» [2, с. 256]. Зовсім інша справа – хлопчики, які в цей період вступають в спільноту чоловіків, де вивчають свою професію, проходять ініціацію (найважливіша подія у вихованні тіла). Та все-таки юнацький вік залишається вирішальним як для одних, так і для інших: засвоєні техніки тіла вони зберігають до кінця життя.

Техніки дорослого віку визначають практично всі дії людини впродовж усього її життя, саме тому Мосс аналізує їх особливо ретельно, враховуючи різні моменти дня, за якими і «розподіляються впорядковані рухи і зупинки» [2, с. 256]. Періоди сну, активності та відпочинку, зумовлені біологічними і психологічними потребами людини, породили відповідні дії, які, проте, перетворилися у відповідні техніки завдяки соціальним традиціям і замовленням. Тому, вважає Марсель Мосс, є всі підстави говорити про техніки сну, техніки відпочинку (як тривалого, так й епізодичного), техніки руху (повзання, ходьба, біг, танці, плавання, силові вправи, стрибки тощо), техніки догляду за тілом, техніки споживання їжі, техніки продовження роду і техніки аномального лікування. Аналізуючи тілесні техніки за ефективністю, французький науковець пропонує їх класифікувати із врахуванням продуктивності, майстерності ступеня та результатів виховання, зазначаючи, що врешті-решт вони є не чим іншим, як людськими нормами дресури людини: «Діти, ймовірно, були першими істотами, які дресувалися таким способом ще до всіх тварин, яких спочатку було потрібно приручити» [2, с. 252].

Таким чином, Марсель Мосс прийшов до висновку, що технікам використання тіла навчаються, тобто вони є результатом виховання. Ефективність тілесних технік забезпечує фактор наслідування – складний біологічний, психологічний та соціальний механізм. Не тільки діти, але й дорослі наслідують вчинки і поведінку тих людей («престижних особистостей», за визначенням Мосса), які досягли успіху, здійснюють впорядковані, дозволені, схвалені суспільством акти, і таким чином стають авторитетними та викликають довіру.

Використання тіла (застосування тілесних практик) – це постійна адаптація до певної мети, яка «розгортається в низці змонтованих між собою актів, причому змонтованих в індивіда не просто ним самим, а всім його вихованням, усім суспільством, частиною якого він є, в місці, яке він займає» [2, с. 250].

Висновки вченого є результатом аналізу численних екзистенційних фактів, що свідчить про дієздатність концепції Мосса, можливість застосування запропонованої методики для інтерпретації явищ соціопсихологічного походження, зокрема в царині красномовства часів Середньовіччя, де ритуал і символ є часткою базового ментального інструментарію, проникаючи в усі сфери інтелектуального, суспільного і релігійного життя [4, с. 8].

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Леві-Строс К. Структурна антропологія / К. Леві-Строс. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 1997. – 387 с.
2. Мосс М. Общества, обмен, личность / М. Мосс. – М.: Наука; Главная редакция восточной литературы, 1996. – 369 с.
3. Мосс М. Социальные функции священного: Избр. произведения / М. Мосс / Пер. с франц. под общ. ред. И. В. Утехина. – СПб.: Евразия, 2000. – 444 с.
4. Пастуро Мишель. Символическая история европейского средневековья / Мишель Пастуро; [пер. с фр. Е. Решетниковой]. – СПб.: «Александрия», 2012. – 448 с. : илл.

*АНДРІЙ ЦЯПА, доцент  
Тернопільський національний економічний університет*

## **ШАХИ ЗІ СЛОНОВОЇ КІСТКИ В «АМСТЕРДАМІ» ІЕНА МАК'ЮЕНА**

Стаття присвячена аналізу теми засліплення в «Амстердамі» Іена Мак'юена в контексті літературної традиції.

*Ключові слова:* засліплення, вежа зі слонової кістки, композиція, роль читача.

Статья посвящена анализу темы ослепления в «Амстердаме» Иэна Макьюэна в контексте литературной традиции.

*Ключевые слова:* ослепление, башня из слоновой кости, композиция, роль читателя.

In the article we analyze the theme of blinding in the “Amsterdam” by Ian McEwan in the context of literary tradition.

*Key words:* blinding, Ivory Tower, composition, role of the reader.

«Амстердам» Іена Мак'юена, відзначений у 1998 р. Букерівською премією, - роман про непорозуміння. У творі у лаконічно-хірургічній манері розіграна партія, головні дійові особи якої перебувають в особистих вежах зі слонової кістки і не можуть співіснувати на одній клітинці. На тлі досконалої композиції, динамічних сцен, нарисованих мінімальною кількістю штрихів, автор ставить адекватність людських контактів під скептичний знак запитання. Мак'юен, цілком у сенсі М. Кундери, зриває завіси людської сліпоти – і перед нами постає суспільство, як війна світів. Однак, попри сценічність і кінематографічність (екранізація його «Спокути» відзначена Оскаром у 2001 р.), твір не грішить зайвою деталізацією насилля, сексу, успіху, надмірною фотографічністю, зайвими відтінками сірого, потойбіччям чи інопланетянами: війна іде серед нас. Гамма «Амстердаму» чорно-біла, як і личить строгій шаховій композиції.

Роман відкриває дебют чотирьох коней: на поминках зійшлись чоловік і троє коханців. Моллі, яку жодному з них ніколи не забути, померла після швидко прогресуючої хвороби. Опіка чоловіка Джорджа в її останні дні перетворилась на ізоляцію. Вернон, Клайв і Джуліан, коханці Моллі в різний час, не приховують своїх прав на унікальність стосунків із нею, а найбільше – від Джорджа. Його дратують посмішки, якими обмінюються Клайв і Вернон, проте втішає недавня і остання коротка нагода володіти дружиною у стані безпомічності перед смертю. У зав'язці, отже, троє коханців, у яких оригінальна, епатажна, спокуслива й інтелектуальна Моллі була насправді, протистоять чоловікові, у якого її насправді не було, і водночас друзі – редактор Вернон і композитор Клайв – кожен по-своєму протистоять міністру Джуліану. Напруга цього протистояння визначила подальший розвиток подій.

Окрім того, сюжетна інтрига прихована у взаєминах друзів: не бажаючи подібного кінця і залежності від опіки, втрати контролю над собою, недоумкуватості, Клайв просить Вернона зробити йому при потребі останню послугу. Вернон спершу обурюється, проте згодом погоджується і просить при потребі про взаємність. Так І. Мак'юен долучається до дискусії про евтаназію, в якій немає прaviх і неправих, зате вже є ринок з його невидимою рукою.

Погляньмо на окремі ролі композиції, їх рух та взаємодію. Вернон – головний редактор авторитетної газети «Джадж» (тобто, «Суддя»), трудоволік і кар'єрист, оточений вище поставленими і підлеглими трудоволіками і кар'єристами, наступник недавно звільненого попередника. У жорсткому океані внутрішнього суперництва і громадської думки Вернон готовий пожирати і бути зже-ртим. Перед редактором поставлене завдання підняти тираж, він не цурається жовтих тем, як-от, інтерв'ю з сіамськими близнюками, але прагне бути активним і на політичній арені. І коли

Джордж показує йому компрометуючі фотографії міністра Джуліана, Вернон отримує нагоду звести старі рахунки. Моллі, яка вміла стимулювати приховані грані особистостей коханців, продовжує грати свою роль: Джуліан на фото у жіночій білизні.

Проте Верноном рухають не тільки особисті мотиви: його не влаштовує політична програма Джуліана як, ймовірно, майбутнього прем'єр-міністра. Особиста неприязнь, підігріта ідейною незгодою, виливається у впевнену, проте двозначну громадську позицію: трансвестит не може керувати державою. Вернон оприлюднює намір опублікувати фотографії, чим породжує низку публікацій в інших виданнях і спроби порятунку репутації Джуліана з боку однопартійців. І одна з них успішна: за кілька годин до виходу газети у телевізійному репортажі виступає дружина Джуліана, дитячий хірург. Вона подає переодягання і фотографування як невинну забаву, запевняє глядачів у непохитності шлюбу, називає Вернона збоченцем і переводить на нього приціл машини громадського осуду. Вернон визнає силу цього контрудару і свою поразку: публікація компромату не матиме бажаного ефекту. Номер іде в друк, що стає для ради директорів підставою для звільнення головного редактора за необачність. Його наступником стає його вчорашній соратник.

Клайв – визнаний вже немолодий композитор. Сили творчості і винахідництва залишають його, останнім нечастим гостем у його великому порожньому будинку є Вернон. Раптом з'являється нагода повторити минулий успіх: Клайву замовляють «Симфонію тисячоліття», і він вкладає у твір усього себе. Проте робота не йде гладко, особливо фінальна частина, що за задумом автора має виразити водночас бурхливість сьогодення і невпевненість у майбутньому з допомогою основної теми і додаткового мотиву. Знаючи з досвіду, що вирішення проблеми часто приходить, коли відволікаєшся на інше, Клайв вирушає у пішохідну мандрівку, на пошуки самотності і натхнення. Із натхненням щастить, крик птаха дає початок потрібної фінальної мелодії, а от із самотністю не фарт: чоловік та жінка, які з'являються у небажаній близькості, заважають записати дорогоцінні ноти. Клайв, не зважаючи на агресивність чоловіка, приймає екзистенційне рішення не втручатись, а дописати. У Лондоні композитор, ціною безсонних ночей і титанічної праці, закінчує фінал симфонії; окрилений досконалістю твору, він бачить себе на Олімпі геніальності, де, окрім нього, є місце хіба ще для Шекспіра і Моцарта. Втім, часу до прем'єри все менше, диригент вимагає партитуру для репетицій, і Клайв віддає симфонію без додаткового мотиву.

Під вежами зі слонової кістки (наше бачення цього поняття, включаючи традиційне наповнення «аристократизмом духу», перегукується із «Вежею з чорного дерева» Джона Фаулза) маємо на увазі, що головні герої фатально засліплені, ізолюються від оточуючих, не вважаючи їх варти ми уваги чи поваги, що світ не може бути пізнаний крізь призму власних упереджень. При цьому Клайв підпадає під образ мешканця вежі повністю (він, як і герой Фаулза – митець). Проте герої «Амстердаму» засліплені вибірково. Мак'юен, вірний принципу максимального контрасту, відтіняє сліпоту прозрінням.

Клайв критикує намір Вернона надрукувати інтимні світлини Джуліана, бачить у цьому лише порпання у брудній білизні, втручання в особисті справи і злочин стосовно пам'яті Моллі. Клайв послідовний у своїй позиції, послідовність і аргументи Вернона лише остаточно переконують його у професійній, а найгірше – в моральній деградації друга. Викривальний випад Клайва невблаганний, він – сама Феміда із мечем свого суду. Зі свого боку, Вернон приходить щодо Клайва до подібних переконань, коли дізнається, що Клайв не втрутився у домагання чоловіка, який виявився серійним гвалтівником. Жінці пощастило вирватися, та це не похитнуло твердої моральної позиції Вернона: Клайв повинен заявити про побачене у поліцію і допомогти у пошуках злочинця. Вийти зі своєї вежі для Клайва неприпустимо, адже кожна дрібниця може обірвати ледь вловиму нитку вистражданої теми, і під час телефонної розмови розрив друзів dokonано. Після втрати роботи Вернон зосереджений на покаранні для Клайва за його моральну недосконалість, і тому таки доводиться спілкуватись із поліцією, що й перешкоджає йому зробити останній невеликий, але вирішальний штрих у викінченні симфонії. Рушниця, прихована у договорі про евтаназію, знята і заряджена, тільки от ця рушниця – палиця з двома кінцями.

Одна з головних у реальності «Амстердаму» – роль читача. Ні, у романі немає закликів на кшталт «Дорогий читачу, поглянь на цих двох баранів на вузькому містку», ця роль може залишитись без уваги, не зіграною, і тоді скепсис автора підтвердиться. Проте у творі достатньо сигнальних крапель, аби зрячий читач побачив більше, ніж його герої, а саме, те, до чого вони ідуть, а незрячий прозрів.

Вернон нещадний і нетерпимий до сексуальної нетрадиційності і подружньої зради Джуліана, але – на його робочому столі автор залишив для нас порнографічні листи, написані не дружиною Вернона. За інших обставин він сам міг би стати в'язнем ганебного стовпа, та зрозуміти це судилось не йому, а читачеві. Журналіст обурений байдужістю Клайва до жінки, яка могла стати



жертвою гвалтівника і не помічає своєї байдужості, з якою готовий перекреслити кар'єру політика. У свою чергу, Клайв покійно слідує тунельній психології, і світло в кінці тунелю – у вигляді омріяного творчого рішення – робить абсолютно незначним життя чи смерть сторонньої людини. В образі Клайва кульмінує вежа зі слонової кістки: композитор, перед яким так ясно постають злети і падіння людства, не бачить свого людського падіння, роль рятівника однієї людини для нього ніщо у порівнянні із роллю автора епохального опусу. Окрім того, Клайв вперто засліплений і як митець: дрібні натяжки знайомих, того ж диригента, навіть нестерпне постійне «ля», яке пронизує композитора під час репетиції розумінням невдалості дітища, не відкривають йому очі на той страшний факт, що головна тема «Симфонії тисячоліття» списана із «9-ої симфонії» Бетховена, якому Клайв, у хвилю самовозвеличення, не виділив місце на Олімпі.

Дійсно, для композитора Клайва визнання існування Бетховена у власному творі рівнозначне припиненню власного існування. Здається, що навіть якби натяжки продовжились чи переросли у звинувачення у плагіаті прямим текстом, Клайв зумів би знайти у своїй свідомості лиш йому зрозумілу і правильну можливість неприйняття. Мак'юен підіймає завісу над властивою кожному мертвою зоною самосприйняття, ототожнення з якою може означати ментальне самогубство. Разом з тим, у запереченні існування Бетховена бачимо звернення до досліджень людської природи Достоевського: діапазон парадигми сліпоти окреслений, з одного боку, феноменом байдужості, з іншого – таємницею причин, з яких ми в теорії і практиці позбавляємо інших права на життя.

Останнім знаком, який знімає сумніви у тому, що вчорашні друзі готують один для одного сьогодні, стає згадка вірша У. Блейка «Дерево отрути»; власне, весь роман можна тлумачити як суцільну алюзію на нього. До речі, про вірш згадує поліцейський у розмові із Клайвом, для якого «Дерево отрути», втім, має значення лише тому, що він його колись поклав на музику. Вернон і Клайв, вважаючи один одного такими, що втратили людську подобу, вирішують скористатись взаємним проханням ще до досягнення стану безпомічності, можливість евтаназії стає знаряддям вбивства, зручним для тих, які ставлять себе вище за вбивць. Дзеркальна зосередженість на недоліках іншого, дзеркальна сліпота кульмінує у тому, що ні Вернон, ні Клайв не вважають один одного здатними на таку підступну ідею, з тієї простої причини, що кожен має іншого за дурнішого за себе. Та тут, як говорив Бенджамін Франклін, усі рівні у дурості і бажанні мати рацію. Останній знак помітив лише читач: герої ідуть до кінця, їх внутрішній трагізм істинний, автор не здешевлює його хепі-ендом.

Амстердам, куди уже смертельні вороги, але після пакту ненападу нібито все ще друзі вирушають нібито лише заради прем'єри «Симфонії тисячоліття», має стати не місцем тріумфу добра і творчості, а дошкою для чергового ендшпілю людської сліпоти, байдужості, підступності, взаємної недооцінки і корисливості. Обоє звертаються до «фахівців», що надають нелегальні послуги евтаназії. Обоє отримують інструкції підсипати отруту і на вечірці з нагоди завтрашньої прем'єри постають один перед одним кожен із двома келихами шампанського. Але й ця дзеркальність не наштовхує на висновки – ми справді не наділяємо людину здатністю мислити логічно чи мислити взагалі, коли вважаємо її пустим місцем. І, нарешті, невимушений цугцванг: обоє випивають останні дари, до обох навідується одні й ті ж «фахівці», які під дією отрути видаються обом знайомими, зокрема, обом ввижається Моллі. Лише Вернон в останню мить ясної свідомості розуміє, що саме було в келиху, отриманому від Клайва, і віддає належне рівному за дурістю суперникові, вимовляючи свій коронний «контрудар». Клайв у вежі зі слонової кістки залишається до кінця: у відвідувачах зі шприцом він бачить... шанувальників, його останній жест – спроба вклонитись, вклонитись власній сліпоті.

Варто відзначити бахтінську позазнаходжуваність автора «Амстердаму», який не заважає героям і з'являється лише в потрібний момент для зміни постановки кадру. Після візиту «фахівців» до обох героїв розділ обривається, і вмілий композиційний і наративний перехід, вдала зміна дистанції і перспективи приголомшують більше, ніж будь-який мелодраматичний, детективний, моралізаторський варіант: до Амстердаму прибувають Джордж і Джуліан, щоб упізнати... трупи. Вони ж і сміються останніми, проте Джуліан все ж таки скомпрометований і не має політичного майбутнього, а недалекий Джордж, наче герой легкої драми абсурду, радіє, гадаючи, кого ж йому запросити на поминки. Відтак, ситуація відверто патова.

У британській манері, опираючись, зокрема, на Фаулза, Блейка та екзистенціалізм, Іен Мак'юен робить промовистий внесок у світову традицію художнього дослідження теми сліпоти, представлену, наприклад, «Сліпцями» Брейгеля, «Засліпленням» Еліаса Канетті, «Homo faber» Макса Фрїша, «Сліпотою» Жозе Сарамаго, а розпочату ще історією про Адама і Єву, Каїна та Авеля, Самсона і, на жаль, т.д. «Амстердам» - роман, малий за розміром і великий за значенням,

тест на перевірку зору, текст ролі для актора, який прозріє на свою засліпленість, не стане фігурою в руках сліпих інстинктів і зможе потиснути руку суперникові за хід до мату.

**ЛІТЕРАТУРА:**

1. Мак'юен І. Амстердам // [http://royallib.ru/read/makyuen\\_ien/amsterdam.html#0](http://royallib.ru/read/makyuen_ien/amsterdam.html#0)
2. Кундера М. Завіса // <http://lib.rus.ec/b/222126>
3. [http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D1%94%D0%BD\\_%D0%9C%D0%B0%D0%BA%27%D1%8E%D0%B5%D0%BD](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D1%94%D0%BD_%D0%9C%D0%B0%D0%BA%27%D1%8E%D0%B5%D0%BD)

**ЯРИНА ЯСНИЙ, аспірант  
Київський національний університет  
імені Тараса Шевченка**

## **ТЕТРАЛОГІЯ СТАНІСЛАВА ВІНЦЕНЗА «НА ВИСОКІЙ ПОЛОНИНІ» У ПОЛЬСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ**

У статті розглядається українська та польська критична рецепція тетралогії Станіслава Вінценза «На високій полонині».

Polish and Ukrainian critic reception of the tetralogy "On the High Up lands " of Stanislaw Vincenz is traced in the article.

Шлях Вінценза до свого читача був непростим. Хоча письменник розпочав свою літературну творчість ще у 1921 році з перекладом вірша Вітмена, а згодом випробовував хист публіциста, справжнім його літературним дебютом стала у 1936 році перша книга з тетралогії «На високій полонині». Це епічне полотно відразу ж викликало у критиків цілий ряд питань з приводу його жанрового статусу, а також сумнівів, чи маємо справу з літературним твором, чи з етнографічним. Друга світова війна знову перервала спілкування Вінценза з читачами, і навіть повторна публікація у 1955 році «На високій полонині» викликала в пресі лише кілька рецензій. Тому подальші частини тетралогії («Звада», «Листи з неба», «Барвінковий вінок») не були навіть відразу опублікованими. Справжній читацький і науковий інтерес до постаті Вінценза проявився лише після смерті письменника у 1971 році. Спогади, біографічні нариси, критичні нариси, рецензії – ось ті жанри рецепції творчості співця Гуцульщини, які з'явилися протягом сімдесятих років ХХ ст. в Німеччині, Швейцарії, Англії, Франції, Ізраїлю, Канаді, США, Аргентині. Згодом з початку вісімдесятих років Вінцензом впритул зацікавились у Польщі: побачили світ есеї «З перспективи подорожі», перша частина тетралогії «На високій полонині» «Правда старовіку». У роках 1982-1983 вийшли друком решта частин гуцульського епосу, а також збірка есеїв «На стороні діалогу». Таким чином за коротке п'ятиліття польський читач одержав значну частину доробку Вінценза. Сьогодні бібліографія праць, присвячених він цензові налічує більш як півтисячі позицій.

Життя та творчість С. Вінценза цікавили як українських, так і польських літературознавців, критиків та письменників. Одними з найвідоміших польських дослідників творчості видатного письменника вважаються Ян Пешахович [10; 11] та Андрій-Станіслав Ковальчик. [7] Найповніші відомості з життя і творчості Вінценза вони подали у працях: «Від реальності до міфу: концепція природи й культури в творчості С. Вінценза» (1989), «Верховина й наш Вінценз» (1990); «Очерк біографії С. Вінценза» (1991). Окрім згаданих критиків Вінцензом цікавились З. Кубяк, М. Ченський, С. Пушик, Я. Хороши, Т. Мацків, Є. Снопек, А. Мадида, К. Яковська, Й. Луговська, Я.Кольбушевський, М. Вика. Саме вони підготували і уклали збірник під назвою «Світ Вінценза» (1992) [14], що містить ряд статей, які знайомлять читача з поетикою тетралогії С. Вінценза «На високій полонині».

Українська рецепція Вінценза розпочалась з перекладу першого тому епопеї «На високій полонині», який здійснив письменник Петро Козланюк та опублікував у 1946-му році в журналі «Радянський Львів» (№ 1–7). У передмові перекладач зауважив, що строгий об'єктивізм в оцінці історичного минулого та сердечного захоплення Вінценза гуцульською вдачею, боротьбою, працею, легендами й оповіданнями справили те, що книжка читається з великим інтересом, вона часто зву-

чить, як прекрасна поема [12]. Другою спробою освоєння епопеї стала нова її публікація в журналі «Жовтень» (з № 7, 1969–1970 рр.) у перекладі Б. Сенежаки.

Українські вчені багато зробили для вивчення життя і особливостей творчості С. Вінченза. Починаючи від 60-х років ХХ століття цілий ряд статей про польського письменника опублікував відомий бібліограф і літературознавець, професор Івано-Франківського педагогічного інституту Володимир Теодорович Полек (див.: «Літературна газета» від 2 червня 1961 р.; «Жовтень», № 11 за 1968 р.; «Літературна Україна» від 1 липня 1969 р.; «Архіви України», № 6 за 1970 р.; «Радянський педагог» від 21 листопада 1989 р.). Учений дослідив особливості творчої праці С. Вінченза над своїм текстом, його входження в літератури світу, залучаючи до аналізу особисте листування з письменником. Так, у статті «Зачарований Гуцульщиною», В.Полек цитує лист Вінченза від 28 лютого 1966 року, у якому митець так описує процес творчості над своєю тетралогією: «я намагався тільки зреконструювати, сконцентрувати і скласти в цикли старий гуцульський епос, а також творити далі в його дусі, щоб відкрити світові барви і історію гуцульської Верховини». Епопея «є власність і українського народу» [1].

Значну увагу творчості Вінченза приділив професор Володимир Погребенник, професор Національного педагогічного університету імені М.Драгоманова, видавши кілька публікацій про митця. Зокрема статті про життєвий і творчий шлях С. Вінченза та його романи (див.: «Культура і життя» від 8 жовтня і «За педагогічні кадри» від 2 жовтня 1989 р. Крім того, журнал «Народна творчість та етнографія» (1989, № 5) видрукував поки що найдокладнішу в українському «вінчензознавстві» статтю про фольклоризм твору С. Вінченза в контексті української дожовтневої прози про Гуцульщину [12]. Порівняльний розгляд виявив чимало спільного між тетралогією Вінченза і «Тінями забутих предків» М. Коцюбинського (відтворення міфопоетичної уяви гуцулів, висока поезія багатьох уступів та ін.). Епопею Вінченза і твори про Гуцульщину Г. Хоткевича еднають оцінка опришківства не за шляхетською юрисдикцією, а за «судом міту», спільний мотив єдності трудящих різних національностей тощо.

Згадано ім'я С. Вінченза і у таких довідкових виданнях, як «Українська Радянська Енциклопедія» (1960-го і 1978-го рр.), «Український Енциклопедичний Словник» (1966) та «Українська Літературна Енциклопедія» (1988).

Увага до творчості Вінченза проявлялась не лише у формі статей і книг, а й конференцій та зустрічей. Перша конференція, присвячена його спадщині, відбулася у 1987 році в Люблінському Католицькому Університеті На ній були представлені доповіді, що піднімали тему світогляду Вінченза, релігійних мотивів у його творчості. Також були поставлені завдання, які слід виконати, щоб створити вірогідну монографію життя та творчості Станіслава Вінченза.

Через рік, у 1988 році, на соті уродини письменника, угорські полоністи та славісти організували в Інституті Літературних Досліджень Угорської Академії Наук у Будапешті конференцію, яка не лише принесла подальші нові наукові результати, пов'язані з розв'язанням певних завдань, які пов'язані з мовою Вінченза, категорією міфу у його творчості, але також надала більш ширший вимір погляду на творчий доробок автора «На високій полонині».

У 1989 р. на базі Вроцлавського університету відбулася друга міжнародна конференція, що стала ще одним кроком в осмисленні місця Вінченза в польській та українській літературах, в культурах обох народів. Родина польського письменника передала всі матеріали до бібліотеки «Ос-солєніум» у Вроцлаві, яка має стати центром для Вінчензівських студій.

Окрім того, влітку 1991 р. в Криворівні відбувся міжнародний симпозіум «Станіслав Вінценз: Україна і європейська культура» в якій брав участь і син письменника - Андрій Вінценз. Тоді ж була заснована міжнародна фундація «Pro Vincenz», яка у своїй програмі мала, серед інших, завдання перекладу гуцульської епопеї українською мовою. До фундації належать вінчензознавці з багатьох країн світу. Деякі матеріали про С. Вінченза подала українська преса в Польщі («Наша культура» - 1961, 1966, 1977; «Наше слово» - 1969). Це і матеріали до біографії письменника про його зв'язки з Україною і повідомлення про нові видання його творів у Польщі та за її межами.

З нагоди 30-ї річниці від дня смерті С.Вінченза у Католицькому Університеті в Любліні (Польща) та Бистрецькій школі були проведені вінчензівські конференції.

У 2008 році в Івано-Франківську відбулась конференція, присвячена творчості Станіслава Вінченза, яка збрала дослідників з Польщі та України.

Спробуємо хоча б побіжно поглянути на етапи критичного осмислення творчості Вінченза. Хронологічно першою групою праць були роботи, які можна назвати путівниками по тетралогії «На високій полонині». Їх мета – зорієнтувати читача у складній структурі твору: розкрити зміст окремих томів, подати загальну композицію, окреслити фабулу, змалювати тип нарації, визначити

мовно-стилістичні особливості, суть яких у переплетенні польських та українських елементів [16; 6; 5].

Подальші дослідження творчості Вінченца відзначалися більшою тематичною цільністю і були присвячені жанровій своєрідності тетралогії «На високій полонині». Думки літературознавців з цього питання розділилися. Роман «Правда старовіку» найчастіше називали епосом [2] або ж романізованим епосом [9], хоча була значна частина відгуків, у яких критики взагалі виносили «На високій полонині» за межі фікційної прози на користь прози документальної чи етнографічної. «Зваду» називали романом [15], «Листи з неба» - діалогом [3], а «Барвінковий вінок» - модифікованим бенкетом, симпозіоном [15].

Проте головне генологічне питання стосовно текстів тетралогії «На високій полонині» полягає у тому, як тлумачити не окремо взятую частину, а усю цілість [8]. Критики пропонували різні відповіді. Передусім – це епопея Гуцульщини, що по мірі розвитку еволюціонує у напрямку роману. У цьому монументальному творі письменник відобразив стародавню культуру гуцулів, переказуючи їх фольклорну традицію – легенди, пісні та інші жанри. Інші дефініції «На високій полонині» - це сага, поінтерпретована як серія поєднаних між собою історій про стародавню цивілізацію; індивідуальний варіант роману-монологу, поширеного у двадцятому столітті; новий, незнаний досі жанр, що існує в одному примірнику, сутність якого полягає у поєднанні епосу, роману, есею, діалогу та симпозіону; або ж, нарешті, – генологічний мікс з рисами роману, есею та ідилії [13].

Як можна спостерегти, запропоновані критиками і літературознавцями класифікації та визначення хоч і відрізняються одне від одного, все ж мають певне спільне ядро, яке полягає в тому, що «На високій полонині» - це певний універсум літературних форм, текст, у якому філософський есей про час межує з народними піснями про опришків, де міф зустрічається з сімейною хронікою, етнографічний трактат – з молитвою, а інтелектуальний диспут – з казкою. У ньому також співіснують різні мовленнєві жанри – як первинні, так і вторинні – лист, молитва, прислів'я, пісня, загибка, заклиття.

Третя група праць зосереджена на художньому світі «Полонини». Незважаючи на те, що об'єкт дослідження у цих робіт один і той самий, предметом дослідження виступали образ світу персонажа, функція танцю і смерті, розуміння свободи і патріотизму. Загалом у переважній більшості праць автори приходять до висновку, що Гуцульщина інтерпретується у Вінченца як ідеальна країна, якій властиві ті цінності, які через сучасний науково-технічний прогрес сьогодні уже втрачені.

Фольклорним концептам тетралогії «На високій полонині» присвячена четверта група праць. Авторам цих досліджень важливо було відтворити як теоретичні погляди письменника на теми історичних рис народної культури, її відношення до природи, історії та релігії, так і ідентифікувати жанри фольклору у творчості Вінченца, вказати на джерела їх походження, встановити форму рецепції першотворів, визначити функції, які вони виконують у вінченцівському тексті. Критики і дослідники приходять до висновку, що жанри, які письменник включив до тетралогії – казки, перекази, замовляння, молитви, анекдоти, листи з неба – походять із гуцульського фольклору, а не створені автором, і покликані виконувати пізнавальні, риторичні, терапевтичні, обрядові функції. Письменник опирався передусім на писемні тексти, стосовно яких займав позицію співтворчості, а саме: відбирав відомі йому фольклорні джерела, копіїлював їх, надавав нового змісту і подекуди видозмінював. Головною метою такої роботи була ідеалізація світу персонажа.

Стосунки Вінченца з античною традицією порушувала п'ята група праць. Літературознавці на основі естетичних поглядів Вінченца зосередили свою увагу на тих поняттях і цінностях, які були важливими для нього у грецькій культурі зокрема і які, на його думку, лягли в основу європейської цивілізації (розум, істина, свобода, діалог, влада, сумнів, демократія), а також розкрили класичні елементи в самій тетралогії Вінченца. Це між іншим проявилось у стилізації певних персонажів «Полонини» під Сократа завдяки використанню сократівського діалогу або аналогічним до Платонового розумінням ролі літератури як провідника до релігійно-духовної досконалості людини.

Зв'язкові Вінченца з єврейством присвячена шоста група досліджень. Переважно це були стислі і вступні за своїм характером статті: про контакти письменника з довоєнним середовищем єврейських поетів (Ауербах, Бомс, Імбер, Мангер), про його винятково прихильне ставлення до юдаїзму, про рівень його обізнаності з хасидизмом і репрезентацію цієї доктрини в тетралогії «На високій полонині».

Сьома група праць зосереджена на релігійних аспектах творчості Вінченца. Тут йдеться про його концепцію Бога і роль розуму в осягненні надприродної реальності, а також про зв'язок цих ідей з думками Платона і Паскаля; окрім того, дослідники заторкнули питання христоцентричного

характеру світогляду Вінченца, обговорили релігійні основи теорії народної культури письменника, його концепцію структури душі і способи пізнання за її допомогою світобудови. Зрештою було окреслено характер релігійності Вінченца.

Остання, восьма група праць була присвячена аналізу головних тем Вінцензівської естетики. Передусім критики акцентують увагу на проблемі духовного занепаду сучасної людини. Ця проблема певним чином перегукується з ідеєю потрібного закорінення людини: серцем – у малій батьківщині, її звичаях, віруваннях, моральних нормах; пам'яттю – в минулому, у тому, що постає у формі міфа, бо минуле не зникає, а відроджується в сучасності і постає у всесвіті у вигляді живого організму.

Яким є сьогодні стан справ у вінцезнавстві, зокрема дослідженні тетралогії «На високій полонині»? Варто зазначити, що найбільш глибоко і ґрунтовно досліджено три проблеми: проблема жанрової приналежності твору разом з фольклорними формами, що до нього включені, проблема художньої морфології тексту і діалогізму, а також проблема образу світу гуцулів. Значно слабше досліджено сьогодні питання наратора і нарації, композиції, часопростору, художнього мовлення та персонажа. Брак структурних досліджень ускладнює відповіді на питання, які стосуються розміщення Вінцензівської тетралогії в історико-літературному процесі.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Полек В. Чужоземці про край поезії, краси, мистецтва / Володимир Полек // Перевал. – 1999. – № 1. – С. 151–160.
2. Bystron J.S. Epopeja huculska // Wiadomosci Literackie, 1937, nr 13. – s. 5.
3. Czaplejewicz Eugeniusz. Zagadka genologiczna Stanisława Vincenza („Na wysokiej połoninie”) // Przegląd Humanistyczny, 1984. – nr. 7/8. - S. 119-150.
4. Dorpat Bogusław. Lektura romantyzmu polskiego w eseistyce Stanisława Vincenza // Київські полоністичні студії. – К., 2012. – Т. XIX. – С. 23-29.
5. Kolbuszewski J. Koniec dawnosci // Wierchy, 1984, nr. 53. – s. 56-71.
6. Kolbuszewski Jacek. Jak czytać Stanisława Vincenza? // Przegląd Powszechny, 1982. - nr. 6. - S. 418 - 425.
7. Kowalczyk Andrzej. Kryzys świadomości europejskiej v eseistyce polskiej lat 1945-1977 : (Vincenz - Stempowski - Miłosz) / Andrzej Stanisław Kowalczyk. - Warszawa : Wydawn. Uniw. Warszawskiego, 1990. – 208 s.
8. Madyda A. Epos czy powiesc? Problematyka genologiczna „Na wysokiej poloninie” Stanisława Vincenza // Świat Vincenza. Studia o życiu i twórczości Stanisława Vincenza. – Wrocław: LEOPOLDINUM, 1992. – S. 181-187.
9. Madyda Aleksander. W poszukiwaniu jedności człowieka i świata. Folklor w twórczości Stanisława Vincenza. - Toruń: TNT, 1992. – 159 s.
10. Pieszczachowicz Jan: Od realności do mitu. Koncepcja natury i kultury w twórczości Stanisława Vincenza // Świat Vincenza / [red. Jan Andrzej Choroszy, Jacek Kolbuszewski]. – Wrocław: Leopoldinum, 1992. – S. 221-234.
11. Pieszczachowicz Jan. Stanisław Vincenz : pisarz uniwersalnego dialogu / Jan Pieszczachowicz. – Kraków, 2005. – 71 s.
12. Pohrebennyk W. Epopeja Stanisława Vincenza w kontwksicie ukraińskiej literatury „folklorystycznej” przelomu XIX i XX wieku (Zwada, Listy z nieba, Barwinkowy wianek) // Świat Vincenza / [red. Jan Andrzej Choroszy, Jacek Kolbuszewski]. – Wrocław: Leopoldinum, 1992. – S. 89-98.
13. Próchnicki W. «Na wysokiej połoninie» – zagadnienia genologii / Włodzimierz Próchnicki // Studia o Stanisławie Vincenzie / [red. Piotr Nowaczyński]. – Lublin: Wyd-wo KUL, 1994. – 277 s.
14. Świat Vincenza. Studia o życiu i twórczości Stanisława Vincenza (1888-1971) // Red. J.A.Choroszy I J.Kolbuszewski, Wrocław: Oficyna Wydawnicza “Leopoldium”, 1992. - 282 s.
15. Tarnawski W. O “Zwadzie i jej autorze” //Wiadomosci. – Londyn, 1971. – nr. 49. – s. 4-5.
16. Ziemilski A. Saga o Stanisławie Vincenzie // Wierchy, 1979. – s. 44-56.

УДК 821.111(73)

*ЛІДІЯ ЄРМАК, аспірант  
Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника*

## ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ РОМАНІВ Т. МОРРИСОН «ПІСНЯ СОЛОМОНА» ТА «УЛЮБЛЕНА»

У статті простежено основні чинники літературно-критичної рецепції романів Т. Моррісон «Пісня Соломона» та «Улюблена» в українському і зарубіжному літературознавстві кінця ХХ-ХХІ ст.

*Ключові слова:* рецепція, афро-американська література, становище афро-американських жінок, романи «Пісня Соломона» та «Улюблена», Т. Моррісон.

В статье прослежены основные факторы литературно-критической рецепции романов Т. Моррисон «Песнь Соломона» и «Любимая» в украинском и зарубежном литературоведении конца ХХ-ХХІ вв.

*Ключевые слова:* рецепция, афро-американская литература, положение афро-американских женщин, романы «Песнь Соломона» и «Любимая», Т. Моррисон.

In this article the main factors of critical reception of T. Morrison's novels "Song of Solomon" and "Beloved" in Ukrainian and foreign literary studies of the end of the 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> centuries are observed.

*Key words:* reception, African-American literature, position of African-American women, novels "Song of Solomon" and "Beloved", T. Morrison.

Об'єктом представленого дослідження обрано знакові романи американської письменниці Тоні Моррісон<sup>1</sup>, у яких знайшли відображення основні тенденції афро-американської літератури кінця ХХ століття. Створені на основі африканського фольклору, міфології та легенд, книги письменниці стали своєрідним афро-американським епосом, значно збагативши літературну традицію США новими темами й мотивами, поетикальними прийомами й засобами.

На час видання першого з винесених у заголовок творів авторкою вже були написані два романи: «Найблакитніші очі» («The Bluest Eye», 1970) та «Сула» («Sula», 1973), причому останній удостоєний національної книжкової премії (National Book Award) за 1975 р. Та лише третій, а саме «Пісня Соломона» («Song of Solomon», 1977), приніс письменниці всенациональне визнання і був удостоєний національної премії літературних критиків ([National Book Critics Circle Award](#)). Наступним творчим успіхом став роман «Улюблена»<sup>2</sup> («Beloved», 1987), який швидко завоював симпатії критиків та широку популярність у середовищі пересічних американців. Правда, його не було удостоєно ні національної книжкової премії (National Book Award), ні національної премії літературних критиків ([National Book Critics Circle Award](#)), що викликало національне обурення. Проте уже через рік «Люба» отримала Пулітцерівську премію ([Pulitzer Prize](#), 1988), премію американської книги ([American Book Award](#), 1988), книжкову премію Анісфілд-Вулф (Anisfield-Wolf Book Award, 1988) та книжкову премію Фредеріка Дж. Мелчера ([Frederic G. Melcher Book Award](#), 1988). У 1998

<sup>1</sup> Хлої Ентоні Уофорд - є помітною фігурою в культурному житті США. Народилася у 1931р. Закінчила Університет Ховарда зі ступенем бакалавра (1953). Отримала ступінь магістра в Корнельському університеті. Лауреат Пулітцерівської премії («Улюблена», 1988). Лауреат Нобелівської премії з літератури (1993).

<sup>2</sup> В українській науковій літературі назву цього твору подають як «Улюблена», в російській «Возлюбленная». Проте і перший, і другий варіанти перекладу назви, на нашу думку, є не точними. Слово beloved (тим паче враховуючи, що йдеться про двохрічну дівчинку, дочку головної героїні) доречніше іншомовно інтерпретувати, як «люба» або «кохана».

р. за книгою було знято фільм, головну роль у якому зіграла відома афро-американка, телеведуча Опра Вінфрі. Для створення «Любої» за основу було взято історію афро-американки Маргарет Гарнер, і в 2005 р. ця ж історія була використана для створення опери «Маргарет Гарнер», лібрето до якої написала Т. Моррісон. У травні 2006 року «Люба» визнана кращим американським твором художньої літератури за останні 25 років.

Вказані романи, як і творчість Т. Моррісон у цілому, були і залишаються об'єктом постійної уваги критиків та літературознавців, особливо у США. Їм присвячено монографії, написано десятки різнопланових розвідок. Проте досі в українській науці про літературу не створено дослідження, присвяченого узагальненню та систематизації рецепції доробку американської письменниці. Тож у цій статті ставимо мету здійснити аналіз зарубіжної та української літературно-критичної думки з вказаної проблеми, визначити її доміанти та основні напрямки. Критичну рецепцію творчості Т. Моррісон можна класифікувати відповідно до наукових напрямків у західній критиці: феміністичного, історичного, культурологічного, психоаналітичного [8, 10-11].

У феміністичній площині, пріоритетним для якої вважається образ жінки в літературі, дослідження природи внутрішнього світу, світогляду жінок, реконструкція упушеного чи забороненого жіночого досвіду [2, 144], творчість Т. Моррісон розглядає американська дослідниця Барбара Крістіан, яка пише про особливості жіночої афро-американської літератури («Чорні письменниці-романісти: розвиток традиції, 1892–1976») («Black Women Novelists: The Development of a Tradition, 1892–1976», 1980). Критик розглядає історію афро-американської «жіночої» літератури з кінця XIX до останньої третини XX століття. Частина цієї книги присвячена романам Тоні Моррісон. Б. Крістіан імпонує у творчості землячки те, що остання не визнає перевагу «білої» традиції над афро-американською, тому не спирається на неї, натомість намагається відшукати афро-американську самобутність: «Замість того, щоб асимілюватися з білою культурою, своєю творчістю вона наголошує на власному минулому та самобутності»<sup>1</sup> [9, 240]. Афро-американська громада стає основним предметом розповіді в романах письменниці. Оминаючи зображення взаємин білих і чорних, традиційне для своїх попередників, Т. Моррісон зосереджує увагу на афро-американських жінках, на їх становищі в суспільстві та прагненні подолати нав'язані ним стереотипи.

З феміністичної точки зору афро-американську літературну традицію розглядає американська дослідниця Мерилін Сендерс Моблі в одному з розділів книги «Фольклорне коріння та міфи у творчості Сари Орне Джавет та Тоні Моррісон» («Folk Roots and Mythic Wings in Sarah Orne Jewett and Toni Morrison», 1991). На її думку, Т. Моррісон по-іншому описує історичні події, порівняно із письменниками-чоловіками, які висвітлюють расові та економічні проблеми афро-американців, що проживають у мегаполісах. Т. Моррісон розповідає про жителів і культуру провінції, маленьких містечок та сіл, і хоча чоловіки у її романах займають важливе місце, більша увага фокусується на важкому становищі жінки, її долі, проблемі розвитку її особистості, ролі у суспільному та сімейному житті. М. С. Моблі, зокрема, зауважує: «[...] Моррісон свідомо вирішила привернути увагу до забутого села і маленьких містечок, які відходили на задній план та забувалися» [13, 8]. Письменниця не визнає ідеї заперечення минулого, історії афро-американців заради прогресу, намагається змінити ставлення своїх читачів до культурних відмінностей, стверджуючи, що між минулим і сучасним існує нерозривний зв'язок, чим «[...]кидає виклик стереотипам, які лежать в основі конфлікту між старими селянами, старих і молодих, традицій минулого і сучасного та статусом чоловіка і жінки» [13, 9]. На думку критика, з поетикальної точки зору художній світ романів Т. Моррісон, способи актуалізації певної соціальної проблематики вказують на наближеність її романів до магічного реалізму (magic realism)<sup>2</sup>, який передбачає поєднання міфологічного й фольклорного матеріалу з набутками сучасної західноєвропейської літератури.

Важливо підкреслити, що у М. С. Моблі йдеться не просто про творчість письменниці-феміністки, а письменниці-феміністки саме афро-американського походження, яка відстоює позиції жінки не тільки щодо статі, становища в суспільстві, а й щодо раси. Власне тому, на думку критика, Т. Моррісон маневрує між домінуючою «білою» літературою (включаючи феміністичну) та літературою афро-американською.

<sup>1</sup> Тут і далі усі українські переклади англійського тексту наші. (- Л.С.).

<sup>2</sup> Магічний реалізм—термін вперше вжитий німецьким художнім критиком Францом Рогом в 1925 р. щодо картин. Літературний магічний реалізм виник в Латинській Америці. Письменники часто подорожували до європейських культурних центрів (Париж, Берлін), і потрапляли під вплив сюрреалізму- художнього руху того часу. Між 1940 і 1950рр., магічний реалізм в Латинській Америці досяг свого піку. Див: Faris, Wendy B. and Lois Parkinson Zamora, Introduction to Magical Realism: Theory, History, Community, p. 5.



У феміністичному векторі творчість Т. Моррісон розглядає дослідниця індійського походження Суанда Пел. У статті «Від периферії до центру: самостверджувальна белетристика Тоні Моррісон» («From Periphery to Centre: Toni Morrison's Self Affirming Fiction», 1994) критик наголошує на тому, що, розкриваючи «труднощі на шляху чорної жінки у білій Америці, Моррісон у своїй творчості намагається розв'язати протиріччя, властиве її афро-американській особистості» [15, 39]. Сама Т. Моррісон на питання про те, коли і як вона збагнула, як це бути афро-американкою та феміністкою, відповіла: «Я думаю, що ці два слова, чорна і феміністка злилися для мене в одне, тому що я була оточена дуже сильними й агресивними чорними жінками, переконаними, що саме вони мають працювати, керувати господарством і виховувати дітей. Вони були надзвичайно вимогливими до своїх дочок, не шкодували нас; мені ніколи не спадало на думку, що це фемінізм» [18]. Зосереджуючись на питанні, як це бути чорним в США взагалі і чорною жінкою зокрема, письменниця говорить про свою творчість як про археологічні дослідження, одним з основних її завдань є переписати афро-американську історію з точки зору чорної жінки. Її романи сконцентровані на афро-американській громаді, сім'ї та місці жінки в них. З цього приводу С. Пел підкреслює: «Феміністичні проблеми, такі як самореалізація жінки, стосунки матері й дочки, жіноча дружба та суспільні зв'язки є центральними в її творчості» [15, 42].

У руслі жіночої літератури творчість Т. Моррісон розглядають українські дослідники Т. Денисова («Жіночі голоси в літературному дискурсі ХХ століття: Тоні Моррісон», 2007) [4] та Ю. Костюк («Новий тип жіночих персонажів у романі Тоні Моррісон "Пісня Соломона"», 2012) [6], які звертають увагу на унікальність досвіду афро-американок, пошук ними своєї ніші в американському суспільстві та вплив зовнішніх і внутрішніх чинників на їх еволюцію.

До найбільш поширених підходів інтерпретації прози Т. Моррісон можна віднести історичний, пріоритетним для якого, як відомо, є дослідження історичного контексту твору, відтворення певної епохи, поєднання історичних фактів з художнім вимислом [3, 596]. Під вказаним кутом зору твори Т. Моррісон розцінюють як такі, що покликані відновити історичні та національні пам'ятки афро-американців. Сплітаючи минуле й сьогодення («спогад про спогад» = "rememory" – термін Т. Моррісон), письменниця, на думку критиків, підкреслює віру афро-американців у фатальний вплив минулого на майбутнє етносу, відводячи особливе місце розповідям про незагоєні до сьогодні рани, завдані афро-американцям у період рабовласництва і расизму в США.

Американська дослідниця Наомі Вон Тол вважає, що завдяки своїй творчості в цілому та роману «Пісня Соломона» зокрема, Тоні Моррісон намагається відновити втрачену історію, втрачене коріння свого народу. Дія роману відбувається у 1950-60-их роках, але разом з тим резюмує події, що відбулися на зламі століть: велику міграцію (переїзд мільйонів афро-американців на початку ХІХ століття з півдня на північ США в пошуку свободи та роботи) та Першу світову війну. Крізь призму однієї сім'ї авторка зображує всю афро-американську громаду, простежує історію їхнього життя від приїзду до США, важкої рабської праці, міграції з Вірджинії до Пенсільванії, а згодом до Мічигану. Зосереджуючи увагу на одному із членів цієї родини Молочнику, який все життя був самітником, навмисне відгороджував себе від сім'ї та громади, письменниця, як зауважує Наомі Вон Тол, наполягає на тому, що кожен афро-американець має знати свою історію, міфи, фольклор. Сама Т. Моррісон з цього приводу твердить: «[...] життя з недослідженим корінням - це те саме, що життя без коріння взагалі [...] як результат недорозвинуте та деформоване дерево» [16]. Дослідниця заодно з авторкою роману, яка доводить, що «неможливо прожити життя без пізнання минулого [...] адже це може вбити не тільки індивіда, а й весь народ» [16].

У розвідці «Мертві вчителі: ритуали мужчин і ритуали читання в "Пісні Соломона"» («Dead Teachers: Rituals of Manhood and Rituals of Reading in "Song of Solomon"», 2003), Лінда Крумхолз – прихильниця історичного підходу - зазначає, що у «Пісні Соломона» головне завдання Молочника – це пізнання «чорної» історії. Головний герой зможе перейти від самознищення, цинізму і самотності до співчуття, доброти і налагодження сімейних стосунків тільки у випадку пізнання історії свого народу. Він розуміє, наскільки дискредитованим у його свідомості було значення афро-американської історії для його духовності. Збираючи відомості про минуле своєї родини шматок за шматком, Молочник усвідомлює свій зв'язок з американським суспільством взагалі та афро-американським зокрема. «Пісня Соломона», - на думку Л. Крумхолз, – це «чорний історичний роман, мова і форма якого ознайомлює читача з основами афро-американського минулого, визначає суть афро-американців та їхніх общин» [11, 216].

Американський критик Сюзан Вілліс у дослідженні «Виверження смутку: історизм у творчості Тоні Моррісон» («Eruptions of Funk: Historicizing Toni Morrison», 1993) вдається до історико-культурного підходу. На її думку, однією з центральних проблем твору «Пісня Соломона» є культура та історія афро-американців. Вона стверджує, що Т. Моррісон намагається заповнити ту пус-

тоту, що сформувалася у культурі, традиціях афро-американців, які спочатку були перевезені з Африки до Південної Америки, а згодом мігрували на Північ, що породило в них відчуття відчуженості та ізоляції. Проблема Молочника полягає в тому, що він намагався влитися у лави «білої» буржуазії, а не знайти свою нішу у «чорному» гетто<sup>1</sup>, і однією з причин такої поведінки є відсутність у нього культурного центру. Дослідниця вважає, що найбільшу загрозу «чорній» культурі Тоні Моррісон вбачає у руйнівному впливі асиміляції афро-американців з білими американцями та зневажливому ставленні до власної історії та культури. У своєму прагненні не вирізнятися, бути схожим на «білу» буржуазію Молочник викоринив будь-які зв'язки з афро-американською громадою: «Для Молочника його минуле – загадка, а розгадка криється у рядках дитячої пісеньки («Пісні Соломона»), значення якої він не може осягнути, адже для нього слова пісні відділилися від їхнього глибинного історичного значення» [17, 316].

Серед українських літературознавців у площині історико-культурного підходу прозу Т. Моррісон аналізує М. Шимчишин у монографії «Гарлемський ренесанс (історія, теорія, поетика та афро-американська самість)», 2010, у якому творчий доробок письменниці представлено в контексті Гарлемського Ренесансу. Дослідниця відзначає історичний вплив подій цього періоду на культурне життя афро-американців та на прозу американської письменниці зокрема. Такої ж точки зору дотримується Т. Денисова у книзі «Роман і романісти США ХХ ст.» (1990) у розділі «Негритянська література США: тенденції розвитку», підкреслюючи майстерність Т. Моррісон органічно поєднувати у романах «негритянський спосіб світосприйняття із американською традицією», що допомагає їй поетично і точно відтворювати «життя США крізь призму історичної свідомості особистості і народу» [5; 288].

Історико-культурний підхід до аналізу прози Тоні Моррісон, зокрема роману «Пісня Соломона», застосовує російський дослідник М. Анастасьєв у статті «Відновлення історії» («Обретение истории», 1982). Він підкреслює новизну «Пісні Соломона» в порівнянні з більш ранніми романами Т. Моррісон, зокрема зазначаючи, що на відміну від загальної для американської літератури 70-их років минулого століття тенденції інтерпретувати сучасність в перспективі історії (і цим збільшити епічний простір твору, аж до створення у ньому цілісної картини світу), Т. Моррісон зображає минуле «як джерело справжнього» і намагається знайти «стабільні моральні цінності, що здатні витримати будь-який тиск ззовні і знову зібрати роздрібнену людську особистість в одне ціле» [1, 7]. На думку М. Анастасьєва, істотна роль в ідейній структурі роману відведена проблемі міжрасових стосунків: «[...] романістка, яка, не заявляючи своєї позиції прямо, даючи висловитися всім точкам зору, зуміла стати вище за будь-які забобони. Глибоко співчуваючи своїм пригніченим родичам, захищаючи їхнє право на боротьбу за свої природні, соціальні та людські права, вона в той же час проти надмірних крайнощів цієї боротьби: сліпа помста уподібнює жертву зі своїм кривдником» [1, 8].

Російський літературознавець акцентує на майстерності письменниці представити умови життя чорношкірого населення Північної Америки середини ХХ ст.: Т. Моррісон, як і більшість сучасних їй афро-американських письменників, «напружено роздумує про особливості національної самосвідомості негрів, про шляхи і способи їх залучення до соціального життя» [1, 9]. Вчений вважає, що національна проблематика становить художню сутність роману «Пісня Соломона». Афро-американський фольклор, народні міфи і легенди є кістяком оповіді, що постає в рецептивній свідомості як пазл з фактів, міфів і легенд, у якому пізнання минулого в кореляції із самоідентифікацією є вирішальним чинником формування цілісної особистості (головний герой твору «Пісня Соломона», пізнаючи своє минуле, пізнає самого себе, формується як особистість, його політ на Батьківщину наприкінці роману є кульмінацією особистісного росту й одночасно втіленням міфу про африканців, що відлетіли з США додому). Більше того, національна проблематика в романі включена в «іншу, більшу, універсальну, можна сказати, систему художньо-етичних координат. [...] Дія перетворюється на міф чи переказ» [1, 11]. Час у романі рухається циклічно, як і в міфі; імена героїв – біблійні; наскрізний мотив – пісня про засновника роду Соломона, яку періодично виконують ті чи інші персонажі.

До культурологічного<sup>2</sup> підходу, специфіка якого полягає в орієнтації на буття і діяльність людини й суспільства, вдається американський критик Філіп Пейдж у статті «Небезпечна свобода:

<sup>1</sup> Гетто – частина міста, де живуть представники меншин, через соціальний, політичний та економічний тиск (афроамериканські гетто часто асоціюються з бідністю, високим рівнем злочинності, аполітичністю). Див про це: [en.wikipedia.org/wiki/Ghetto](http://en.wikipedia.org/wiki/Ghetto).

<sup>2</sup> Культурологія – термін запропонований у 1909 р. В.Освальдом (німецький філософ, фізик), який показав різницю між культурологією і соціологією, використав термін для опису специфічних явищ, якими є культура

Злиття і фрагментація у романах Т. Моррісон» («Dangerous Freedom: Fusion and Fragmentation in Toni Morrison's novels», 1994), розглядаючи творчість Т. Моррісон у контексті афро-американської культури. Автор вважає, що в романі «Пісня Соломона» авторка намагалася об'єднати минуле з американським сьогоденням афро-американців. Пошук головним героєм твору місця в афро-американській спільноті сприяє пізнанню історії своїх предків. У «Пісні Соломона» втілено «розрив епох» у свідомості афро-американців, відсутність у них культурно-історичної свідомості. Правда, не у всіх, а передусім у членів сім'ї із символічним прізвищем Дед (Dead), що в перекладі з англійської означає «мертвий». Той факт, що сімейство Дед байдуже до злиднів бідняків, зауважує Ф. Пейдж, підкреслює їхню «байдужість до своєї історії, відчуженість від громади, один від одного і самих себе» [14, 86].

Водночас критик говорить про персонажів з іншою свідомістю, які прагнуть, навпаки, зберегти зв'язок з предками, пам'ятати їх традиції і легенди. Власне таким, найбільш яскравим, персонажем у романі «Пісня Соломона» є Пайлет - тітка головного персонажа, зображена як носій специфічної афро-американської фольклорної свідомості. Цю героїню критик називає *griot* - так у західноафриканських племенах іменують людину, головна функція якої охороняти усну історію свого племені. Автор стверджує, що Пайлет ліквідує прірву між своєю сім'єю та сім'єю свого брата, підтримує головного героя і впливає на нього своєю безмежною любов'ю до всіх оточуючих: «Поступово засвоюючи ці типи любові, головний герой синтезує ставлення до минулого інших героїв» [14, 94].

Предметом аналітики Ф. Пейджа є визначення художнього призначення біблійної «Пісні про Соломона», яка у контексті роману виступає у вигляді дитячої пісеньки, що розповідає про африканського предка і звучить у творі декілька разів. Очевидно, що ця пісенька є загадковим повідомленням, яке має зрозуміти Молочник, щоб дізнатися про історію свого родоводу і своєї сім'ї. Про цю пісню Ф. Пейдж говорить як про «[...]священний текст: послання доступне кожному, і водночас сховище секретів». Як і романи Т. Моррісон, ця пісня багатозначна, діалогічна, з відкритим кінцем та «містить сплетіння явищ, які існували до виникнення писемної літератури, зокрема місце дії, структуру мов, вказуючи на шалене сплетіння культур, релігій і взаємозв'язків». Головний герой роману Молочник розшифровує цей текст, розбирається з власним родоводом, «встановлює діалектику історичного процесу» і знаходить свій власний голос серед розмаїтого звучання світу, з'єднуючи своїх предків по материнській лінії з пісню, таким чином герой зближує американську і афро-американську культури і за допомогою цього складного процесу об'єднує існуючі протилежності» [14, 101]. При цьому, на думку Ф. Пейджа, протагоніст «Пісні Соломона» об'єднує культуру африканців-рабів Півдня з культурою вільних афро-американців Півночі, мешканців сіл і урбанізованих міст.

У критичних статтях про романи Т. Моррісон дослідники часто вдаються до психоаналізу, зокрема це стосується роману «Люба». Найбільш поширеною у цьому руслі є запропонована З. Фрейдом [2, 115] теорія «повернення витісненого», застосована до аналізу стосунків між головними героїнями роману «Люба» Сеті і Любою. Найбільш актуальним є те, що в процесі розгортання подій у романі і розвитку стосунків між Сеті та Любою, Сеті зцілюється психологічно. Складаючи з коротких історій, які вона розповідає Любій, свою життєву дорогу, відтворюючи своє минуле і переживаючи заново всі його страхи та болі, Сеті знаходить себе, знаходить душевний спокій.

До вказаного напрямку відносять працю американського критика Труді Харріс «Фікція і фольклор: Романи Тоні Моррісон» («Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison», 1991). У розділі, присвяченому роману «Люба», який має назву «Жінко, ти демон» («Woman, Thy Name is Demon»), автор зосереджує увагу на особливості жіночої ідеології та образі жінки в цілому, поєднуючи психоаналіз з феміністично-міфологічними елементами. Т. Харріс запевняє, що деякі стереотипи стосовно жінки, які поширювалися у світовій культурі протягом століть, існують до сьогодні. Вона наводить приклад традиційного упередження моряків щодо присутності жінки на кораблі чи спортсменів, які остерігаються вступати в інтимні стосунки з жінками напередодні важливих змагань. Використовуючи приклади з книги психіатра Вольфганга Ледерера «Боязнь жінок» («Fear of Women», 1970) [12], Т. Харріс доводить, що такі примітивні уявлення підтримуються навіть науковцями. Ця книга є скарбницею інформації про те, як сприймалася жінка, жіноче тіло споконвіків. Згідно з фактами, наведеними у цій книзі, жінка є відповідальною за різноманітні катклізми та проблеми світового масштабу.

---

як феномен суто людської діяльності. [Див.: Культурологія. XX век. Словарь. – С..Пб: Университетская книга, 1997. – С. 5-6, 249].

З цих позицій, на думку критика, Любу можна назвати відьмою, а то й самим дияволом, тіло дівчини-примари наділено надлюдськими, зловісними властивостями. Ці властивості простежуються в маніпуляціях Любою всіма навколишніми. Загроза, яку випромінює Люба та й весь будинок загалом, надходить з потойбіччя. Дівчина-привид, здається, фізично висмоктує і вбирає в себе енергію оточуючих, а особливо матері. Позбавлена милосердя, вона набирається сил, в той час коли її мати слабшає. Сеті ж використовує Любу для реалізації своїх потреб. У відносинах з дівчиною вона втілює у життя материнські інстинкти до дочки, яку свого часу втратила, власноруч убивши. Сеті присвячує себе повністю Любій, ніби випрошуючи прощення, Люба ж використовує беззастережну любов Сеті для своїх маніпуляцій. Цікавим є те, зазначає критик, що Любу проганяють жінки, сусідки Сеті, і це нашоухує на думку, що «жінку-демона можуть прогнати тільки жінки з демонічними властивостями» [10, 161], і роблять це вони не з доброї волі, а лише тому, що не хочуть, щоб за дівчиною прийшли примари з їхнього рабського минулого, яке витіснене з їхньої свідомості.

Таким чином, літературознавці і критики, розглядаючи доробок Т. Моррісон під різним кутом зору, одноставні у твердженні, що у її творах поєднано сучасну проблематику американського суспільства з широким використанням легенд, міфів. Саме це, на думку більшості, визначає особливості структури мови романів, сприяє усвідомленню розмаїття афро-американської культури, наголошує на важливості звернення до минулого, збереженні культурної спадщини та національних особливостей.

Застосування критиками і дослідниками до аналізу прози Т. Моррісон різних методологічних підходів свідчить про багатий гносеологічний потенціал романної творчості афро-американської письменниці.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Анастасьев Н. Обретение истории / Н. Анастасьев // Моррисон Т. Песнь Соломона: роман. – М.: Прогресс, 1982. – С. 5–18.
2. Баррі Пітер. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пітер Баррі / пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. – К.: Смолоскип, 2008. – 358 с. – (Серія «Пролегомени»).
3. Гром'як Р. Т. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Терешко. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
4. Денисова Т. Н. Тоні Моррісон / Денисова Тамара Наумівна // Жіночі голоси в літературному дискурсі ХХ ст.: матеріали до спецкурсу. – Тернопіль, 2007. – С. 190–213.
5. Денисова Т. Н. Негритянська література США: тенденції розвитку / Денисова Тамара Наумівна // Роман і романісти США ХХ ст. – К.: Дніпро. – 1990. – С. 265–288.
6. Костюк Ю. С. Новий тип жіночих персонажів у романі Тоні Моррісон «Пісня Соломона» / Ю. С. Костюк // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія. – 2012. – № 994, вип. 64. – С. 242–249.
7. Шимчишин М. М. Гарлемський ренесанс (історія, теорія, поетика та афро-американська самість): монографія. / Марія Мирославівна Шимчишин. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2010. – 320с.
8. Юликова М. А. Рецепція творчості Тоні Моррісон в періодической печаті США и России: дис.. канд. філолог. наук: 10.01.10 / Марія Александровна Юликова. – М., 2006. – 197 с.
9. Christian B. Black Women Novelists: The Development of a Tradition, 1892-1976 / Greenwood Press - Westport, Connecticut., 1980. – 275 p.
10. Harris T. Beloved: Woman, Thy Name is Demon // Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison / The University of Tennessee Press. – Knoxville, 1991. – P. 151–183.
11. Krumholz L. Dead Teachers: Rituals of Manhood and Rituals of Reading in Song of Solomon / Linda Krumholz // Toni Morrison's Song of Solomon Edited by Jan Furman. – Oxford University Press, 2003. – P. 201–229.
12. Lederer W. Fear of Women. – San Diego: Harcourt Inc., 1970. – 368 p.
13. Mobley M. S. The Woman Writer as Cultural Archivist and Redemptive Scribe / M. S. Mobley // Mobley M. S. Folk Roots and Mythic Wings in Sarah Orne Jewett and Toni Morrison. The Cultural Function of Narrative – Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1991. – P. 1-26.
14. Page P. Dangerous Freedom: Fusion and Fragmentation in Toni Morrison's novels / P. Page. – Jackson: Univ. Press of Mississippi, 1996. – 231 p.
15. Pal S. From Periphery to Centre / Sunanda Pal // Economic and Political Weekly. – 1994. – № 6. – P. 39–43.
16. Van Tol N. The Fathers May Soar: Folklore and Blues in Song of Solomon [Електронний ресурс] – Режим доступу: // <http://spiny.com/naomi/thesis/>
17. Willis S. Eruptions of Funk: Historicizing Toni Morrison / Susan Willis // Toni Morrison: Critical Perspectives Past and Present Edited by Henry Louis Gates, Jr. and K.A. Appiah. – New York, 1993. – P. 308–329.
18. Zia J. The Salon Interview – Toni Morrison. [Електронний ресурс] – Режим доступу: [www.Salon.com](http://www.Salon.com).

**АЛЬОНА БОЙЧУК, асистент**  
**Чернівецький національний університет**  
**імені Юрія Федьковича**

## **АНАЛІЗ ДИТЯЧОЇ РЕЦЕПЦІЇ МЕТОДОМ АНКЕТУВАННЯ**

Обґрунтовується застосування рецептивного анкетування як оперативного методу для дослідження дитячої рецепції у сучасному літературознавстві. Доводиться, що анкетне опитування дозволяє отримати об'єктивні результати відносно мобільності вітчизняної дитини-реципієнта-респондента у «колі читання», визначити критерії популярності літературних персонажів, поставити проблему авторства у юній свідомості, продемонструвати специфіку графічної реакції дитини на літературний текст.

*Ключові слова:* література для дітей, методологія, рецепція, дитина-реципієнт, рецептивне анкетування.

Обосновывается применение рецептивного анкетирования как оперативного метода для исследования детской рецепции в современном литературоведении. Доказывается, что анкетный опрос позволяет получить объективные результаты относительно мобильности отечественного ребенка-реципиента-респондента в «кругу чтения», определить критерии популярности литературных персонажей, поставить проблему авторства в юном сознании, продемонстрировать специфику графической реакции ребёнка на литературный текст.

*Ключевые слова:* детская литература, методология, рецепция, ребенок-реципиент, рецептивное анкетирование.

The analysis of child's reception by the questioning method is based on the usage of the receptive questioning as an operative method for the investigation of child's reception in contemporary literary criticism. It is proved that the survey by questionnaire allows getting impartial results with reference to the mobility of the local recipient respondent child in the reading circle, determining criteria of the literary characters popularity, putting the authorship problem into the young consciousness and presenting the peculiarity of the graphic reaction on the literary text.

*Key words:* children's literature, methodology, reception, child-recipient, receptive questioning.

Феномен читацької рецепції загалом вважається непростим для аналізу й опису, оскільки, за словами науковців, «іманентна релятивність будь-яких рецептивних оцінок, доведена сумним досвідом літературної критичної безапеляційності, мабуть вже належить до літературознавчої аксіоматики» [28, с. 100]. З. Росінська, скажімо, аналізуючи самототожність реципієнта, наголошує на актуальній предметній реакції людини на мистецтво, нагадуючи, що вона була осмислена ще Платоном і Арістотилем [19, с. 317]. Більше того, дослідження розуміння дитиною тексту особливо ризиковане, позаяк, як зазначається, сучасні діти (одночасно і п'яти-, і сорокарічні) – тверезі, жорстокі, прагматично орієнтовані, допитливі, пустотливі, безвідповідальні; в одному обличчі можуть бути розважливими менеджерами й безоглядними гравцями в хай тек [20, с. 439-440]. Словом, незрілий реципієнт володіє зовсім іншими параметрами сприйняття, ніж дорослий, і, відповідно, способи дослідження реакцій дитини на текст потрібно розробляти окремо.

Наголошуючи на абстрактності рецепції, Г.-Г. Гадамер згадує заперечення існування чистого сприйняття М. Шелером: «чисте», «адекватне роздратуванню» сприйняття являється абстракцією, так би мовити, рудиментом подоланої установки на зовнішній світ» [8, с. 126]. Дитина у такому разі виявляється активним сприймачем, а її рецепція літературного тексту набуває або абстрактної форми, або, навпаки, візуалізується. Це підтримує дещо метафорична думка Т. Адорно: «*Косе* (курсив наш – А.Б.) дитяче споглядання, збагачене книгами про індіанців і розповідями про морські пригоди, стає засобом розчаклування капіталістичного устрою, двори якого перетворюються в по-

ля Колорадо, кризи – в ураган, апарат влади – в заряджені револьвери. В Махагоні дикий Захід стає очевидним як іманентна капіталізму казка, подібна до тієї, яку діти осягають у грі. Проекція посередництвом дитячого погляду настільки *змінює* (курсив наш – А.Б.) дійсність, що її основа стає зрозумілою, однак вона не перетворює дійсність у метафору, а одночасно охоплює її в її безпосередній історичній конкретності» [1, с. 254]. Отож, такі репліки науковців вказують на певну ризоматичність дитячого сприйняття, залежність від вікових, психологічних чинників, і, власне, тексту.

Відмінні погляди представників літературної теорії стосовно певного питання, зауважує Ю. Ковалів, слід розуміти продуктивним діалогом [16, с. 38]. Така ситуація складатиметься навколо питання й про дитячу рецепцію. Необхідно враховувати найбільш концептуальні вектори окресленої проблеми. Приміром, Р. Ингарден веде мову про естетичне сприйняття мистецтва, одностороннє і обмежене за своєю природою: «Навіть якщо читач свідомо прагне охопити якнайширше твір мистецтва в цілому, його сприйняття ніколи не буде вичерпним. Сприйняття твору мистецтва як естетичного предмету в своєму завершеному вигляді, який спонукає читача до емоційної реакції на зміст твору, а іноді й до оцінки, має за основу незначну кількість рис і сторін твору мистецтва» [15, с. 57]. Таким чином, рецептивний запас абиякого з текстів виявляється нескінченним, а дитячого – надто.

Г. Г. Гадамер звертає увагу на думку Арістотеля про наслідування у дітей – це один із етапів рецептивного акту. Окрім того, зазначається, радість, тобто реакція від впізнавання, особливо демонструється дітьми у грі в переодягання. Для них найприкріша ситуація – неприйняття їх за вданого персонажа [8, с. 236]. Отож, дитина максимально вживається не тільки в роль читача-сприймача, а й виконавця-інтерпретатора тексту, причому остання позиція для неї важливіша. При цьому, рецептивна версія тексту кожного юного реципієнта повинна визнаватись співрозмовником – іншими дітьми, батьками, вчителем. У передмові до другого збірника «Література. Діти. Час» (2012), де проголошується «мода на дитячу літературу», Т. Качак слушно зауважує: «Література для дітей та юнацтва – завжди актуальна література, що пояснюється як її функціональними характеристиками, так і поетичною специфікою, спрямованістю на певне коло реципієнтів» [18, с. 7]. Звичайно, як і будь-який феномен, література для дітей повинна обґрунтовуватись методологічно.

Досліджуючи поняття прекрасного в мистецтві, за Г. Гегелем, у філософському методі неприпустимі «голі передумови» [10, с. 29]. Крім того, російський дослідник А. Есин наголошує на індивідуальному наборі методів дослідження кожного твору, тобто методика аналізу повинна диктуватись його художніми особливостями [13]. У випадку літератури для дітей його зауваження неабияк актуальне, оскільки, «одна із загальних порад методології полягає у тому, що метод повинен пристосовуватись до явищ, які стають об'єктом дослідження, і до мети, яку дослідження переслідує» [19, с. 30]. Вивчаючи призначення і сутність літератури для дітей, О. Довгань називає її ідеальним симулякром з двома основними функціями – розважальною (власне фабула художнього твору) та дидактичною чи виховною (експліцитне або імпліцитне повчання) [11]. Напевно, таку класифікацію варто доповнити естетичною та сугестивною функціями, оскільки тексти для дітей так чи інакше виявляються імаґинативно впливовими. Поза тим, О. Папуша загальнокультурність феномену дитячої літератури, її роль в соціалізації та «інкультурації» вбачає у «просторі соціокультурної взаємодії, одним із санкціонованих способів нарації, в ході якої, - як нею зазначається, - вибудовані форми ідентичності, суб'єктивності стають способом споглядання реальності» [22, с. 6]. Тобто визнається, що література для дітей та юнацтва виконує ряд важливих функцій, безпосередньо пов'язаних з рецептивними параметрами.

Дитина як «*пріоритетний реципієнт*» (термін В. Ізера) розглядається сьогодні по-новому й пильніше у численних наукових розвідках. Приміром, болгарська дослідниця М. Славова акцентує на психологічному підході до дитячої літератури, спрямованому на особливості реципієнта, та методологічно продуктивну в аспекті дитячої літератури рецептивну естетику. Зокрема, йдеться про чеських і словацьких дослідників Ф. Міко, Я. Копала, В. Нескусіла, які під терміном «*дитячий аспект*» (курсив наш – А.Б.) розглядають специфічний фактор публіки як «конститутивну силу в літературі для дітей» [26, с. 10]. Дослідниця говорить про особливий, моделюючий тип естетичної комунікації між письменником і реципієнтом, віковий критерій в дитячій літературі, коли дорослий актуалізує дитяче в собі й прагне до творчої реалізації через дитячий код, а дитина стає «спів-автором» з вирішальним голосом при виборі репертуару і стратегій тексту, що забезпечують «*потенціал сприйняття*» (курсив наш – А.Б.) [26, с. 10]. Таким чином, рецептивні маркери в літературі для дітей уже попередньо наукою окреслені, але потребують виразності, уточнення і проєкції на вітчизняного юного реципієнта.

Якщо враховувати *мобільність* першого адресата дитячої літератури, то слід наголосити на неможливості універсалізації методів досліджень і необхідності врахування континуальних параметрів дитячої свідомості: «Багатоманіття і різноманітність методів уможливають багатоманіття і різноманітність пізнавальних «прочитань» літератури, розширюють і поглиблюють розуміння текстів», – зазначає Е. Касперський [19, с. 36]. Таким чином, сучасна методологія як метанаука (за визначенням цього автора) спроможна активно розширити й арсенал рецептивних досліджень і літератури для дітей. Тому рецептивне анкетування, як зручний для філології метод, також потребує бути виваженим для оцінки його застосування у сучасному літературознавстві.

Застосовувати анкетування у теоретико-літературному дискурсі пропонували формалісти, вважаючи, що саме такі досліди дають достовірні свідчення: зокрема, за словами В. Жирмунського, цю ідею розробляв І. Шишманов [14, с. 276]. Але ще раніше О. Веселовський, аналізуючи українську пісенну традицію, також відмічав специфіку реакції дітей в іграх та піснях [6, с. 179]. Вчений порівнював дитину з людиною на найпростіших стадіях розвитку, яка давала іноді «фантастичну відповідь» на питання «Les Pourquoi? Чому?» [6]. З цього логічно постає припущення про поетапні відповіді на запитання (ідентичні анкетуванню) як зручну і відверту форму для встановлення комунікації з юним реципієнтом. Таким чином, рецептивне анкетування цілком здатне визначити окремі параметри сприйняття літературного тексту в їхньому поступовому усвідомленні.

Постає важливе питання відносно так званого «кола читання». Оскільки, як письменники, так і науковці неодноразово наголошували на важливості вибору книги, необхідно підкреслити аспект контексту, тобто маркеру сучасності у дитячому сприйнятті. Скажімо, за словами дослідників творчого спадку для дітей О. Пчілки, для письменниці важливим був вибір дитячої книги, оскільки вона не визнавала книг, орієнтованих на пасивне сприйняття дійсності [2, с. 9]. Іноді, під впливом подібних тенденцій науковці відзначають перевагу літератури для дітей над дорослою, оскільки дитина ніколи не читатиме нудну, на її погляд, книгу заради її престижності [24, с. 5-6]. Саме тому ми оперуємо методом рецептивного анкетування, де дитина-реципієнт спроможна відверто, щиро виявити свої смаки, переваги, специфіку сприйняття літератури.

Зрештою, анкетне опитування є діалогічним, динамічним й інтенсивним процесом, тут дитина-респондент не може виступати пасивним адресатом, позаяк «активність є конструктивною рисою сприймача мистецтва» [19, с. 318]. Групове, легальне анкетування (вказується особа) проведено на базі Чернівецької загальноосвітньої школи I-III ступенів № 24 ім. Ольги Кобилянської Чернівецької міської ради у п'ятих та шостих класах (загалом 100 анкет) на додаткових уроках світової літератури шляхом конкретних запитань та застосуванням контент-аналізу (кількісного методу). Метою опитування є перевірка окремих наукових гіпотез щодо дитячого сприйняття літератури, встановлення стану читання сучасних дітей, виявлення якості прочитаних текстів, визначення когорти «читабельних» авторів. Крім того, анкетування демонструє, яким конкретно літературним персонажам, текстам загалом і казкам зокрема, надається перевага в юнацькій рецепції.

Анкети складаються із трьох блоків, аргументуючись умовою логічності й лапідарності. Звичайно, перші запитання-контактери носять заохочувальний та стимулюючий характер: встановлення особи, статі, віку та коло інтересів, що сприяє правильно розпочатій комунікації на умовах рівноправності й довіри, дозволяє отримати відповідь про соціальні умови дитини-реципієнта.

Другий блок складають запитання стосовно літературних вподобань, знання персоналії письменників та ідентифікації з окремими персонажами з прочитаних текстів. Симптоматично, що 30% із названих казок посідає народна казка «Колобок». Лідерство цієї казки можна пояснити її прецедентністю у формуванні інтелектуального багажу дитини, простотою фабули, легкістю рецептування та запам'ятовування навіть у ранньому віці, іншими словами, «дитячість тексту» проявляється на мовному та літературному рівнях, у використанні простих речень, обігруванні слів, введенні моралізаційно-дидактичних ігрових елементів, численних звертаннях [21, с. 5-6]. Сугестивні ефекти тексту «Колобок» уже давно були підкреслені вченими [27, с. 469-473]. Зокрема, М. І. Толстой [27] наголошував на магичній, охоронній пісні, «тексті творіння», ефект якого підсилюється градацією. З анкетування з'ясовуються причини успіху «Колобка»: діти-реципієнти відмічають безпосередність, добрий дух головного героя та пригодницький розвиток дії. Також необхідно зазначити, що другими у рейтингу казок стоять «Червона шапочка» і «Попелюшка» (вони є улюбленими для 25 дітей-реципієнтів). Сучасна дослідниця С. Бекет наполягає на тому, що Червона Шапочка взагалі є найпопулярнішою дитиною в літературі [5]. Вірогідно, саме концентрація уваги на яскравому, символічному, колоритному, авантюрному образі центральної героїні дозволяє кожному реципієнту визначитись із симпатіями.

Слід акцентувати на тому, що багатьом дітям імпонують також казки про тварин, особливо «Курочка ряба», «Коза-дереза», «Ріпка», «Рукавичка», «Кіт в чоботях», «Солом'яний бичок», «Семеро козенят» та інші. Дослідники пояснюють подібне явище тим, що такі тексти, потрапляючи в коло дитячого читання, виховують позитивне ставлення та увагу дитини до природи, світу, характеру: «Наявність ігрового, фантастичного, казкового елементу у аналізованих творах полегшує їх сприйняття дітьми, бо відповідає віковим та психологічним особливостям малого читача або слухача» [2, с. 12]. Таким чином, антропоморфізм й ідеалізація тварин виступають важливими рисами дитячої рецепції казкових текстів. Оскільки більшість тварин – переважно алегоричні образи, то анкетування та усні опитування відносно дитячої рецепції тропових форм доводять специфіку ставлення дітей до сказаного у переносному значенні: окрім алегорії та епітетів дитина рідко декодує тропи, сприймає їх автологічно. Такий факт викликає безліч рецептивних парадоксів.

Дослідження О. Потебні підтверджують відсутність критичного судження у дітей під час читання: «Діти не вмюють відділити художню насолоду від моральної, приймають в казці чи повісті таку ж участь, як і в звичайному житті, з любов'ю слідкують за добрим і великодушним героєм і з відразою слухають про зле» [23, с. 291]. У свою чергу Л. Виготський наголошує на важливості для вдалого сприйняття саме знання «істинного положення речей»: «оселедці живуть лише в морі, суніца – тільки в лісі. Небувальщина потрібна їй лише тоді, коли він утвердиться в бувальщині» [7, с. 327]. Він також наголошує на важливості врахування фактора гри, сприйнятої як дійсність у процесі рецепції: «Оцінюючи книгу для малих дітей, критики нерідко забувають застосовувати критерій гри, а між іншим більшість збережених в народі дитячих пісень не тільки виникли з ігор, але й самі по собі – гра: гра словами, гра ритмами, звуками» [7, с. 327]. Відповідно, й Г.-Г. Гадамер участь у грі оголошує обов'язковою [8, с. 291]. Таким чином, троп як різновид інтелектуальної гри у літературі для дітей – актуальний, але не завжди зрозумілий маркер, якість рецепції вигаданого світу казок переважно залежить від образу головного героя, простоти або складності тексту, а також психологічних якостей сприймача.

Такі висновки зроблені на основі наступної статистики знаних сучасними дітьми казок (у дужках вказано кількість дітей, що обрали певну казку): «Колобок» (28), «Червона Шапочка» (13), «Попелюшка» (12), «Білосніжка» (9), «Курочка Ряба» (12), «Коза-Дереза» (8), «Ріпка» (7), «Рукавичка» (6), «Кіт в чоботях» (5), «Солом'яний бичок» (5), «Семеро козенят» (4), «Спляча Красуня» (4), «Снігова Королева» (4), «Івасик-Телесик» (4), «Русалка» (3), «Гидке каченя» (3), «Гуси-Лебеді» (3), «Дванадцять місяців» (3). Цікаво відмітити, що вже в наймолодшому віці актуальним виявляється гендерний аспект – дівчата обирають героїнь жіночого роду, а хлопчики, відповідно, чоловічого.

Справедливим буде провести антиномічну паралель між літературою для дітей і масовою культурою. Напевно, застерігаючи молоде покоління від фанатичного захоплення масмедійними персонажами, Г.-Г. Гадамер підкреслює актуальність насправді естетичного: «В нашому світі багато яскравих ефектів і безвідповідального експериментування, часто спрямованого на комерційні інтереси, далеко не все можна вважати реальною основою комунікації. Масовий екстаз ще не утворює комунікативну спільноту <...> Наші діти природно і легко, як безпосереднє вираження своєї душі, сприймають і оглушливу музику, і абстрактне мистецтво, вкрай часто вражаючими убогістю своїх форм» [8, с. 321]. Дійсно, обираючи улюблених літературних героїв, діти-реципієнти надають перевагу наступним: Попелюшка (13), Том Соєр (13), Білосніжка (9), Хуха Моховинка (8), Кіт у чоботях (7), Мауглі (7), Гарі Поттер (6), Геракл (5), Колобок (5), Спляча красуня (4), Русалка Аріель (3), Ріки-Тіки-Таві (3), Червона Шапочка (3), Герміона (2), Буратіно (2), Лис Микита (2), Пеппі Довгапанчоха (2), Міла Рудик (2). Читачі виокремлюють так звані обов'язкові риси головного героя: добрий, гарний, хоробрий, веселий, активний, хитрий, пустотливий. Тобто, шляхом рецепції центрального образу інтелект дитини естетизується залежно від того, чи виправданий їхній «горизонт очікування».

Проведене рецептивне анкетування демонструє, що майже 30% опитаних дітей 10-11 років ігнорують авторство дитячих книг. Проте, тут ситуація загалом виглядає наступним чином: називають Ш. Перо (30), Г. К. Андерсена (28), І. Франка (18), Братів Грімм (13), Лесю Українку (13), М. Твена (12), Т. Шевченка (12), О. Пушкіна (8), В. Сухомлинського (4), О. Носова (4), Р. Кіплінга (3), В. Нестайка (3), А. Лінгренд (3), Ч. Діккенса (2), С. Маршака (2). Стосовно соціального авторитету дитячого письменника М. Славова говорить, що сьогодні дитячому письменнику відводиться роль і вчителя, і вихователя, але з іншого боку «він обмежений «диктатом» реципієнта і змушений будувати своє послання на основі власних уявлень про його рецептивні можливості і потреби» [26, с. 7-8]. Таким чином, байдужість дитини-реципієнта до постаті дитячого письмен-



ника можна інтерпретувати свідченням незалежності, об'єктивності, непідвладності авторитету, критиці й піар-технологіям.

З анкетування з'ясовується: значна роль у процесі рецепції належить постаті наратора-виконавця. Ще О. Потебня підкреслював, що мовці дають дитині («сміливому реципієнту») можливість помітити звук [23, с. 53]. За даними анкетування, більшості дітей подобається, коли їм читає мама (90%). Це підтверджує зауваження, зроблене Р. Інгарденом: «Читаємо ми <...> надрукований (або ширше – написаний) твір, але лише твір проголошений «вголос» є <...> літературним твором у всій повноті засобів. Прочитання його у графічній формі пов'язане з окремими змінами в загальній структурі, а також характері читацького сприйняття» [15, с. 24]. Отож, дитині-реципієнту важливо *почути* твір з уст іншої людини, особливо з дотриманням усіх артикуляційних та інтонаційних правил, коли дорослий, як і дитина, «програє» текст та, неодмінно, імпровізує.

Як відомо, у розвитку дитини має важливу роль також і супроводжуючий малюнок. При дослідженні рецепції він виступає функціональним індикатором. Тому, остання, третя частина анкети – власна ілюстрація дитини, макет вподобаного літературного персонажа. Таке легке завдання має на меті розвантажити увагу дитини, так як увага респондентів знижується після серії запитань. Такий крок забезпечує можливість аналізу візуального відтворення прочитаних творів. При цьому враховується вибір образу, гендерний аспект, розмір, колір малюнка тощо.

Ще Арістотель наголошував, що при візуальному сприйнятті реципієнт акцентує увагу на кольорі, точніше, коли ми сприймаємо самий текст без ілюстрації, тоді сприйняття може бути як істинним (відповідно авторських інтенцій), так і помилковим [3]. Скажімо, культуролог Р. Арнхейм критикує інтелектуальні концепції відносно дитячої творчості, формулі «діти малюють не те, що бачать, а те що знають» він протиставляє протилежну точку зору [4, с. 7]. Дослідник підкреслює, що юні реципієнти не прагнуть навмисно бути оригінальними, але спроба відтворити «на папері все те, що вони бачать, заставляла кожную дитину відкривати для себе нову візуальну формулу для уже відомого предмета» [4, с. 82]. Анкетування продемонструвало, що найчастіше діти зображають Колобка, Тома Сойера, Попелюшку, Гаррі Поттера, Хуху Моховинку, Геракла – своїх улюблених літературних персонажів, переважно у червоних, помаранчевих і жовтих тонах. О. Веселовський пояснює перевагу таких кольорів тим, що вони свідчать про первинність уяви, – так, ці самі кольори виступають також «улюбленими кольорами дикунів, залишених на ступені дитячого наївного світосприйняття» [6, с. 61]. Тобто, словесний чи голосовий образ під час дитячого рецептування супроводжується візуалізованою реакцією, унаочненням, доповнює чи спрощує «горизонти очікування».

Як методологічний підсумок відносно анкетування, зазначимо наступне. Вже В. Пропп підкреслював властивість методу як ілюстрації епохи, наголошуючи: «Від правильного розуміння сутності і завдання науки залежить і правильність методів і, звичайно, висновків» [25, с. 16]. О. Потебня свого часу методологію інтерпретував в аспекті рис сприйняття, відзначаючи, зокрема, що дитину характеризує сміливість, з якою вона пояснює свої наявні сприйняття попередніми: невдалий шматок дерева перетворюється у її свідомості і в коня, і в собаку, і в людину в найрізноманітніших видах [23, с. 48]. Сьогодні вкрай важливими у з'ясуванні дитячого віку зокрема виступають рецептивні моменти: як довело анкетування, після колискових (вплив яких встановити неможливо), починаючи від «Колобка», у дитини формується читацький смак, адекватність сприйняття мистецтва, бажання читати. Аналіз опитування дозволяє звернути увагу на естетичні потреби сучасного юного сприймача – це середовище сьогодні стає масовим. Анкетування дозволяє отримати об'єктивні результати відносно активності дитини-реципієнта, визначити критерії популярності літературних персонажів, поставити проблему місця автора у дитячій свідомості, продемонструвати специфіку графічної реакції на літературний текст тощо. Тому, рецептивне анкетування як оперативний метод літературної теорії у контексті дитячої літератури заслуговує на увагу.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. / Т.В. Адорно. – М.; СПб. : Университетская книга, 1998. 445 с.
2. Антипчук Н. В. Журнал «Молода Україна»: місце і роль у розвитку української дитячої літератури: автореф. Дис. кнд філол. наук 10.01.01 / Київський нац. ун-т імені Т. Шевченка. – К., 2007. – 20 с.
3. Аристотель. О душе. Перевод П.С. Попова // Аристотель. Соч. В 4-х томах. Т. 1. М. : Мысль, 1976. – с. 371-448
4. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. Пер. с англ. В. Н. Самохина, общ. ред. и вст. ст. В.П. Шестакова / Рудольф Арнхейм. – М. : Прогресс, 1974.

5. *Бекет С.* Наївні люди: візуалізація образу дитини в сучасних оповідях про червону шапочку / С. Бекет // Іноземна філологія. Український науковий збірник. – Вип. 119(2). – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2007. – С. 9-15.
6. *Веселовський А. Н.* Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. М. : Высшая школа, 1989. – 405 с.
7. *Выготский Л. С.* Психология искусства / Л. С. Выготский [предисл. А.Н. Леонтьева; коммент. Л.С. Выготского, В.В. Иванова; общ.ред. В. В. Иванова]. – 3-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 573 с.
8. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного / Г.Г. Гадамер [пер. с нем] / М. : Искусство, 1991. – 367 с.
9. *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б. М. Гаспаров. – М. : Наука, Издательская фирма "Восточная литература", 1993. – 304 с.
10. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. В четырех томах / Г. В. Ф. Гегель; под ред. М. Лифшица. Т 1. М. : Из-во «Искусство», 1968. – 312 с.
11. *Довгань О. В.* Мовотворчість українських перекладачів дитячої літератури другої половини XX - поч. XXI століть : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / О. В. Довгань; НПУ ім. М.П. Драгоманова. - К., 2011. - 17 с.
12. *Дьяков А.В.* Философия пост-структурализма во Франции / А.В. Дьяков. – Нью-Йорк. : Издательство «Северный Крест», 2008. – 364 с.
13. *Есин А. Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие / А.Б. Есин. – 3-е изд. –М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
14. *Жирмунский В.М.* Теория стиха / В. Жирмунский. – Сов. писатель. Ленинг. отделение, 1975. – 664 с.
15. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике; перевод с пол. А. Ермилова, Б. Федорова / Р. Ингарден.- М. : Издательство иностранной литературы, 1962. – 570 с.
16. *Ковалів Ю.І.* Літературна герменевтика : монографія / Ю. І. Ковалів. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. – 240 с.
17. *Крестева Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Крестева. Пер. с франц. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 656 с.
18. Література. Діти. Час: Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. Вип. 2. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2012. – 192 с.
19. Література. Теорія. Методологія / пер. з пол. С. Яковенка; упорядкув. і наук. ред. Д. Уліцької. – 2-ге вид. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 543 с.
20. *Новикова М. Т. С.* Элиот: «детские» вопросы – «взрослые» ответы, «взрослые» вопросы – «детские» ответы / М.Новикова. В кн.. Детство в христианской традиции и современной культуре / Сост. К. Б. Сигов. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – с. 439-457.
21. *Олійник І. Д.* Україномовні переклади збірки Р. Кіплінга «Just so stories»: рецепція, інтерпретація, оцінювання автореф. дис. канд. філол. наук 10.01.05 – порівняльне літературознавство. Тернопіль, 2009, 20 с.
22. *Папуша О. М.* Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу: Автореф. Дис... канд. Філол. наук 10.01.06. / Тернопільський держ. Ун-т ім. Володимира Гнатюка. – Т., 2004. – 19 с.
23. *Потебня А. А.* Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М. : Высш. шк., 1990. – 344 с.
24. Проблемы детской литературы и фольклор: Сб. научн. Тр. / ПетрГУ. Петрозводск, 2001, 228 с.
25. *Пропп В.* Фольклор и действительность: избранные статьи / В. Пропп, Издательство: Наука, 1976 г., 327 с.
26. *Славова М. Т.* Волшебное зеркало детства: статьи о детской литературе / М. Славова. – К. : ИПЦ «Киевский ун-т», 2002. – 94 с.
27. *Толстой Н. И.* Очерки славянского язычества / Н. И. Толстой. – М. : «Индрик», 2003. – 624 с.
28. *Червінська О. В.* Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури: Наук. посібн. / О. В. Червінська, І. М. Зварич, А. В. Сажина. – Чернівці: Книги – XXI ст., 2009. – 284 с.
29. *Neuhaus S.* Grundriss der Literaturwissenschaft / S. Neuhaus – A. Franke Verlag Tübingen und Basel, 2003 – 274 p.

# МОВОЗНАВСТВО ТА МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ

УДК 800.7:811.111]:355.232

*АНДРІЙ ШУМКА, доцент*

*ПЕТРО ЧЕРНИК, доцент*

*Академія сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного*

## ОСОБЛИВОСТІ МЕТОДОЛОГІЧНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ІННОВАЦІЙНО-ІНТЕНСИВНОГО КУРСУ ВИВЧЕННЯ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ У ВИЩІЙ ВІЙСЬКОВІЙ ШКОЛІ

Проаналізовано сучасні організаційно-методологічні особливості забезпечення інноваційно-інтенсивного курсу вивчення англійської мови у вищій військовій школі. Доведено актуальність та важливість вивчення українськими військовослужбовцями англійської мови в контексті сучасних миротворчих операцій. Розглянуто аспекти подальшого вдосконалення мовної підготовки для військовослужбовців.

*Ключові слова:* мовна підготовка; інтенсивний курс; інноваційні технології; методологічне забезпечення; навчальний процес.

Current organizational courseware peculiarities of innovatively-intensive foreign language learning course in military higher education institution were analyzed. The topicality and importance of learning English language for the Ukrainian military men in the context of current peacekeeping operations were proved. The aspects of further linguistic skills improvement for military men were analyzed.

*Key words:* language training, intensive course, innovative technology, courseware, educational process.

**Актуальність теми дослідження.** Становлення молоді української держави в сучасному, глибоко інтегрованому та взаємозалежному світі детермінує гостру необхідність подолання мовних бар'єрів у налагодженні ефективного діалогу між державами та народами.

Володіння іноземними мовами, в першу чергу англійською, є безумовним чинником персонального кар'єрного успіху практично в усіх суспільних сферах. Не є винятком і військова сфера. Відомо, що Україна в останні двадцять років веде активну миротворчу політику. Українські миротворчі контингенти присутні в практичній більшості сучасних "гарячих точок". Звичайно, такий підхід сприяє зміцненню позитивного іміджу на міжнародній арені як України загалом, так і її Збройних Сил зокрема. Однак, попри суто іміджеві, фінансові та вузькопрофесійні здобутки в даному аспекті існує низка проблемних питань, найважливіше з яких – мовна підготовка особового складу українських миротворчих контингентів.

Конкретним прикладом можуть слугувати Коаліційні Сили в Іраку, де з понад тридцяти держав-учасниць Коаліції (Україна була присутня з 2003 по 2005 рік у вигляді військового контингенту, та по 2012 рік у вигляді дорадчого миротворчого персоналу) тільки в українському контингенті були присутні перекладачі з англійської мови. Решта представників інших держав могли цілком порозумітися між собою в межах своєї компетентності. На нашу точку зору така ситуація була недопустимою та потребувала серйозної зміни у викладанні іноземних мов в Збройних Силах України, в першу чергу англійської мови. Отже оперативна, передусім мовна сумісність миротворчих контингентів тих чи інших країн в ході виконання завдань за призначенням питання виключно актуальне.

**Мета роботи** полягає у розкритті організаційно-методологічних особливостей забезпечення інноваційно-інтенсивного курсу вивчення англійської мови у вищій військовій школі.

**Методологічний інструментарій** дослідження склали в основному загальнонаукові методи такі як аналіз та синтез, контент аналіз, порівняльний аналіз тощо.

**Аналіз попередніх досліджень.** Загалом проблематиці викладання іноземних мов присвячена величезна кількість наукової літератури, однак в конкретно прикладному вимірі викладання іноземної мови у військовій школі, зокрема в одному закладі це одна з низки робіт авторів присвячена даній тематиці, особливо що стосується саме методологічного забезпечення мовного курсу [3; 7; 10; 11].

Отже, **об'єктом дослідження** є сучасні аспекти інноваційних методик викладання іноземної мови

**Предметом дослідження** є порядок методологічного забезпечення вивчення англійської мови в Академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного.

**Виклад основного матеріалу.** Аналізуючи першопричини низького рівня володіння англійською мовою українськими офіцерами, то найбільшою помилкою, на нашу думку, було хибне уявлення щодо іноземної мови в старій радянській школі, де основний акцент робився не на умінні спілкуватися, а на читацько-перекладацькі навички. Відповідно, даний підхід цілком і повністю мігрував в українську вищу військову школу. Іншою причиною також слід вважати неправильний перерозподіл наявного бюджету часу на вивчення іноземної мови. Говорячи простою мовою, дві години навчання іноземної мови на тиждень (на весь термін навчання – чотири роки) не дають жодного результату, та ведуть до того, що держава двічі платить гроші: витрачає кошти на навчання іноземної мови курсантом, а потім – перенавчає того ж курсанта вже в якості офіцера.

З метою кардинальної зміни ситуації щодо викладання іноземних мов в Академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, навесні 2009 року було застосовано кілька цілком нових підходів у навчанні. Передусім, навчання курсантів здійснюється виключно інтенсивним методом із унікальним методологічним забезпеченням та відчутним збільшенням аудиторного навчального навантаження. Станом на весну 2009 року бюджет на вивчення іноземної мови для курсантів усіх спеціальностей складав 300 годин під керівництвом викладача.

Тобто, весь бюджет часу почав використовуватись на період двох років навчання. Підготовка розпочинається в другому семестрі другого курсу та закінчується в першому семестрі четвертого курсу відповідно. Спрощуючи виклад зазначимо, що три пари на тиждень (шість годин занять під керівництвом викладача) однозначно дають кращий результат, на відміну від попереднього підходу. Безпосередньо перед випуском організуються обов'язкові факультативні заняття (не менше двох годин на тиждень) з метою певної "реанімації" та підсилення знань, що дозволяє покращити результати складання державного екзамену з іноземної мови.

Аргумент на користь того, що курсант за півтори року, начебто, все забуде не витримує критики. Досвід свідчить, що курсанти першого курсу навчання, в частині іноземної мови, приходять до ВВНЗ з різним рівнем підготовки, що ускладнює подальше її вивчення, так як створює "дисбаланс фактичних знань" в групі.

Дотримуємось думки що дана півторарічна перерва є своєрідним "зрівнювачем" потенційних можливостей курсанта щодо вивчення іноземної мови, та створює рівні, стартові умови для її вивчення. В цьому контексті важливо й те, що саме на "виході" навчання курсант повинен отримати необхідну мовну компетенцію, яка буде корисною йому в подальшій службі, особливо у виконанні посадових обов'язків у миротворчих місіях сучасності.

Разом з тим слід зазначити, що даний навчально-методологічний експеримент виявив низку характерних недоліків. Найперше, попри доволі непоганий бюджет аудиторного часу на іноземну мову, тільки 40-45 % курсантів зуміли вийти на стандартизований мовний рівень (СМР) "функціональний" (СМР 2), за системою вимог країн-НАТО СТАНАГ 6001.

Проаналізувавши результати експерименту, науково-педагогічні працівники кафедри та керівництво кафедри іноземних мов та військового перекладу Академії сухопутних військ дійшло до висновку про необхідність наступного збільшення годин на іноземну мову та поетапне корегування годин в самому мовному курсі, де основний акцент й надалі залишається на інтенсивній складові в 4, 5, 6, 7 семестрах.

Див. Таблицю 1.

Таблиця 1.

Етапи, години, методологічне забезпечення та послідовність вивчення іноземної мови в Академії сухопутних військ

етапи	граматично-підготовчий			інтенсивно-комунікативний (основний)				підтримуючо-закріплюючий
	1	2	3	4	5	6	7	
семестри/год.	1	2	3	4	5	6	7	8
іноземна мова	0	50	50					
іноземна мова (військово-спеціальна мовна підготовка)				90	90	90	90	40
метод. забезпечення	Campaign 1			Campaign 2		Військовий переклад. НАТО.	Велика Британія. США.	Ділова англійська мова

Що ж до безпосередньо методики викладання, то акцент здійснено на розвиток в курсанта навичок усного мовлення та сприйняття інформації іноземної мови на слух, тобто посилена мовленнєва діяльність. Найкраще дані навички розвиває комунікативний метод.

Тут слід зауважити, що в Академії розроблена система власного методологічного забезпечення, котра відповідає найсучаснішим інноваційним технологіям викладання іноземної мови. Найбільшим досягненням стала повна тематична взаємозамінність викладачів в усіх курсантських групах. Тобто, розроблена унікальна програма, та відповідні посібники за якою синхронно навчаються усі курсантські групи без винятку. Такий підхід дає можливість отримати уніфіковані знання з глибоким військовим ухилом без огляду на спеціальність. Важливим є те, що даний підхід цілком і повністю відповідає мовним стандартам країн НАТО.

Отже, навчальний курс розбивається на три принципові складові:

Перша – суто мовний аспект (чотири семестри поспіль курсанти вчать розмовляти, слухати та писати іноземною мовою); Забезпечує цей цикл дворівневий посібник “Campaign”. “Campaign” є першою новою серією книг, спеціально розроблених для військовослужбовців збройних сил, яким потрібно вивчення англійської мови для міжнародного співробітництва. В першу чергу призначений для сухопутних військ, але містить актуальний і функціональний матеріал, що може застосовуватись і до інших родів військ.

Теми взяті з різних міжнародних військових контекстів, в тому числі США, Великобританії, НАТО і ООН. Книга була перевірена незалежними співробітниками американських, британських, французьких та іспанських військ, які мають великий досвід участі в міжнародних операціях.

“Campaign” покликаний задовольнити як інтенсивне вивчення, так і річний курс навчання, пропонуючи вмілі підходи до вивчення граматики та лексики, що можуть вдало застосовуватись на військових навчаннях.

Відповідно до мовного профілю НАТО STANAG 6001, книга 1 передбачає навчання курсантів з рівнем початківців, забезпечує їх достатніми знаннями для зрозуміння найрізноманітніших тем повсякденного та соціального спрямування. “Campaign Book 1” підходить для слухачів-початківців від низького елементарного до рівня прі-інтермідіат. “Campaign Book 2” пропонується для слухачів від прі-інтермідіат до інтермідіат.

Підручники “Campaign Book 1,2” створювались з умовою, що слухачі матимуть приблизно 200 годин аудиторних занять та самостійної роботи, щоб успішно просуватися до наступного рівня. Книга слухача забезпечує близько 120 годин під керівництвом викладача, та 80 годин самостійної роботи з робочим зошитом [12; 13; 14; 15; 16].

Перша секція кожного уроку знайомить слухачів з тематикою, вводиться нова лексика до всього уроку. Друга секція – розвиває граматичну складову та нарощує лексичний запас слухачів. Третя – продовжує та посилює другу. Четверта секція передбачає зосередження уваги слухачів на

“позаслужбову англійську”, розглядаються та відпрацьовуються повсякденні ситуації (покупки, листування, зустрічі з друзями).

Наступні дві секції відповідають за нарощування та посилення вмінь та навичок слухачів у граматиці та лексичному запасі. А остання, свого роду контрольна секція, дає можливість викладачеві перевірити засвоєння слухачами усього модуля, також зосередитись на недоліках та відпрацювати наступну стратегію викладання. Матеріали для прослуховування забезпечені двома CD-дисками для першого рівня, та трьома – для другого.

Друга складова курсу – військово-термінологічний курс (військовий переклад), який крім цього включає в себе ознайомчий курс з військово-політичним блоком НАТО, та основи ділової англійської мови. Курс триває один семестр, та забезпечується спеціально розробленими посібниками “Військовий переклад” [1] та “Північноатлантичний Альянс” [5].

Посібник з військового перекладу англійської мови призначений для підготовки курсантів вищих військових навчальних закладів та професійних військовослужбовців ЗС України за фахом військових перекладачів. Його мета – дати тим, хто уже оволодів основами граматики англійської мови та пройшов курс розмовної практики з неї, розуміння її військово-спеціальної лексики, навчити перекладацьким прийомам, зокрема усного перекладу з листа та на слух текстів з військово-спеціальної і технічної тематики. Він розрахований на 120 годин аудиторних занять.

До посібника включено розмовні теми загальновійськового змісту з базовими текстами і вправами до них, тематична лексика з видів збройних сил, родів військ, основних видів бойової техніки і озброєння, тактики бойових дій, словники англійських військових скорочень та англійсько-український словник військової лексики.

Структура посібника передбачає вивчення матеріалу поурочно (всього 38 уроків), відводячи на кожен урок 2-3 години в залежності від складності матеріалу. Згрупований тематично лексичний матеріал має поступове нарощування обсягу і складності, охоплює більшість тем військової сфери. Основою уроку є його опірний текст, якому передують базові слова. Словосполучення та нова термінологія, яка не увійшла у передтекстовий словничок, відпрацьовується у післятекстових вправах шляхом пошуку у тексті еквівалентів, приведених у вправі українською мовою. Перекладацькі вправи покликані формувати у слухачів навички розуміння оригінальних текстів та їхнього перекладу як в усній, так і в письмовій формі.

Словник скорочень охоплює абрєвіатури, які зустрічаються не лише у текстах і вправах посібника і може таким чином використовуватися в роботі з різними військовими текстами, які не увійшли в даний посібник. Англійсько-український словник військової лексики також виходить поза межі посібника і включає у себе найбільш уживану загальновійськову термінологію та поняття, що можуть зустрічатись у практиці роботи військового перекладача.

Навчальний посібник “Північноатлантичний Альянс” є складовою частиною комплексу навчальних матеріалів для курсантів II-IV курсів з програми інтенсивного вивчення англійської мови. Він розрахований на слухачів. Які володіють основами розмовної мови та граматики першого рівня за нормативними вимогами STANAG 6001.

Посібник має на меті збагачення та розширення словникового запасу слухачів із суспільно-політичної та військової тематики, розвиток навичок читання англійською мовою в обсязі тематики, підвищення рівня обізнаності слухачів щодо діяльності НАТО з метою оптимізації їх подальшої професійної діяльності. Посібник побудований на лексичному матеріалі, що охоплює нормативну граматику англійської мови та базовий лексичний мінімум другого рівня. Тексти складено на основі оригінальних матеріалів. Посібник складається з п'яти тематичних розділів і додатку – словника скорочень, що використовуються в НАТО з перекладом на українську мову.

Основу кожного розділу складають базові тексти, які надають важливу інформацію про історію створення НАТО, структуру організації, місії НАТО, співпрацю НАТО – Україна та участь українських миротворців у місіях НАТО. До текстів пропонуються ключові терміни з транскрипцією та перекладом на українську мову; складений на основі текстів список словосполучень, що мають бути активно засвоєні; система завдань (усних і письмових), розроблених з метою контролю розуміння тексту, полегшення засвоєння лексики, розвитку навичок перекладу та усного спілкування за визначеною тематикою.

У кожному тематичному розділі пропонуються також додаткові тексти для читання та обговорення і зразки автентичних документів, які надають інформацію за темою, що вивчається, і можуть використовуватись слухачами з метою самостійної підготовки.

Наступна складова – лінгвокраїнознавчий курс, який триває один семестр (англійською мовою вивчається країна-носіє мови (Велика Британія, США)). На кафедрі є відповідне методичне забезпечення, розроблене на базі найновіших навчальних технологій.

Посібник з лінгвокраїнознавства “Велика Британія” [4] є складовою частиною комплексу навчальних матеріалів для курсантів II – IV курсів з програми інтенсивного вивчення англійської мови. Він розрахований на слухачів, які володіють основами розмовної мови та граматики першого рівня за нормативними вимогами STANAG 6001.

Посібник має на меті збагачення та розширення словникового запасу курсантів з теми “Країнознавство”, розвиток навичок спілкування англійською мовою в обсязі тематики, залучення курсантів до активної мовленнєвої участі у обговореннях та дискусіях з достатнім рівнем граматичної та лексичної коректності.

Посібник побудовано на лексичному та граматичному матеріалі, що містить нормативну граматику англійської мови та базовий лексичний мінімум другого рівня. Тексти складено на основі оригінальних країнознавчих матеріалів Великобританії.

Посібник складається з двох частин. Частина перша – уроки підручника – містить вісім уроків: “Географічне положення. Клімат”, “Населення”, “Державний устрій”, “Економіка”, “Британський характер. Свята та традиції”, “Британські страви та ресторани”, “Збройні сили. Оборона та зовнішня політика”, “Призов на військову службу. Військова кар’єра”. Кожен з восьми уроків містить навчальні тексти для опрацювання під час практичних занять в аудиторії під керівництвом викладача, а також тексти з завданнями для самопідготовки з відповідної тематики. Матеріали до кожного уроку включають тексти для читання, словнички з перекладом та транскрипцією слів і виразів, що можуть викликати труднощі, та систему вправ і завдань на засвоєння лексичного і текстового матеріалу. Виконання цих вправ передбачає повторення граматичного матеріалу і спрямоване на розвиток навичок монологічного та діалогічного мовлення.

Друга частина посібника містить тексти для поза аудиторного (самостійного) читання, які спрямовані на поглиблення знань з тематики уроків та збагачення словникового запасу курсантів. Передбачається, що над текстами для додаткового читання курсанти будуть працювати самостійно, протягом вивчення теми “Велика Британія”. З метою оптимізації контролю самостійної роботи курсантів розділ забезпечений уніфікованими завданнями, що передбачають для кожного тексту: скласти та вивчити словничок до тексту (що сприяє розвитку навичок самостійної роботи з словником та збагаченню лексичного запасу); скласти та записати 5-6 різнотипних питань до тексту (що забезпечує повторення граматичного матеріалу); підготувати короткий переказ тексту (що сприяє розвитку навичок монологічного мовлення та активізації засвоєного лексичного матеріалу).

Контроль самостійного читання рекомендується проводити протягом вивчення відповідної теми в години, заплановані для поза аудиторного читання та на підсумковому занятті. У посібнику наведено також додаткові вправи для повторення деяких граматичних тем, тестові завдання для підготовки та проведення підсумкового опитування та матеріали для копіювання для деяких завдань уроків, що передбачають роботу курсантів з картою, таблицями, парну та групову роботу, розв’язування тематичних кросвордів.

Посібник “Сполучені Штати Америки” [2] побудовано на лексичному і граматичному матеріалі, який охоплює нормативну граматику англійської мови та базовий лексичний мінімум другого рівня.

Усі тексти укладено на основі оригінальних країнознавчих матеріалів ЗМІ США. З метою полегшення розуміння слухачами певних американських лексичних одиниць їх зміст розкривається в окремих вправах.

Посібник складається з основного курсу, який містить 7 блоків лексичного матеріалу, укладеного відповідно до тем навчальної програми, і частини з текстами для позакласного читання та реферування (перекладу).

Основу кожної теми складають базові тексти, які містять найважливішу інформацію про країну. Передтекстові вправи допомагають підготувати слухачів до сприйняття основної лексики даного уроку. Післятекстові вправи дають змогу активізувати лексичний матеріал, підвести слухачів до його репродуктивного використання і напрацювання навичок усного мовлення та письма. Зірочкою позначені тексти, що містять цікаву додаткову інформацію до теми уроку. Вправи підвищеної складності, які за рішенням викладача можуть опрацьовуватись окремими слухачами самостійно, позначені двома зірочками. Позначка з трьома зірочками посилає слухача до текстів для позакласного читання, що містяться у другій частині посібника. Ці тексти можуть бути використані як для самостійної (позааудиторної) роботи, так і на заняттях під керівництвом викладача.

З огляду на багатий фактичний матеріал даний навчальний посібник може бути також використаний не лише для мовної підготовки курсантів, а й усіма тими, хто вивчає англійську мову за

комунікативним методом згідно з нормативними вимогами другого рівня, передбаченими міжнародними мовними стандартами СТАНАГ 6001.

Завершує навчальний цикл невеличкий курс з ділової англійської мови, який також забезпечений унікальним посібником [8].

Писемне мовлення є своєрідною візитною карткою особи незалежно від її віку, фаху та посади. Для кожного офіцера є дуже важливим вміння чітко, правильно і грамотно висловлювати свою думку, добирати необхідні лексичні вирази відповідно до конкретної ситуації. Високий рівень письмової ділової мови є необхідною умовою досягнення успіхів у професійній кар'єрі.

Навчально-методичний посібник має на меті допомогти курсантам та студентам вищих військових навчальних закладів правильно вживати основні засоби англійської ділової мови, оцінювати мовні варіанти і знаходити найдоцільніші лексико-граматичні конструкції, сформулювати навички написання типових ділових паперів, а також запобігти появі найпоширеніших помилок.

В основній частині посібника розглядається структура, зразки, правила укладання та вирази, характерні для офіційних та приватних документів, а також приклади основних формалізованих документів, які використовуються у миротворчих місіях.

Вправи для аудиторної та самостійної роботи призначені для покращення процесу вивчення основ англійської ділової мови та формування навичок і вмінь письма у типових ситуаціях.

**Прикінцевий розділ включає додатки з вимогами до письмового мовлення згідно з критеріями стандартизованих мовленнєвих рівнів СМР-1 та СМР-2 стандарту НАТО STANAG 6001, зразки типових тестових завдань та короткий англійсько-український словник термінів та скорочень.**

Важливим аспектом у вивченні іноземної мови, звичайно, є самостійна підготовка. В Академії Сухопутних військ з 2003 року функціонує Центр мовної самопідготовки, та звана "Британська Рада" (British Council).

На основі концепції навчання іноземних мов у Вищих військових навчальних закладах, Центр мовної самопідготовки надає викладачам та курсантам академії, слухачам курсів мовної підготовки офіцерів методичну, консультаційну та довідкову допомогу у вивченні англійської мови.

Приміщення, технічні ресурси та навчально-методичні матеріали Центру використовуються в першій половині дня для проведення занять викладачами кафедри, а в другій половині дня – для забезпечення індивідуальних потреб в удосконаленні мовних навичок курсантів та слухачів мовних курсів під час самопідготовки, та викладачами кафедр академії з метою підготовки до занять. Центр самопідготовки має всі необхідні матеріали та технічні можливості для вивчення та покращення рівня мовної підготовки з усіх мовних навичок, а саме читання, аудіювання, письма, та говоріння, що відповідає структурі екзамену STANAG 6001 (класифікація НАТО).

Висококваліфіковані спеціалісти з викладання англійської мови, що працюють як інструктори-методисти Центру, координують процес самопідготовки користувачів Центру, а саме: визначають їх рівень знань та потреби, дають рекомендації щодо перспективного плану роботи кожного користувача, надають технічні та методичні консультації згідно наявних у Центрі ресурсів, здійснюють поточний моніторинг прогресу у навчанні шляхом співбесід та тестування. Крім того, працівники Центру розробляють навчальні матеріали та надають консультації викладачам щодо наявності навчальних матеріалів та їх кращого використання. Центр має вільний Інтернет доступ до навчальних сайтів англійською мовою провідних вузів світу, зокрема таких як університети в Кембриджі та Оксфорді. Також Центр володіє унікальним програмним забезпеченням щодо вивчення англійської мови, це понад тридцять комп'ютерних навчальних програм різних видів та рівня складності.

Важливо зазначити, що крім циклу посібників, котрі забезпечують дисципліну під час аудиторних занять, на кафедрі іноземних мов розроблено навчальний посібник з позааудиторного читання, котрий в повному обсязі забезпечує саме самостійну роботу курсантів та слухачів [6]. Посібник побудовано на лексичному і граматичному матеріалі, що охоплює нормативну граматику англійської мови та базовий лексичний мінімум другого рівня. Усі тексти укладено на основі оригінальних матеріалів. З метою полегшення розуміння слухачами певних лексичних одиниць їх зміст розкривається в окремих вправах. Посібник складається з 30 текстів відібраних відповідно до тем навчальної програми та вправ до них.

Вправи дають змогу активізувати лексичний матеріал, підвести слухачів до його репродуктивного використання і напрацювання навичок читання та усного мовлення. Дані тексти та вправи повинні використовуватися для самостійної (позааудиторної) роботи. Всі вправи базуються на тематичній лексичній, що вводиться в основному тексті, відпрацьовується та активується за допомо-



гою завдань і вправ після читання. Таким чином, ключова лексика відпрацьовується багато разів і швидко засвоюється.

З огляду на багатий фактичний матеріал, даний навчальний посібник може бути також використаний не лише для мовної підготовки курсантів, а й усіма тими, хто вивчає англійську мову за комунікативним методом, згідно з нормативними вимогами другого рівня, передбаченими міжнародними стандартами STANAG 6001.

Наступним важливим аспектом загального методологічного забезпечення курсу англійської мови є суто лексична складова. З цією метою розроблено англо-український словник з глибоким військовим ухилом [9]. Виразною особливістю словника є те, що автори в частині перекладу термінів українською мовою спробували наситити словник виключно автентичними українськими аналогами з максимальним униканням російськомовних калёк.

Словник містить більше 9000 військових термінів та термінологічних словосполучень, життєво необхідних миротворцям під час виконання операцій з підтримки миру, а саме: переклад організаційно-структурних одиниць, військових звань, основних видів сучасного бойового озброєння, обладнання та техніки, а також охоплює переклад неспеціалізованих термінів щодо топографії, фізичних особливостей місцевості, погодних умов, медичного забезпечення тощо, знання яких є вкрай важливим для здійснення миротворчих місій. Водночас у словник увійшли абрєвіатури та акроніми, які найчастіше зустрічаються у спеціалізованій військовій документації і використовуються під час спілкування між військовослужбовцями.

Поряд з загальноживаною військовою лексикою словник надає зразки розмовної мови, військового сленгу та неологізмів, (багато з яких відсутні у сучасних англо-українських словниках), властивих сучасному лексикону військовослужбовців, які беруть участь в операціях з підтримання миру. При відборі лексики головна увага приділялася термінології Сухопутних військ.

Важливо зазначити, що інноваційність викладання іноземної мови полягає не тільки в цілковито нових підходах виключно для курсантської ланки, а й для офіцерської також.

До успішних проектів кафедри можна зачислити курсову підготовку з англійської мови викладачів Академії практично усіх спеціальностей. Починаючи з весни 2009 року здійснюється підготовка 10-12 офіцерів (як правило викладачів різних кафедр) вкрай інтенсивним методом. Бюджет часу складає 36 навчальних годин тижневого навантаження під керівництвом викладача з терміном навчання три місяці. В кінці курсу складається відповідний екзамен.

Такий підхід, дозволить отримати плеяду мовнокомпетентних науково-педагогічних працівників, що сприятиме загальному інтелектуальному росту Академії. Крім того частину своїх власних (суто спеціалізованих, військових дисциплін) ці викладачі викладатимуть саме англійською мовою.

**Висновки.** Отже, інтенсивний метод навчання курсантів при загальному навантаженні в 500 години під керівництвом викладача слід вважати одним з найефективніших способів вивчення іноземної мови у Збройних Силах України, який дозволить отримати випускника військового закладу на рівні мовної компетенції СМР 2 (стандартизований мовленнєвий рівень, так званий “обмежено-робочий” або “функціональний” за класифікацією країн-НАТО ). Основний обсяг навчального часу розподілити на 4,5,6,7 семестр навчання (2,3,4-й курси) у відповідності до навчальних планів кожної спеціальності. Розроблене методологічне забезпечення курсу дозволяє досягнути важливих аспектів – уніфікації знань військовослужбовців та повної взаємозаміни викладачів під час проведення занять.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрєєва С., Черник П. Військовий переклад / С. Андрєєва, П. Черник. – Львів: АСВ, 2010. – 236 с.
2. Желіско В., Петрухін В., Черник П., Шумка А. Сполучені Штати Америки (Лінгвокраїнознавство): Навчальний посібник для ВВНЗ / В. Желіско, В. Петрухін, П. Черник, А. Шумка. – Львів: АСВ, 2010. – 313 с.
3. Захарова Л., Черник П. Структура мотивації до вивчення англійської мови у курсантів вищих військово-навчальних закладів та шляхи її корекції / Л. Захарова, П. Черник // Вісник Львівського університету: Серія міжнародні відносини. Збірник наукових праць. – Випуск 31. – С.341-350.
4. Захарова Л., Черник П., Шумка А. Велика Британія: Навчальний посібник / Л. Захарова, П. Черник, А. Шумка. – Львів: Львівський ордена Червоної Зірки інститут Сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного Національного університету “Львівська політехніка”, 2009. – 226 с.
5. Захарова Л., Черник П., Шумка А. Північноатлантичний Аль’янс. Навчальний посібник / Л. Захарова, П. Черник, А. Шумка. – Львів: Академія сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, 2010. – 89 с.
6. Пасічник С., Черник П., Щерба О., Левко М. Позааудиторне читання: Навчальний посібник. – Львів: АСВ, 2012. – 135 с.

7. Псічник С., Черник П. Інтегрування читання у процесі вивчення іноземної мови / С. Псічник, П. Черник // *Studia methodologica*. – Випуск 33. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2011. – С.55-59.
8. Пашук Ю., Черник П. Англійська ділова мова для військових (навчально-методичний посібник) / Ю. Пашук, П. Черник – Львів: Львівський орден Червоної Зірки інститут Сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного Національного університету “Львівська політехніка”, 2007. – 117 с.
9. Торська М., Черник П. Англо-український словник військових термінів та супутньої лексики миротворчої спрямованості / М. Торська, П. Черник – Львів: АСВ, 2011. – 476 с.
10. Черник П. Новітня концепція вивчення іноземної мови у вищій військовій школі / П. Черник // Актуальні проблеми викладання іноземних мов для професійного спілкування: Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 8-9 квіт.2011.: У 2т. – Д.: Біла К.О., 2011. Т.2: Методика викладання іноземних мов у вищому навчальному закладі. – 2011. – С.114-120.
11. Черник П. Сучасні погляди щодо вивчення іноземної мови в системі підготовки фахівців сухопутних військ / П. Черник // Збірка тез доповідей Четвертої Всеукраїнської науково-технічної конференції “Перспективи розвитку озброєння і військової техніки Сухопутних військ”, 12-13 квітня 2011 року. – Львів, АСВ. – С.295.
12. Campaign. *Teacher’s book*. Oxford, Macmillan, 2004. – 128 p.
13. Campaign. *Student’s book, level 1*. Oxford, Macmillan, 2004. – 159 p.
14. Campaign. *Workbook, level 1*. Oxford, Macmillan, 2004. – 96 p.
15. Campaign. *Teacher’s book, level 2*. Oxford, Macmillan, 2007. – 160 p.
16. Campaign. *Student’s book, level 2*. Oxford, Macmillan, 2007. – 143 p.
17. Campaign. *Workbook, level 2*. Oxford, Macmillan, 2007. – 96 p.

УДК 37.014.14+82(07)+372.461

*ДМИТРО КОТОВЕЦЬ, асистент  
Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка*

## **РЕАЛІЗАЦІЯ ІДЕЇ РОЗВИТКУ МОВЛЕННЯ УЧНЯ, ЗАКЛАДЕНОЇ У ШКІЛЬНІЙ ПРОГРАМІ «ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА» (2001 Р.) ЗА РЕДАКЦІЄЮ<sup>1</sup> АКАДЕМІКА Д.В. ЗАТОНСЬКОГО ТА ІНШИХ**

У статті простежено, як реалізується ідея формування мовної культури учнів крізь призму програми «Зарубіжна література» 2001 року. Проаналізовано орієнтовне планування уроків, орієнтовну програму з розвитку мовлення, деякі шкільні підручники за програмою 2001 року. Зроблено висновок про вагомий роль уроків світової літератури у розвитку мовлення школярів.

*Ключові слова:* програма, розвиток мовлення, мовна особистість, орієнтовне планування, вимоги, реалізація вимог.

В статье рассмотрено, как реализуется идея формирования речевой культуры учеников сквозь призму программы «Зарубежная литература» 2001 года. Проанализированы: ориентировочное планирование уроков, ориентировочная программа по развитию речи, некоторые школьные учебники по программе 2001 года. Сделан вывод о значимой роли уроков мировой литературы в развитии речи школьников.

*Ключевые слова:* программа, развитие речи, языковая личность, ориентировочное планирование, требования, реализация требований.

There was traced back in the article as the idea of forming the language culture of pupils is implemented in the light of «Foreign literature» program of 2001 year. There was analyzed the tentative lesson's planning, tentative program of speech's development, some school textbooks for the program of 2001 year. There was made the conclusions about a significant role of world literature's lesson's in the development of pupils' speech.

*Key words:* program, speech development, language personality, tentative planning, demands, demands' implementation.

Сподіваюся, через 10 – 15 років ми помітимо, що український випускник або навіть школяр буде вигідно відрізнятися від свого ровесника з країн, де зарубіжна література в школі не вивчається.

*Д.В. Затонський*

Не можемо не погодитися із проникливою думкою видатного українського науковця, адже очевидно, що вчений, висловлюючи такі сподівання, мав на увазі і мовний розвиток школярів. Коли ми говоримо про те, що вивчення світової літератури сприяє загальному розвитку особистості учня, то маємо на увазі, що він не лише стає більш начитаним і дізнається про нові літературознавчі терміни. Методично цінним є те, що удосконалюються і його мовленнєві навички. Він більш гармонійно вливається у навколишній світ, краще почуває себе у колі однолітків, впевненіше відстоює свої життєві позиції і переконання. Усе це є результатом послідовної роботи вчителя над розвитком мовлення школярів.

<sup>1</sup> Див. статтю Д.В. Котовця «Про роль академіка Д.В. Затонського як фундатора шкільного курсу зарубіжної літератури» у збірнику матеріалів наукових праць «Русский язык и литература в школе и вузе: проблемы изучения и преподавания». – Горловка: Изд-во ГГПИИЯ, 2012. – С. 167 – 172.

Безсумнівно, що і сам шкільний учитель повинен бути взірцем у володінні мовою. На сторінках одного із фахових часописів над цією проблемою замислювався академік Д.В. Затонський. Він зауважив: «Мене турбує знання учителями рідної мови, якою викладатиметься зарубіжна література в українській школі. Всі знають про певні складності, і дехто розмірковує, чи не дозволити там чи там, як виняток, викладання російськомовне? (...) Однак піти на те, щоб в українській школі хоч один із предметів викладався іншою мовою, на мою думку, неприпустимо, бо нелогічно: тоді вже було б природнішим у тих чи інших випадках зберігати поки що школи російські, ніж перетворювати їх на якісь «суржикові» [3, с.6].

Проблема формування мовної особистості у сучасній школі є актуальною. Ще більшої уваги науковців потребує питання мовного удосконалення школярів на уроках світової літератури, адже цей предмет, виступаючи своєрідним культурним мостом між Україною та світом, покликаний виховувати за шкільних років полікультурну особистість, а у цьому контексті, і мовну особистість, яка здатна адаптуватися в інформаційному просторі світу, вміє широко мислити та адекватно і грамотно оцінювати явища навколишньої дійсності.

Постійно перебуваючи у фокусі уваги вітчизняних та зарубіжних учених-методистів, питання формування мовленнєво розвиненого учня вдало вирішується у сучасних підручниках з методики викладання літератури (української / російської / світової), а також на сторінках фахових періодичних видань.

Так, науковець Є.А. Пасічник у посібнику «Методика викладання української літератури в середніх навчальних закладах» [9] описує розвиток писемного мовлення учнів. Зокрема наводить цінні методичні рекомендації щодо проведення письмових робіт. Вчений підкреслює: «На уроках літератури розвиток усного і писемного мовлення має свою специфіку. Мета занять з розвитку мовлення не зводиться до збагачення словникового запасу учнів, хоч ця сторона дуже важлива і не може випадати з поля зору вчителя-словесника. Його завдання – навчити учнів користуватися також засобами художньої мови, яка, крім комунікативної функції, є носієм і естетичних функцій, тобто завжди виражає певну естетичну оцінку» [9, с.346].

У посібнику «Наукові основи методики літератури» [8] за редакцією професора Н.Й. Волошиної досить ґрунтовно та всебічно висвітлено проблеми підвищення культури мовлення засобами художньої літератури. Зосереджено увагу на таких аспектах як розвиток усного і писемного мовлення на уроках літератури; роль граматичних знань у розвитку мовлення учнів; види, форми і типи мовлення; характеристика мовлення учнів; джерела і методичні прийоми роботи з розвитку мовлення. Також пропонується диференційована система творчих робіт учнів, скерованих (робіт) на розвиток писемного мовлення школярів. Водночас підкреслено, що «розвиток мовлення учнів є одним із трьох основних компонентів літератури як шкільного предмета» [8, с.184].

Науковець А.Л. Ситченко у навчальному посібнику «Методика навчання української літератури в загальноосвітніх закладах» [10] докладно розкриває питання усного і писемного мовлення читачів-учнів. Зокрема, відзначає: «Як усне, так і писемне мовлення потребує спеціальної методики свого розвитку, є складовою навчання і виховання культурного читача» [10, с.188]. Автор також аналізує зміст і форми розвитку мовлення школярів, описує питання щодо учнівських письмових робіт та висвітлює риторичні засади розвитку мовлення школярів.

Сучасні російські науково-методичні видання теж досить глибоко висвітлюють проблеми мовленнєвого розвитку учнів. Так, у підручнику «Теорія і методика обучения литературе» [1] за редакцією О.Ю. Богданової зазначено: «Развитие устной и письменной речи школьников – одно из стержневых направлений в методике преподавания литературы» [1, с.317]. Автори цього видання, розкриваючи суть мовленнєвої діяльності школярів у процесі вивчення літератури, наводять ряд прізвищ російських вчених-методистів, які свого часу присвятили увагу цій проблемі. Це Ф.І. Буслаєв, В.Я. Стоюнін, В.П. Острогорський, В.В. Голубков та багато інших дослідників. Проблеми формування мовленнєвих навичок на уроці літератури розглянуто у таких аспектах:

- *розвиток мовлення і мовленнєва діяльність;*
- *основні напрямки роботи з розвитку мовлення школярів;*
- *критерії мовленнєвого розвитку учнів середньої школи;*
- *розвиток усного мовлення як соціальна і методична проблема;*
- *уроки розвитку мовлення в системі вивчення літературної теми;*
- *переказування художнього тексту;*
- *повідомлення та повідомлення учнів;*
- *мовленнєва діяльність у процесі діалогічного спілкування у ході вивчення літератури;*
- *мовленнєва ситуація на уроці літератури;*
- *мовленнєва діяльність учнів у системі вивчення літературної теми;*

– специфіка мовленнєвої діяльності під час вивчення біографії письменника.

Як бачимо, питання розвитку мовлення школярів на уроках літератури у цьому підручнику висвітлено досить докладно.

Продовжуючи аналіз сучасних російських науково-методичних видань, звернемо увагу на книгу «Методика преподавания литературы: учебная хрестоматия-практикум» [5], автором-укладачем якої є Б.А. Ланін. У розділі «Развитие речи учащихся на уроках литературы» наведено статтю російського вченого-методиста М.М. Соколова «Методика описания», у якій автор докладно висвітлює методику опису як прийом формування мовленнєвих умінь школярів.

Український науковець Ф.М. Штейнбук у підручнику «Методика викладання зарубіжної літератури в школі» [13] фокусує увагу та таких методичних проблемах, як організація роботи з розвитку усного та писемного мовлення. Зокрема вчений наголошує: «У школі вивчення літератури так само, як і вивчення лінгвістичних курсів, у безпосередній спосіб пов'язано з мовленнєвою діяльністю учнів, з розвитком їхніх мовленнєвих умінь та навичок. Важко собі уявити, що в організації будь-якого виду роботи на уроках літератури можна обійтися без використання усного чи/та писемного мовлення» [13, с.273].

Автор підручника «Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах» [7] український вчений-методист Л.Ф. Мірошніченко, висвітлюючи питання розвитку мовлення учнів у системі літературної освіти, підкреслює: «Залучаючи у шкільний курс «Зарубіжної літератури» твори в найкращих українських перекладах, учні мають можливість опанувати саме нормативну літературну мову, звільняючись від суржику, аргю, діалектів тощо. На уроках зарубіжної літератури відкриваються необмежені можливості реалізації проблеми розвитку мовленнєвої діяльності учнів» [7, с.404]

Найактуальніші питання розвитку мовлення школярів на уроках світової літератури висвітлюються і на сторінках фахових періодичних видань.

Повертаючись до найважливіших етапів становлення методики викладання світової літератури в Україні, розглянемо, як реалізуються вимоги щодо формування мовної особистості, закладені у програмі «Зарубіжна література» 2001 року [2], одним із редакторів якої був академік Д.В. Затонський.

Зауважимо, що програмою 2001 року передбачено роботу з розвитку мовлення учнів, яка має здійснюватися послідовно та систематично упродовж усіх уроків літератури. Більш поглиблена та цілеспрямована робота над розвитком зв'язного мовлення повинна відбуватися у межах восьми годин на рік у кожному класі.

«Розвиток мовлення учнів на уроках мови та літератури – єдиний процес, що й виражено в програмах з цих предметів, зокрема у вимогах до знань і вмінь учнів викладати думки в усній та письмовій формах, намічена система різних видів роботи в цьому напрямку, які ускладнюються від класу до класу», – зауважує О.М. Бандура. Ілюструючи думку науковця, назвемо вимоги програми 2001 року до вмінь учнів, які стосуються формування мовної культури школярів. Див. таблицю 1.

Таблиця 1

Клас	Учні повинні вміти:
5	<ul style="list-style-type: none"><li>– вдумливо, виразно читати художні тексти, використовуючи паузи та логічні наголоси; розуміти зміст прочитаного;</li><li>– переказувати усно та письмово (переказ), докладно, вибірково і стисло невеликі за обсягом епічні твори або фрагменти із них;</li><li>– знаходити в тексті зображувальні засоби мови, пояснювати їхню художню роль;</li><li>– давати розгорнуту усну та письмову відповідь за змістом кількох епізодів або розділів твору;</li><li>– складати усний і письмовий твір про літературного героя, відгук на самостійно прочитаний літературний твір, твір мистецтва.</li></ul>
6	<ul style="list-style-type: none"><li>– вдумливо, виразно читати художні тексти, використовувати граматичні та логічні паузи, логічні наголоси;</li><li>– переказувати усно та письмово (переказ) докладно, вибірково та стисло невеликі за обсягом епічні твори або фрагменти з них, зокрема з елементами опису (пейзажу, інтер'єру, портрета);</li><li>– знаходити у тексті зображувальні та виражальні засоби мови, з'ясовувати їх роль у тексті;</li><li>– складати план твору-роздуму про героя;</li></ul>

	– складати (усно, письмово) твір-роздум про героя.
7	– вдумливо, виразно читати художні тексти, використовуючи психологічні, граматичні, логічні та логіко-граматичні паузи, логічні наголоси, розуміти зміст прочитаного; – давати (усно та письмово) повну розгорнуту відповідь на поставлене запитання; – складати план (складний) твору-роздуму над проблемами художнього твору; – складати (усно і письмово) твір-роздум над проблемами художнього твору.
8	– розрізняти, оцінювати й обговорювати конфлікти і чинники духовного життя літературних героїв; – давати повну (усно чи письмово) відповідь на запитання; – складати план власного усного та письмового висловлювання; – давати (усно і письмово) відгук про самостійно прочитані літературні твори, твори інших видів мистецтва; – складати (усно і письмово) твір-роздум про художній твір; – користуватися словниками, довідковим апаратом підручників, хрестоматій і прочитаних книг.
9	– вдумливо читати та критично аналізувати програмові твори; – визначати основну проблематику, сюжет, композицію, систему образів і виразально-зображувальні засоби мови; – складати план власного усного та письмового висловлювання; – створювати усні й письмові роботи, різні за обсягом, характером і жанром; – складати план та тези літературно-критичних статей; – готувати доповідь чи реферат на літературну тему (за одним джерелом).
10	– вдумливо читати та критично аналізувати програмові твори; – визначати основну проблематику, сюжет, композицію, систему образів і виразально-зображувальні засоби мови; – обґрунтовувати свою оцінку прочитаних творів; – складати простий та складний план власного висловлювання; – створювати усні й письмові роботи, різні за обсягом, характером і жанром; – складати план та конспект літературно-критичних статей; – готувати доповідь чи реферат на літературну тему (за декількома джерелами).
11	– вдумливо читати і критично оцінювати художні твори; – визначати основну проблематику, сюжет, композицію, систему образів, виразально-зображувальні засоби мови; – розгорнуто пояснювати й обговорювати внутрішній світ героя у єдності його світоглядних та ціннісних чинників; порівнювати героїв твору (або різних творів); – обґрунтовувати свою оцінку прочитаних творів; – складати простий і складний план; – готувати усні й письмові роботи, різні за обсягом, характером і жанром.

У таблиці ми перелічили державні вимоги до умінь учнів, скеровані на оволодіння ними мовленнєвими навичками у процесі вивчення художнього твору. Підкреслимо, що ідеї, закладені у програмі із зарубіжної літератури 2001 року, ґрунтувалися на принципах, що враховують і проблему розвитку мовлення школярів:

– антропологічному, згідно з яким у центрі уваги – особистість учня, її творчий саморозвиток та самовиявлення, духовно-ціннісні засади її буття;

– репрезентативному, згідно з яким на кращих художніх зразках демонструються здобутки зарубіжної літератури від давнини до сьогодення, своєрідність поетики авторів, національних традицій, літературно-художніх напрямків, течій і шкіл, історико-культурних етапів;

– взаємозв'язку аксіологічного, естетичного і культурологічного підходів до вивчення художнього твору у школі;

– збалансованості між вимогами сучасної літературознавчої науки і доступністю творів для учнівського сприйняття (у відборі текстів, їх структуруванні тощо).

Відтак у своїй діяльності учитель літератури повинен постійно, продумуючи стратегію уроку, враховувати ті принципи і вимоги щодо мовленнєвого розвитку учнів, які висуває перед ним шкільна програма. Але, почавши працювати у 2001 – 2002 навчальному році за новою програмою, шкільний учитель значною мірою потребував фахової підтримки з боку досвідчених методистів в

організації навчальної роботи, у тому числі й у плануванні уроків зарубіжної літератури за програмою 2001 року. Тому на допомогу прийшли знані в Україні вчені-методисти і вчителі літератури з багаторічним педагогічним досвідом. У журналі «Всесвітня література в середніх навчальних закладах України» вони публікували матеріали під загальною назвою «Орієнтовне планування уроків зарубіжної літератури за програмою 2001 року». Це А.О. Мельник (для 5 класу), О.О. Ісаєва (для 6 класу), Ж.В. Клименко (для 7 класу), Ю.М. Дишлюк (для 8 класу), О.М. Куцевол (для 9 класу), Н.І. Дорофєєва (для 10 класу), С.В. Рудаківська, Л.С. Мирська, М.І. Безсонова, Ю.Г. Морозов (для 11 класу). Усі ці методичні розробки враховували і мовленнєвий розвиток школярів. Визначаючи триєдину мету уроків, їх автори передбачили такі напрями діяльності, що націлені на мовленнєвий розвиток учнів. А саме: *робити стислий вибірковий переказ, скласти характеристику образу літературного героя на основі його вчинків та поведінки; збагачувати словниковий запас учнів; працювати над розвитком навичок стислого переказу, усних відповідей на запитання за змістом прочитаного; формувати комунікативні вміння та навички школярів; вчити писати твір на задану тему; розвивати: вміння давати стислі логічні відповіді на запитання; навички учнів виразно читати, давати повну відповідь на поставлене запитання; уміння відчувати мову твору; навички докладного переказу твору; вміння скласти простий план, стисло переказувати текст; навички розгорнутих відповідей на запитання за змістом кількох епізодів; усне монологічне та діалогічне мовлення; навички ведення дискусії тощо.*

Ми помітили, що майже кожен урок з «Орієнтовного планування...» містив у собі види роботи, які покликані сприяти розвиткові мовної культури школяра.

Більш розширену роботу з розвитку мовлення учнів за програмою 2001 року було запропоновано науковцями-методистами в «Орієнтовних програмах з розвитку мовлення», що з'явилися на сторінках фахового часопису «Всесвітня література в середніх навчальних закладах України» у 2002 – 2003 роках. Так, концепція програми, підготовленої знайомим методистом О.О. Ісаєвою, ґрунтувалася на таких принципах:

- *робота з розвитку мовлення має базуватися на безпосередніх літературних та життєвих враженнях учнів;*

- *запропоновані види робіт з розвитку мовлення мають відповідати віковим та психологічним особливостям, рівню їхнього розвитку;*

- *роботу з розвитку мовлення учнів слід планувати в єдиній системі з урахуванням принципу наступності навчання;*

- *під час підготовки до уроків розвитку мовлення необхідно враховувати ідейно-художню своєрідність літературного твору, протягом вивчення якого здійснюється робота з розвитку мовлення.*

Формування мовленнєвих навичок у запропонованих планах уроків повинне здійснюватися через такі види діяльності як переказ з елементами розмірковування над образом героя, усний твір за власними ілюстраціями учнів, характеристика героїв казок (5 клас); написання власного міфу на одну із тем, усне складання сценарію кінофільму за сюжетом твору, словесне малювання, написання творчої роботи (6 клас); написання твору-мініатюри, переказ уривку з твору, стислий переказ великого епічного твору, написання твору за картиною (7 клас); усний твір за поемою, написання твору-роздуму (8 клас); виступи з повідомленнями, доповідями на задану тему, складання літературно-критичної статті (9 клас); творча робота за прочитаним твором із використанням ілюстрацій до нього, написання твору проблемного характеру (10 клас); написання твору-роздуму, письмовий аналіз одного із творів, літературна екскурсія (11 клас) тощо.

Реалізація вимог програми 2001 року щодо розвитку мовлення учнів простежується й у деяких шкільних підручниках. Наприклад, у навчальній книзі для 5 класу (автор В.І. Фесенко) [12] на одній із перших сторінок розміщено «*Переднє слово до вчителя*», у якому зазначено, що «підручник має чітко виражену методичну орієнтацію і спрямований на ретельну й різнобічну роботу з текстами художніх творів як передумову розуміння своєрідності словесного мистецтва серед інших його видів. Основна відмінність від усіх попередніх підручників з цього предмету полягає в орієнтації на *розвиток зв'язного усного і писемного мовлення учнів*» [12, с.6].

Простеживши, як вирішується проблема розвитку мовлення школярів у сучасній методиці викладання світової літератури, ми з'ясували, що цьому питанню приділяють значну увагу як учні-методисти, так і вчителі-практики. Орієнтовне планування уроків, орієнтовна програма уроків розвитку зв'язного мовлення, спрямування шкільних підручників на розвиток мовленнєвих здібностей школярів – усе це сприяє формуванню розвиненої, повноправної мовної особистості, яка здатна володіти мовними багатствами на високому, а інколи, й професійному, високофілологічному рівні.

Таким чином, можемо зробити висновок, що уроки світової літератури в українській школі покликані сприяти не лише вихованню людських якостей, рис характеру та культурних манер поведінки. Вони послідовно, систематично, через посередництво найкращих взірців світового красивого письменства формують полікультурну мовну особистість, яка вміє грамотно висловити думку у будь-якій життєвій ситуації.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Богданова О.Ю. Теория и методика обучения литературе: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / О.Ю. Богданова, С.А. Леонов, В.Ф. Чертов; под ред. О.Ю. Богдановой. – 5-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2008. – С. 317 – 363.
2. Зарубіжна література. Програми для середньої загальноосвітньої школи. 5 – 11 класи // Зарубіжна література в навчальних закладах. – № 8. – 2001. – С. 20 – 53.
3. Затонський Д.В. Чи вийде з нас Вергілій? Крок у напрямку до цивілізованого буття / Д.В. Затонський // Зарубіжна література в початкових закладах. – № 1. – 1996. – С. 6.
4. Ісаєва О.О. Орієнтовна програма уроків розвитку мовлення та методичні рекомендації до них (за програмою 2001 року) / О.О. Ісаєва // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2002. – № 10. – С. 2 – 8.
5. Ланин Б.А. Методика преподавания литературы: Учебная хрестоматия-практикум: Для студентов высших педагогических учебных заведений / Автор-составитель Б.А. Ланин. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Эксмо, 2007. – С. 460 – 469.
6. Львов М.Р. Словарь-справочник по методике русского языка: Учеб. пособие для студентов пед. интов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.». – М.: Просвещение, 1988. – С. 168 – 169.
7. Мірошніченко Л.Ф. Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах. Підручник. – К.: Видавничий Дім «Слово», 2010. – С. 404 – 408.
8. Наукові основи методики літератури. Навчально-методичний посібник / За редакцією доктора педагогічних наук, професора, члена-кореспондента АПН України Н.Й. Волошиної. – К.: Ленвіт, 2002. – С. 288 – 314.
9. Пасічник Є.А. Методика викладання української літератури в середніх навчальних закладах: Навчальний посібник для студентів вищих закладів освіти. – К.: Ленвіт, 2000. – С. 340 – 351.
10. Ситченко А.Л. Методика навчання української літератури в загальноосвітніх закладах: навч. посіб. для студентів-філологів. – К.: Ленвіт, 2011. – С. 188 – 206.
11. Створити програму ХХІ сторіччя. Інтерв'ю з доктором філологічних наук, професором, академіком НАН України, заступником голови Науково-методичної комісії МОНУ Д. Затонським // Зарубіжна література в навчальних закладах. – № 8. – 2001. – С. 7.
12. Фесенко В.І. Зарубіжна література: Підручник для 5 кл. – К.: Навчальна книга, 2003. – 334 с.
13. Штейнбук Ф.М. Методика викладання зарубіжної літератури у школі: Навчальний посібник. – К.: Кондор, 2007. – С. 273 – 295.



**НАТАЛІЯ ПАСІЧНИК, асистент**  
**Тернопільський національний педагогічний університет**  
**імені Володимира Гнатюка**

## **СИМІЛЯТИВНА СПОЛУЧУВАНІСТЬ ТЕРМІНІВ, ЩО ПОЗНАЧАЮТЬ МІСЦЕ, ЧАС ТА ТЕХНОЛОГІЇ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ**

У статті подається аналіз симілятивної сполучуваності дидактичних термінів, що позначають місце, час та технології навчального процесу в дидактичному тексті.

*Ключові слова:* дидактика, дидактичний термін, симілятивна лексична сполучуваність.

The article presents analysis of the English didactic similar valency of terms that define place, time and didactic technologies of educational process.

*Key words:* didactic, didactic term, similar lexical valency.

Метою нашої статті є аналіз симілятивної сполучуваності терміна у дидактичному тексті. Новизна висловленої проблеми зумовлена недостатністю ґрунтовних досліджень дидактичного фахового тексту та актуальністю використання нових лінгвістичних методик для аналізу спеціальної лексики. Аналіз симілятивної сполучуваності сьогодні є особливо актуальним, оскільки дозволяє глибше проаналізувати семантичну структуру лексичних одиниць і тим самим ґрунтовніше дослідити смислові зв'язки між конститuantами однієї терміносистеми.

Одним із способів розкриття семантики терміноодиниці є аналіз її функціонування у тексті, яке відіграє важливу роль та допомагає глибше проникнути у семантичну структуру. На думку М. Кочергана, між значенням терміна і його сполучуваністю (синтагматикою), як формальним виявом змісту, існує двобічна залежність. Семантикою терміна зумовлюються його сполучувальні (кореляційні) потенції, а сполучуваність є транспонентом значення терміна, тому розширення чи звуження сполучуваності завжди сигналізують про зрушення у семантиці терміносистеми. Кореляція між значенням і його сполучуваністю уможливує вивчення синонімії й антонімії, встановлення синонімічних відношень та антонімічних опозицій тощо [1, с. 158].

Дієслівна сполучуваність (Vv) дидактичних термінів на позначення місця навчального процесу передається терміносполученнями зі значенням володіти, починати/закінчувати, розміщуватися, здобувати освіту/навчатися, представляти, зосереджувати, забезпечувати, продукувати, створювати, демонструвати, відвідувати, заповнювати, співпрацювати, мати тенденцію: school offers better opportunities, schools have wireless Internet access, Cambridge is situated, elementary school is visited, modern school set in Sydney, Kaplan Aspect's schools welcome students, our school is housed, college has a scenic location, university offers good opportunities.

Візьмімо, для прикладу, уривок: Oxford University will not use the A\* grade when making offers for entry in 2011 or for deferred entry in 2012. Providing that any specific subject requirements have been met, all A-levels are approved for admissions purposes, with the exception of General Studies. Oxford University does not require its candidates to disclose information on unit grades but a candidate may choose to include this in their UCAS application. Conditional offers are usually made on the basis of final grades alone [2, с. 21].

Лексема use має значення використовувати, тоді як у сполученні Oxford University will not use the A\* grade активізується сема вживати у процесі навчання. Простежуємо процес посилення термінологізації лексичних одиниць завдяки їх функціонуванню у спеціальному тексті та активізації зазначених сем.

Дієслова зі значенням досліджувати, експериментувати, отримувати ступінь сполучаються з *college* та *university*, оскільки дані терміни марковані семами дослідницька діяльність та здобування наукового ступеня. Наприклад, *college gives you opportunity to get degree, university provides with Bachelor and Master diploma*. Наприклад: *Kaplan Aspect's schools welcome students from all countries* (Школа Kaplan Aspect запрошує студентів з усіх країн) [4, с.53]. *Our new Portland school is housed in a modern downtown building within short distance of shops, restaurants, cinemas, theatres and museums* (Наша нова школа в Портленді розміщена у сучасній будівлі недалеко від крамниць, ресторанів, кінотеатрів, театрів та музеїв) [4, с.78]. *The Institute offers a variety of advanced level courses, seminars and workshops in research design, quantitative and qualitative methods for PhD students* (Інститут пропонує багато курсів, семінарів та практичних занять вищого рівня з дослідницького дизайну, кількісних та якісних методів для докторантів) [5, с.94].

Дієслівна сполучуваність (Vv) дидактичних термінів, які позначають час навчання, виражена дієсловами зі значеннями чекати, володіти, проводити, починати/закінчувати, навчатися/відпочивати. Усі дидактичні терміни групи сполучаються з дієсловами на позначення дій: чекати, володіти, проводити, починати/закінчувати, навчатися: *study the whole semester, have rest during holidays, travel during vacations, learn during Lent term, to start term, to finish semester, to wait for Long Vacations, to spend winter term. This subject is studied during the whole semester* (Цей предмет вивчається впродовж цілого семестру) [5, с.167]. *Then they finish the first semester and have vacations* (Потім вони закінчують перший семестр і мають канікули) [4, с.9].

Візьмімо, для прикладу, уривок з тексту: *College students who attend a college in another state should spend summer vacation in their hometown with their family and friends. When you're in college, you rarely have time to go home and visit these people. This summer, take the time and go home* [3, с. 17].

Лексема *attend* має значення відвідувати, тоді як у сполученні *college students who attend* активізується сема бути студентом навчального закладу. Простежуємо процес посилення термінологізації лексичних одиниць завдяки їх функціонуванню у спеціальному тексті та активізації зазначених сем.

Дієслівна сполучуваність (Vv) термінів, які позначають дидактичні технології, виражена сполученнями, що передають смисл дій: вивчати, володіти, контролювати, відбуватися, захистити/здати, інформувати, мати спеціалізацію, контролювати: *subject studies, course involves, programme informs, tests take place, exam should control, test is passed, the results of examination control*.

Наведемо, для прикладу, уривок: *This course introduces the basic principles and analytical tools of economics for business analysis. It discusses how the market operates, how business strategies are determined, and how optimal decisions are made on product, price and organization. The course covers demand and supply analysis, production and cost analysis, market power, pricing, optimal operating decisions under different market structures, basic game theory, firm organization and incentive mechanisms, and government policy* [2, с. 23].

Лексема *introduce* має значення представити, тоді як у сполученні *course introduces* активізується сема пропонувати знання, інформацію. Простежуємо процес посилення термінологізації лексичних одиниць завдяки їх функціонуванню у спеціальному тексті та активізації зазначених сем.

Усі дидактичні терміни, крім *mark, grade, score*, сполучаються з дієсловами, які мають значення вивчати, володіти, контролювати, відбуватися, захистити/здати, інформувати, мати спеціалізацію, контролювати: *Msc programme focuses on, test controls, the compulsory course is examined by, the programme is based, course can be taken, the test will present special difficulties, subject informs, exams can control students' abilities, examinations take place. Option courses typically involve a combination of lectures and seminars* (Додаткові курси зазвичай містять комбінацію з лекцій та семінарів) [5, с.190]. *The Programme is based in the Department of Philosophy, Logic and Science Method* (Програма складається з відділу філософії, логіки та методології) [5, с.198].

Аналіз наведених прикладів дієслівної симілятивної сполучуваності дидактичних термінів показав, що велику роль відіграє маркованість, яка уможливорює сполучуваність термінів у тексті з окремими лексичними одиницями, а також вид тексту, в якому функціонує англomовна дидактична термінологіка.

Розглянемо модель "Dt + N/P". Іменникова сполучуваність (Nv) виражена словосполученнями, у складі яких присутні іменники зі значеннями назви навчального закладу, виду навчання. Усі терміни групи сполучаються з іменниками, які позначають назви навчального закладу та види навчання, оскільки вони володіють універсальним для дидактичних термінів семантичним змістом. Сполучення з іменниками, які позначають дослідницьку діяльність, притаманне термінам *col-*

lege та university, завдяки семі наукова діяльність: Cambridge university, the London School of Economics and Political Science, Edinburgh Kaplan School, New York university, full-time college. The London School of Economics and Political Science is one of the world's leading social science institutions (Лондонська школа економіки та політичної науки – один з провідних соціальних наукових закладів) [5, с.10]. New York university offers many possibilities for study (Нью Йоркський університет пропонує багато можливостей для навчання) [4, с.10].

У підтвердження сказаного наведемо уривок з тексту: Oxford's 38 colleges and 6 Permanent Private Halls are both an integral part of the collegiate university and also independent, self-governing academic communities. The Conference of Colleges is where they come together to deal with matters of shared interest and common purpose. The Conference, and its sub-committees, have two main functions. Firstly, it enables colleges to act collectively on issues that matter to them. This may range from sharing information and good practice, to acting together to procure expert advice or services [2, с. 28].

Зазначимо, що іменникова сполучуваність (Nv) термінів, які позначають дидактичні технології, виражена терміносполученнями, що мають значення назви предмета чи навчального курсу, мети та об'єкта, структури, місця навчання, фази навчання, системи навчання/оцінювання, виду навчального завдання. Така сполучуваність притаманна всім дидактичним термінам групи, окрім grade, mark, score: Msc Russian and Postsoviet studies programme, the LLM programme, Msc Human Geographie programme, Economic Change in Global History course, exam preparation, msc housing programme, LSE test, University of Toronto programme, Test of English as a Foreign Language. University of Toronto programme includes a lot of seminars and practical activities (Програма університету в Торонто містить багато семінарів та практичних занять) [5, с.181]. Economic Change in Global History course is designed to be understandable by, and stimulating for both groups (Курс з економічних змін у світовій історії створений, щоб бути зрозумілим та стимулювати до розвитку обидві групи) [5, с.97].

Для прикладу: On our English Literature distance learning course you will have a chance to read and write about English Literature from the Middle Ages to the 20th century. All the best-known and best-loved writers are included, such as Chaucer, Shakespeare, Swift, Boswell, The Romantic Poets, Jane Austen, and Dickens as well as others usually known only to those who study the subject at university. The course consists of nine lessons which progress chronologically through the periods of English Literature [3, с. 28].

Як бачимо, лексема distance має значення відстань, тоді як у сполученні English Literature distance learning активізуються периферійні смисли дистанційний, поштою, утворюючи дидактичний термін.

Числівникова сполучуваність (Nm) дидактичних термінів, які позначають час навчання, виражена терміносполученнями, що передають смисл числівників з порядковим та кількісним значеннями: first semester, second term, two terms. Students study Political Economy during first semester (Студенти вивчають політичну економіку впродовж першого семестру) [4, с.22]. The first two semesters were very interesting in New York university (Перші два семестри у Нью-Йоркському університеті були дуже цікавими) [4, с.15].

Так, для прикладу: The first few semesters are an excellent opportunity to be adventurous and request courses that arouse intellectual curiosity. It is also wise to keep potential major interests in mind, but not be limited to a single potential field of study. Browse the list of entry courses to majors recommended by the College's departments and programs. And the Course Search and Mock Schedules screens on Penn InTouch can help you search for courses using a variety of criteria [3]. Лексема first має значення перший, тоді як у сполученні the first few semesters активізується сема час навчання. Простежуємо процес послаблення термінологізації лексичних одиниць завдяки їх функціонуванню у неспеціальному тексті.

Підсумовуючи зазначене вище, можемо стверджувати, що симілятивна лексична сполучуваність відіграє важливу роль у семантичній діагностиці англомовної дидактичної терміносистеми та служить одним із способів розкриття семантики окремої термінологічної одиниці. Семна структура англомовного дидактичного терміна виявляє вплив на його сполучуваність з іншими лексемами у спеціальному тексті та вказує на взаємозалежність терміна і контексту. Проаналізувавши симілятивну лексичну сполучуваність дидактичних термінів, простежуємо наявний різний ступінь детермінологізації та транстермінологізації англомовних дидактичних термінів у спеціальних текстах.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Кочерган М. П. Слово і контекст (лексична сполучуваність і значення слова) / М. П. Кочерган. – Львів : Вища школа, вид-во при ЛНУ, 1980. – 184 с.
2. Master of Science in Foreign Services Program. Edmund A. Walsh School of Foreign Services Georgetown University Washington, DC 20057-1028 / [editors: MSFS Staff and Student Assistants]. – 2003. - 52 p.
3. The Graduate School Prospectus. – L. : LSE. - 2003. - 240 p. – (For entry in the year 2004. The London School of Economics and Political Science / Press and Information Office).
4. Kaplan Aspect, Study English Worldwide, 2009. - 94 p.
5. Ellis Rod. The Study of Second Language Acquisition / Rod Ellis. – O. : Oxford University Press, 1996. - 814 p.

**ОЛЬГА КОГУТ, доцент,  
Тернопільський обласний комунальний інститут  
післядипломної педагогічної освіти**

## **ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ РОЗВИТКУ РЕГІОНАЛЬНОЇ МЕТОДИЧНОЇ СЛУЖБИ**

Ця стаття присвячена дослідженню особливостей навчання дорослих. Розглядається практична реалізація новітніх функцій науково-методичної роботи, що передбачає формування та впровадження нових педагогічних технологій та моделей передового педагогічного досвіду.

Ключові слова: безперервна освіта, освіта дорослих, науково-методична робота, інноваційні технології, педагогічний досвід.

Эта публикация посвящена исследованию особенностей обучения взрослых. *Рассматривается практическая реализация новейших функций научно-методической работы, которая предусматривает формирование и внедрение новых педагогических технологий и моделей передового педагогического опыта.*

Ключевые слова: непрерывное образование, образование взрослых, научно-методическая работа, инновационные технологии, педагогический опыт.

This article is devoted research of features studies the grown mans. *We consider the practical implementation of new functions in methodology work which involves the formation and implementation of new teaching technologies and models of best teaching practices.*

**Key words:** lifelong education, adult education, scientific and methodology work, innovational technology, pedagogical experience.

**Постановка проблеми.** Виклики XXI ст. ставлять перед системою вітчизняної освіти важливі завдання. Особистість, яка навчається, потребує якісної і життєвої школи, яка гарантуватиме їй здатність до саморозвитку і самоорганізації у мінливому соціальному й економічному світі. З'являються новітні технології в промисловості, енергетиці, засобах масової інформації тощо. Тому потрібно змінювати зміст освіти, створюючи різноманітні освітні програми, що сприятимуть розвитку умінь і здібностей оперувати інформацією, творчо вирішувати поставлені завдання, готуючи до успішної самореалізації та професійного зростання. Саме це зумовлює кардинальні зміни у змістових, технологічних, управлінських домінантах, спрямованих на виховання конкурентоспроможної та компетентної особистості.

Говорячи про ті завдання, які ставляться перед сучасною школою, хочемо відмітити: так, школа має навчити учнів йти в ногу із тими процесами, що відбуваються в суспільстві, економіці, науці. Однак це стосується в першу чергу самих вчителів, які повинні професійно розвиватися, опановуючи сучасні методики і технології. А ще – це вимога сьогодення щодо «вчителів учителів» – методичної служби.

Особливого значення процеси змін набувають на регіональному рівні. Урахування місцевих особливостей (адміністративно-географічних, історичних, культурних, соціально-економічних тощо) дає можливість зреалізувати варіативність в організації навчально-виховного процесу на всіх рівнях освіти і найповніше забезпечити неперервність навчання особистості.

Це зумовило **актуальність** постановки проблеми дослідження.

Теоретичну основу дослідження становлять праці українських та зарубіжних учених із проблем: філософії неперервної освіти (В.П. Андрущенко, І.А. Зязюн, В.Г. Кремень, В.С. Лутай); професійно-педагогічної підготовки вчителя та підвищення його кваліфікації (Л.І.Дудіна, А.М.Єрмола, І.В.Жуковський, В.Б.Олійник, Н.Г.Комаренко, Ю.І.Мальований, В.І.Маслов, Л.М.Мітіна, І.Г.Осадчий, В.І.Пуцов, Н.Г.Протасова, В.В.Сгадова, В.А.Семіченко, О.Л.Сидоренко);

системного аналізу (В.Г. Афанасьєв, М.С. Каган, В.П. Кузьмін); теорії формування особистості в різних педагогічних системах (А.С. Макаренко, В.О. Сухомлинський); теорії освітніх систем та їх розвитку (А.М. Алексюк, Ю.К. Бабанський, В.П. Безпалько, Б.С. Гершунський, С.У. Гончаренко).

Основною **метою** дослідження є розгляд процесуально-технологічних аспектів організації підвищення кваліфікації педагогічних працівників, впровадження інноваційних технологій у роботу методичної служби.

**Предметом** дослідження є інноваційні педагогічні технології в системі підвищення кваліфікації педагогів регіону.

**Виклад основного матеріалу.**

Серед стратегічних завдань методичної служби регіону хочемо відмітити, насамперед, створення інноваційного освітнього середовища, що передбачає виявлення педагогічної ініціативи та науково-методичний супровід освітніх інновацій. Методичну службу не можна розглядати у відриві від тих процесів, які вона повинна забезпечувати. З цієї позиції вона має виконувати не тільки традиційні функції (освітню, інформаційну, консультативну), а й новітні (дослідницьку, проектну, експертну).

На сучасному етапі методичний кабінет повинен не стільки надавати методичну допомогу, скільки слугувати творчим майданчиком, який трансформує напрацювання науковців в практику і навпаки, досвід педагогів-практиків (узагальнює, систематизує, популяризує) для дослідження науковцями.

Ефективність методичної роботи як важливого складника системи підвищення професійної компетентності педагогічних працівників визначається рівнем її організації, діяльність якої ґрунтується на принципах науковості, гнучкості і прогностичності (таб.1).

Таблиця 1

Принципи	Завдання
Принцип науковості	Поєднати науковий потенціал кафедр ОІППО з практичним досвідом методистів, що дасть змогу інтегрувати науку і практику, орієнтувати у практичному напрямі регіональні наукові дослідження, здійснювати апробацію різноманітних нововведень, узагальнювати перспективний досвід, виробляти практичні рекомендації; забезпечити підвищення методологічного рівня освіченості педагогів; постійно оновлювати та поповнювати знання з актуальних проблем фундаментальних наук, навчальних предметів шкільного курсу, психології та педагогіки; здійснювати наукове консультування та керівництво експериментально-дослідною роботою педагогів району.
Принцип гнучкості, прогностичності	Організувати гнучку систему безперервної освіти педагогічних кадрів на основі андрагогічних принципів навчання (свободу вибору основних параметрів процесу навчання (часу, місця, тривалості, ціни, форм, методів, змісту, організації, цілей, джерел, засобів, оцінки, програми навчання, консультантів, викладачів, навчальних закладів, рівнів, документів про освіту тощо); розвивати психологічну культуру вчителя, готовність мобільно й адекватно реагувати на зміни освітньої ситуації, соціально-економічні і культуротворчі процеси у суспільстві.

Науково-методична робота методичної установи розглядається як відкрита система, яка може адаптуватися до сучасних змін в освітньому просторі, а іноді й випереджати їх на основі прогнозу, зберігаючи при цьому власні особливості. Це сучасна система з основними її ознаками організаційного та науково-методичного забезпечення неперервного духовного й професійно-творчого розвитку особистості педагогічного працівника в міжкурсовий період. Виходячи з цього, з'являються новітні функції РМК. **Напрямки взаємодії РМК з навчальними закладами проходять крізь призму:**

предметно-методичного сервісу – індивідуального й групового консультування вчителів з актуальних проблем освітнього процесу;

моніторингового сервісу – проведення моніторингових досліджень;

маркетингового сервісу – визначення ступеня забезпечення освітніх запитів батьків, громадськості, населення району, прогнозування змін освітніх запитів;

експертного сервісу (науково-методичний аудит) – експертиза освітніх проектів, рецензування, редагування методичних посібників;

консалтингового сервісу – пошук, накопичення, систематизація інноваційних технологій, надання консультативних послуг керівникам шкіл.

Модернізація діяльності РМК, поліпшення науково-методичного забезпечення освіти дорослих, потребує застосування в цьому процесі особистісно орієнтованих педагогічних технологій.

До нетрадиційних форм організації науково-методичної роботи з педагогічними кадрами належить метод проектів. Принципи науковості, гнучкості і прогностичності діяльності методичних кабінетів реалізуються у науково-методичному супроводі педагогічних проектів. Мова йде про ті проекти, які розробляють вчителі на курсах підвищення кваліфікації в ТОКІППО. Провідна ідея полягає в тому, що визначальна роль у професійному становленні належить самому педагогу. Розробляючи програму удосконалення професійних компетентностей, вчитель виходить з власних потреб, усвідомлюючи важливість підвищення професійної майстерності.

На обласному семінарі завідувачів РМК (травень, 2012 рік) було розглянуто регіональну модель запровадження педагогічних проектів, визначено функції управління і науково-методичного супроводу з боку Тернопільського ОКІППО, методичних кабінетів та загальноосвітніх навчальних закладів.

#### **Функції ТОКІППО:**

створення регіональної моделі запровадження педагогічних проектів;

розробка методичних рекомендацій щодо написання проектів на курсах;

розробка проектів на курсах;

проведення експертизи та захисту проектів;

створення єдиної системи (інформаційного банку) педагогічних проектів;

консультативний супровід;

моніторинг роботи за проектами;

узгодження роботи інституту, РМК та ЗОШ щодо реалізації проектів.

Відповідно до вищесказаного «на плечі» РМК лягла координація діяльності та науково-методичний супровід проектів (таб.2)

Таблиця 2

#### **Функції РМК**

<b>Координація діяльності</b>	<b>Науково-методичний супровід</b>
Створення районної системи (інформаційного банку) педагогічних проектів.	Підготовка методичних рекомендацій.
Класифікація проектів за фахом, категоріями тощо.	Консультативна робота.
Проведення експертизи, узгодження теми проекту з темою школи, РМК.	Ведення тематичних вебсторінок.
Корекційна діяльність.	Проведення творчих звітів за результатами роботи, презентації портфоліо вчителів.
Розробка алгоритму реалізації програми.	Створення тематичних методичних посібників за результатами роботи.
Моніторинг діяльності.	
Первинна презентація проектів.	
Координація роботи семінарів, семінарів – практикумів, творчих, динамічних груп тощо відповідно до тематичних груп.	

Таблиця 3

<b>Функції ЗОШ</b>	<b>Завдання</b>
Організаційна функція	Створення умов для здійснення проектної діяльності; забезпечення участі педагогічних працівників у різних формах внутрішньошкільної методичної роботи; забезпечення участі педагогічних працівників у різних формах методичної роботи на обласному та районному рівнях.

Пропагандистська функція	Інформування педагогів загальноосвітнього навчального закладу щодо впровадження у практику досягнень науки, передового педагогічного досвіду; створення оптимальної системи інформаційного забезпечення та інформаційно-аналітичного обслуговування.
Компенсаторна функція	Забезпечення педагогів інформацією, яка не була отримана ними в процесі базової професійної освіти. відновлення, поглиблення, систематизація, закріплення знань, що відбивається у планах і програмах науково-методичної роботи.
Контрольно-інформаційна функція	Забезпечення стабільного зворотного зв'язку в оцінці відповідності наслідків науково-методичної діяльності плановим завданням та вимогам проектної діяльності .

У контексті допомоги у розробці і реалізації педагогічних проектів особливого значення набуває **система консультування**. З метою науково-методичного супроводу дослідницької діяльності педагогів та управлінських питань радимо передбачити консультпункти або **консалтингові центри** на базі методичних кабінетів (центрів), опорних, базових навчальних закладів.

Тематика їх може бути орієнтовно такою:

Основні напрямки інноваційної діяльності навчальних закладів.

Основні аспекти інноваційної діяльності педпрацівників.

Роль внутрішньошкільної методичної роботи у становленні вчителя-дослідника.

Апробація мультимедійних комплексів у навчально-виховному процесі закладу освіти.

Інформатизація управлінської діяльності керівників навчальних закладів.

Інноваційні форми здійснення виховного процесу в школі.

Організація профільного навчання в старшій школі.

Організація науково-дослідної роботи з учнями тощо.

Поряд із консультуванням поширеними стають **модерація і супервізія**. «Модераторські семінари завданням своєї діяльності ставлять не тільки підвищення управлінської компетенції керівників освітніх установ, а й їхню підготовку як модераторів, здатних навчати своїх колег рішенню актуальних проблем управління школою в міжкурсовий період на базі конкретних шкіл» [2]. Інший інноваційний у педагогіці метод – супервізії – дозволяє поєднати можливості консультування і модерації. **Сучасний методист набуває функцій модератора і фасилітатора**. Таким чином, від впровадження цих інноваційних технологій (педагогічних проектів, а в їх контексті – консультацій у формі модерацій і супервізій) в діяльність методичної служби ми очікуємо оптимізацію використання потенціалу науковців і методистів для науково-методичного супроводу педагогічних ініціатив.

Проектну діяльність слід розглядати як засіб формування педагогічної компетентності, в ході якої відбувається становлення професійно важливих якостей фахівця, формування його ключових компетенцій. Однак значимими стануть результати і для забезпечення системності у роботі РМК (таб. 4).

Таблиця 4

Очікувані результати для вчителя	Очікувані результати для системи НМР
Оновлення, систематизація, набуття нових знань, розвиток інтелектуальних здібностей педагога	Оптимізація використання потенціалу науковців у системі НМР, науковий супровід педагогічних ініціатив.
Формування дослідницьких навичок, опанування новітніми методами, технологіями .	Побудова відкритої системи НМР .
Власна інноваційна практика та її презентація через серію відкритих заходів.	Побудови гнучкої системи НМР.
Захист і презентація результатів відповідно до встановлених критеріїв: розробка методичних матеріалів, публікації .	Основою змісту освіти стає рефлексивно-мисленнева культура.
Формування навичок роботи над науковою про-	



блемою, залучення до сфери наукової діяльності, формування педагога-дослідника, педагога-новатора .	
---	--

Сьогодення диктує потребу більш активно шукати цікаві практичні рішення актуальних методичних і педагогічних проблем. Одним із шляхів є вихід із освітнього простору району чи міста на більш широку аудиторію спілкування. Тому продуктивними можуть стати **міжрайонні методоб'єднання вчителів, семінари, майстер-класи**. Це дасть можливість педагогам побачити і почути нових педагогів-майстрів своєї справи, спільно шукаючи відповіді на питання сучасної методики. І в цьому сенсі серед інших технологій, привабливих у плані підтримки і розвитку інноваційної діяльності, є, на нашу думку, **технопарки**. Ця технологія заслуговує на увагу як альтернатива традиційним методам навчання дорослих. Вона будується на надзвичайно широкому проблемному полі і закладає основи для творчого спілкування в реальній діяльності. Існує багато визначень самого поняття, при чому зміст залежить від галузі, в якій створюється ця структура. В освіті найбільш поширеними є наступні:

**«Технопарк** — це комплекс взаємопов'язаних методик або технік: розумово-інтелектуальних, соціально-психологічних, що забезпечують логічно обгрунтовану зміну різних видів колективної, групової, мікрогрупової діяльності. Сутнісний зміст діяльності технопарку складає вирішення проблем практичної освіти.

**Технопарк** — це сукупність різноманітних студій із різних предметів або видів діяльності, які проводяться в певний час на території певного закладу» [1;11].

Для нас цікавим є визначення Т.Сорочан: «...технопарк для освітян – модель взаємодії обласного інституту післядипломної педагогічної освіти із загальноосвітніми навчальними закладами щодо реалізації інноваційних ідей з метою отримання нової якості освіти» [3;4]. В інституті накопичуються ресурси і науково-педагогічні кадри для супроводу інноваційної діяльності, саме тут концентрується передовий педагогічний досвід. Оскільки не існує єдиної методики проведення навчання у технопарках, тому форми і методи діяльності будуть залежати від тих, хто безпосередньо презентує той чи інший досвід. «Навчання за допомогою цього комплексу формує елементи творчості, колективної діяльності, інтегровано моделює реальну педагогічну й управлінську діяльність, включає учасників у процес особистісно значущих для них проблем» [1;12].

**Висновки.** Підготовка педагогічних працівників до участі в інноваційному пошуку та керівників освіти до управління цими процесами, забезпечення їх знаннями з педагогічної інноватики, вміннями і навичками пошукового характеру потребує розширення традиційних форм методичної роботи, впровадження інноваційних педагогічних, управлінських та економічних технологій.

Без перебільшення можна сказати: розвиток регіональної системи середньої і позашкільної освіти залежить від оперативних змін в післядипломній освіті, від того, наскільки методична служба навчиться перетворювати інноваційні перспективні ідеї на конкурентоспроможні освітні продукти.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Аніскіна Н. Методична робота. Інноваційні форми організації// Директор школи №19 (643), травень 2011. – С 10-18.
2. Лазаренко І., Лобанова М. Модерація – форма підвищення кваліфікації// <http://ru.osvita.ua/school/materials/qualification>
3. Технопарк для вчителів (запровадження інновацій у навчально-виховний процес школи). Посібник/ Укл. І.І.Цимбал, Б.А.Дьяченко, Т.М.Сорочан, О.М.Рудіна, А.О.Данильєв, Л.М.Ткаченко, І.П.Воротнікова, Л.М. Михайлова; за заг.ред. докт. пед. наук, проф. Т.М.Сорочан. – Луганськ: Знання, 2006. – 360с.

**ТАТЬЯНА СЕРГУНИНА, доцент**  
**Тернопольский национальный педагогический университет**  
**имени Владимира Гнатюка**

## ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА

Стаття присвячена інтерпретації оповідання І.О. Бунина "Un petit accident" – Маленька подія (франц.). Проаналізована специфіка композиції твору, яка ґрунтується на чергуванні форм контекстно-варіативного розчленовування тексту, виділені основні мікротеми розповіді. За допомогою дослідження специфіки вживання мовних засобів автором виявлені особливості ретроспективно-проспективного повтору в тексті і показані шляхи розшифровки імпліцитної інформації художнього твору.

*Ключові слова:* імпліцитна інформація, змістовно-концептуальна інформація, змістовно-підтекстова інформація, змістовно-фактуальна інформація, лінгвокультурологічні деталі, мікротема, ретроспекція, проспекція.

Статья посвящена интерпретации рассказа И.А. Бунина «Un petit accident» – Маленькое происшествие (франц.). Проанализирована специфика композиции произведения, основанная на чередовании форм контекстно-вариативного членения текста, выделены основные микротемы рассказа. Посредством исследования специфики употребления языковых средств автором выявлены особенности ретроспективно-проспективного повтора в тексте и показаны пути расшифровки имплицитной информации художественного произведения.

*Ключевые слова:* имплицитная информация, содержательно-концептуальная информация, содержательно-подтекстовая информация, содержательно-фактуальная информация, лингвокультурологические детали, микротема, ретроспекция, проспекция.

The article is sanctified to interpretation of story of I.A. Bunin "Un petit accident" – is the Little incident (French). The specific of composition of work, based on alternation of forms of context-variant segmentation of text, is analysed, the basic small themes of story are distinguished. By means of research of specific of the use of language means an author the features of retro and prospection repetition are educed in text and the ways of decoding of implicit information of artistic this story are shown.

*Keywords:* implicit information, richly-conceptual information, implication, domestic information, culture details, small themes, retrospection, prospection.

Филологов всегда интересовал текст как открытая система. Способность художественного текста приращивать смысл, побуждать читателя к сотворчеству и декодированию имплицитной информации, заключенной в произведении, приводили к неадекватному толкованию его семантики. В.А.Звегинцев писал: «Ученые, приступившие к изучению текста, видимо, не подозревают, что им придется иметь дело с объектом, по своей грандиозности не уступающим вселенной – в сущности, с лингвистической вселенной» [2, 14]. В данной статье приведен небольшой опыт расшифровки имплицитной информации художественного текста. В качестве материала исследования выбран рассказ И.А. Бунина, написанный в 1949 году. Краткий анализ этого небольшого шедевра приводит И.Р. Гальперин в своей знаменитой книге «Текст как объект лингвистического исследования». Наше внимание также привлек этот небольшой рассказ, оказывающий большое воздействие на читателей.

### **Un petit accident**

– Маленькое происшествие (франц.)

Зимний парижский закат, огромное панно неба в мутных мазках нежных разноцветных красок над дворцом Палаты, над Сенной, над бальной Площадью Согласия. Вот эти краски блекнут, и уже тяжело чернеет дворец Палаты, сказочно встают за ним на алеющей мути заката силуэты дальних зданий и повсюду рассыпаются тонко и остро зеленеющие язычки газа и фисташковой туманности города, на сотни ладов непрерывно звучащего автомобилями, в разные стороны бегущими со своими огоньками в темнеющих сумерках. Вот и совсем стемнело и уже блещет серебристо-зеркальное сияние канделябров Площади, траурно льется в черной вышине грозовая игра невидимой башни Эйфеля и пылает в темноте над Бульварами грубое богатство реклам, огненный Вавилон небесных вывесок, то стеклянно струящихся, то кроваво вспыхивающих в этой черноте. И все множатся и множатся бегущие огни автомобилей, их разноголосое звучащее потока, – стройно правит чья-то незримая рука его оркестром. Но вот будто дрогнула эта рука, – близ Мадлен какой-то затор, свистки, стесняется, сдвигаясь, лавина машин, замедляющая бег целой части Парижа: кто-то, тот, что еще успел затормозить в этой лавине свою быструю каретку, ярко и мягко освещенную внутри, лежит грудью на руле. Он в шелковом белом кашне, в матовом вечернем цилиндре. Молодое, пошло античное лицо его с закрытыми глазами уже похоже на маску.

(И.А. Бунин.)

Весь рассказ И.А. Бунина занимает только один абзац, хотя в нем можно выделить несколько микротем: 1) описание вечернего Парижа; 2) ночная жизнь города; 3) автомобильная авария. Автор отказывается от объемно-прагматического членения текста с целью показа единой, неразрывной картины мира, в которой одно событие сменяется другим. Такое построение текста подчеркивает контраст происходящих событий, помогает автору выразить свою оценку описываемому.

Композиция рассказа основана на чередовании форм контекстно-вариативного членения текста (описаний, повествований). Отсутствие рассуждений автора «скрывает», «кодирует» имплицитную информацию текста. Читателю предлагается самому извлекать смысл произведения, опираясь на вербально выраженные языковые средства. К имплицитной информации текста относятся содержательно-концептуальная и содержательно-подтекстовая информации. Содержательно-концептуальная информация – это «замысел автора плюс его содержательная интерпретация» [1, 28]. Иначе говоря, – это идея произведения. Под подтекстом обычно понимают приращение смысла, которое вербально выражено, запланировано автором [1, 42].

Чтобы извлечь содержательно-концептуальную информацию, необходимо проанализировать соотношение разных частей текста. Соответственно выделенным выше микротемам разделим рассказ на три части. В первой части описывается зимний парижский закат. Автор обильно использует образные средства языка: метафоры, эпитеты, олицетворения и др. (*огромное панно неба в мутных мазках красок; дворец Палаты чернеет; силуэты зданий сказочно встают; алеющая муть заката; язычки газа рассыпаются; город на сотни ладов звучит автомобилями*). Сравнение неба с огромным панно способствует появлению у читателя ассоциаций с произведениями живописи, вызывает у него зрительные ощущения. Авторская оценка описываемой картины усиливается благодаря употреблению цветовой лексики: *чернеет, алеющая муть, зеленеющие язычки газа, фисташковая туманность города, темнеющие сумерки*. Цветовые обозначения помогают воссоздать картину смены красок, цвета во время заката солнца. *Мутные мазки нежных разноцветных красок на небе* характерны для зимних закатов. И.А. Бунин рисует величественную картину вечернего города. С наступлением темноты дома становятся больше и таинственнее (*тяжело чернеет дворец Палаты*), так как их отчетливо не видно (*сказочно встают силуэты зданий*).

Происходит наложение нескольких картин: картины реальной окружающей среды (Парижа), живописного полотна, как ассоциации с произведением искусства, и индивидуально-авторской картины мира, отраженной в языковых особенностях текста. И.А. Бунин заставляет читателя посмотреть на вечерний Париж глазами автора. Позитивная модальная оценка автора описываемого выражается посредством употребления тропов с положительной окраской, замедленного темпа повествования. Взаимопроникновение разных видов искусства помогает писателю наглядно изобразить изменение городского пейзажа в вечернюю пору: переход от сумерек к ночи.

Следующая микротема – описание ночного Парижа. Она начинается со слов *Вот и совсем стемнело*. Автор рисует контрастную картину: несмотря на то, что совсем стемнело, город наполнен светом (*блещет серебристо-зеркальное сияние канделябров Площади (фонарей); траурно льется грозовая игра невидимой башни Эйфеля; пылает грубое богатство реклам; огненный Вавилон небесных вывесок, кроваво вспыхивающих в темноте*). Хотя в предыдущем контексте присутствовал элемент движения (*алеющая муть, зеленеющие язычки, непрерывно звучащего автомобилями* – увеличение интенсивности цветового и звукового признаков), этой части рассказа присуща динамика: величественная урбанистическая картина словно оживает. Все приходит в

движение: глаголы *блещет, летится, пылает*, причастие *вспыхивающих* подчеркивают игру света, движение и жизнь города. И.Р. Гальперин писал, что «Текст может вызвать образы – зрительные, слуховые, тактильные, вкусовые. Эти образы оказываются не безразличными к самому содержанию литературно-художественных произведений. Но такие образы зачастую не осознаются как несущие какую-то дополнительную информацию» [1, 23]. В данном рассказе зрительным и звуковым образам отведена большая роль, так как они помогают читателю «увидеть» и «услышать» всю цветовую и звуковую гамму вечернего Парижа.

Лингвокультурологические иконические детали: географические названия (город Париж, река Сена), всемирно известные архитектурные сооружения (дворец Палаты, башня Эйфеля) активизируют фоновые знания читателя, делают описание конкретным и реальным, помогают создать зрительные образы, так как многие видели фотографии, картины или видео этих мест.

Словосочетания *грозовая игра, траурно летится, кроваво вспыхивающих* перспективно указывают на будущие трагические события, подготавливают читателя к неожиданной развязке. Гроза – символ грозных событий, изменений в жизни человека и общества, траур – символ страданий по ушедшим близким людям, кровь – символ смерти, ухода из жизни. Эти образы-символы присущи тексту мировой культуры и обыденному сознанию людей. Поэтому читатель безошибочно определяет дальнейшее трагическое развитие событий. Оценочная лексика выражает авторское отношение к описываемому (богатство реклам – грубое). Рекламы сравниваются с Вавилоном – описывается ретроспекция к фоновым знаниям читателя и декодируется подтекстовая информация: согласно библейскому тексту, Вавилон – это безбожный мир. Таким образом подчеркивается материализм и жестокость Парижа. В основе метафоры *стекляннострующая вывеска* лежит наблюдение И.А. Бунина: раньше вывески состояли из стеклянных трубочек, по которым пускали газ, он тек по трубочкам и создавалось впечатление, что рекламы струятся, движутся. Современные молодые люди могут этого не знать, поэтому такие детали быта являются индексальными культурологическими деталями, которые помогают воссоздать картины жизни общества на определенном этапе его развития.

Третья микротема начинается со слов: *И все множатся и множатся бегущие огни автомобилей*. Повторяющийся соединительный союз *и* подчеркивает неразрывность повествования. Нарастание напряженности усиливают повторяющиеся глаголы *множатся и множатся*. Автор использует образные средства языка: метафоры, олицетворения: *бегущие огни автомобилей, разноголосно звучащий поток*. Город описывается как живой организм. По улицам, как по сосудам человека течет кровь, бегут автомобили, и правит этим городом *чья-то незримая рука*. Употребляется лексика с семантикой звучания. Следующее предложение начинается с противительного союза *но*, и автор описывает ситуацию, которая «не согласуется» с размеренной жизнью ночного Парижа. Лавина машин резко останавливается, так как произошла авария. При описании пострадавшего человека И.А. Бунин использует неопределенно-личное местоимение *кто-то*, так как неизвестно его имя. Это молодой человек. Он богат, потому что имеет свою машину. В результате аварии он погиб (*лежит грудью на руле*). На принадлежность пострадавшего к высшему сословию общества указывает описание его одежды: *Он в шелковом (значит, богатом) белом кашне, в матовом вечернем цилиндре*. Судя по туалету, молодой человек ехал или в театр, или на бал, чтобы хорошо провести время. В последнем предложении текста описывается его лицо: *Молодое, пошло античное лицо его с закрытыми глазами уже похоже на маску*. Мы видим, что этот человек еще молод и очень красив. *Античное лицо* можно воспринимать в двух смыслах. Читатель имеет фоновые знания о греческой красоте (правильные черты лица). До нас дошли античные скульптуры, отражавшие представление древних греков и римлян о красоте. *Лицо... с закрытыми глазами уже похоже на маску* – лицо застыло и напоминает маску, скульптуру. Появляется также ассоциация с посмертной маской, которую снимают с лица умершего человека на память. Отношение автора к описываемому, его сожаление выражается при помощи привлечения знаний читателя о скульптуре как виде искусства. Необычайное словосочетание *пошло античное лицо* построено на антитезе: слово *пошлый* здесь употребляется в значении «безвкусно-грубый», сочетание же *античное лицо*, как мы уже отмечали, имеет положительную окраску. В результате возникает нарушение субъективно-читательской перспекции. Читатель по-разному может понять смысл этого необычного, окказионального, сочетания слов, возникает эффект обманутого ожидания в результате нарушения логической связи между компонентами словосочетания. С нашей точки зрения, автор показывает несовместимость молодости и красоты со смертью.

Теперь рассмотрим, почему рассказ называется «Маленькое происшествие». В прямом ли смысле употреблено это название? Погиб молодой человек с его мыслями, чувствами, духовным миром. Жизнь человека бесценна. И тут – «маленькое происшествие»... В тексте описан город как

живое существо, которым *правит чья-то незримая рука*. Однако гармоничная жизнь города внезапно нарушается. Это подчеркивается ретроспективным возвратом к «незримой руке»: *Но вот будто дрогнула эта рука*. Слово *дрогнула* подчеркивает внезапность и незапланированность произошедшего. Для большого бездушного города жизнь человека ничего не значит – в этом заключается идея произведения. Не названо даже имя юноши, что вызывает еще большее сожаление. Содержание рассказа противоречит его заголовку. Происходит нарушение субъективно-читательской проекции. Если бы эта информация была бы подана в публицистическом стиле, то это была бы краткая информационная заметка в утренней газете о том, что вчера вечером близ Мадлэн произошла авария, в которой погиб один человек (возможно, было бы названо его имя). Содержание заметки отражало бы содержательно-фактуальную информацию текста, т. е. «...сообщения о фактах, событиях, процессах, происходящих, происходивших, которые будут происходить в окружающем нас мире, действительном или воображаемом» [1, 27].

Скоротечность, мимолетность человеческой жизни являлись предметом размышлений многих философов и писателей. Человек уходит – и память о нем постепенно утрачивается. И никому нет дела до того, чем он жил, о чем мечтал что делал на этой земле. Рассказ И.А. Бунина заставляет задуматься о смысле жизни, об отношениях людей в обществе, о любви и милосердии.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: «Наука», 1981. – 138 с.
2. Звегинцев В.А. О цельноформленности единиц текста // Известия АН СССР. – СЛЯ. – 1980. – Т. 39. – №1. — С. 13 – 21.

**ГАЛИНА ЧУМАК, доцент**  
**Тернопільський національний педагогічний університет**  
**імені Володимира Гнатюка**

## **ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ АМЕРИКАНСЬКИХ РЕАЛІЙ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ СТВЕНА КІНГА**

У статті розглядаються функції американських реалій у романі С.Кінга «Історія Лізі» і збірці оповідань «Коли впаде темрява» та аналізуються способи їх перекладу українською мовою.

*Ключові слова:* реалії, фонові знання, транскрипція, транслітерація, еквівалентний переклад.

Чумак Г. Особенности передачи американских реалий в украинских переводах Стивена Кинга.

Рассматриваются функции американских реалий в романе Дж. Апдайка «Кентавр» и анализируются способы их перевода на украинский язык.

*Ключевые слова:* реалии, фоновые знания, транскрипция, транслитерация, эквивалентный перевод.

The article examines the functions of American realia in S. King's "Lisey's Story" and "Just After Sunset" and analyzes the ways of their rendering in Ukrainian translation.

*Key words:* realia, background knowledge, transcribing, transliteration, equivalent translation.

Художній переклад – один з найпоказовіших проявів міжлітературної (і значить певним чином міжкультурної) взаємодії. Фактично він є основною частиною національно-літературного процесу, оскільки виступає посередником між літературами, без нього неможливо було б говорити про міжлітературний процес у всій його повноті.

Легендарний майстер жахів Стивен Кінг написав безліч оповідань і романів, за якими було знято десятки кіно- і телефільмів. Його книжки перекладено 33 мовами, видано у понад 35 різних країнах. В усьому світі надруковано вже понад 300 мільйонів екземплярів його книжок. У 2003 році цього визнаного короля жахів було нагороджено премією The National Book Foundation Medal за видатні досягнення в літературі. Майже всі твори С. Кінга були перекладені російською. Українські переклади Стивена Кінга почали видаватися відносно недавно, серед них – «Вітер у замкову шпарину. Темна вежа VIII», «Зона покриття», «Історія Лізі», [«11/22/63»](#), [«Повна темрява. Без зірок»](#), [«Щукач. Темна вежа - I»](#), «Коли впаде темрява» та ін.

Серед останніх перекладів українською – роман «Острів Дума». У США «Острів Дума» з'явився у січні і вже зараз – в українському перекладі. Росіяни цей твір Кінга ще не видали. Випередити своїх колег з Росії українським видавцям вдалося завдяки хорошій репутації та налагодженим зв'язкам. Книгу видає харківське видавництво Книжковий Клуб «Клуб сімейного дозвілля». Переклад здійснив Олександр Красюк, знайомий українським читачам книгою про понтифіка Івана-Павла II «Папа і Україна», перекладами романів «Полька» Мануели Гретковської та «Сходження Ганнібала» Томаса Гарріса.

Кожен прозовий переклад передувє і супроводжується великою країнознавчою, біографічною та літературознавчою роботою. Діяльність перекладача спрямована на подолання *лінгвоетнічного бар'єру*, по обидві сторони якого комунікантів розділяє не лише відсутність спільної мови, але і те, що пов'язують з поняттям етносу: відмінності в культурах та національній психології, недостатня поінформованість у питаннях поточного життя чужої країни тощо [2, с. 12].

За останні роки значно збільшилась кількість робіт, що свідчить про інтерес і прагнення лінгвістів до дослідження мовних явищ у широкому екстралінгвістичному контексті. Урахування системи екстралінгвістичних факторів є необхідною передумовою адекватності перекладу.

Перша умова адекватного відтворення реалій – їх глибоке знання. Коли у перекладача є правильне уявлення про реалію та її контекстуальне використання, йому легше знайти адекватний відповідник цієї реалії в перекладі.

Кожен прозовий переклад передує і супроводжується великою країнознавчою, біографічною та літературознавчою роботою. Діяльність перекладача спрямована на подолання *лінгвоетнічного бар'єру*, по обидві сторони якого комуніканти розділяє не лише відсутність спільної мови, але і те, що пов'язують з поняттям етносу: відмінності в культурах та національній психології, недостатня поінформованість у питаннях поточного життя чужої країни тощо [2, с. 12].

Прояви лінгвоетнічного бар'єру присутні і у процесі фахової комунікації, оскільки, незважаючи на те, що основними її ознаками є використання термінології відповідної галузі та оформлення текстів у відповідності до норм певної мови, такі тексти є тісно пов'язаними з історією, соціальним та культурним контекстом життя комунікантив. Не існує жодної галузі спеціальних знань, яка не визначалася, хоча б частково, специфікою культури відповідного етносу.

Швидкий технологічний розвиток, соціальні та економічні зміни, внаслідок яких відбувається глобальний обмін знаннями та інформацією, послугами, у тому числі економічного характеру, технологіями в галузі освіти, досягненнями науки і техніки, соціальними завоюваннями та знаннями, зумовлюють інтенсивний контакт та взаємодію культур, які поряд із специфічними, унікальними особливостями можуть мати і спільні риси, що їх об'єднують. Одним із найважливіших каналів взаємозв'язку між культурами є переклад.

З'являється ряд праць, у яких робляться спроби виділити так званий “культурний” компонент значення, розкрити лінгвістичну природу “фонових” знань, показати особливість і своєрідність їхнього функціонування в кожній з розглянутих мовних спільнот. Труднощі перекладу простежуються на межі досліджень лінгвістики, культурології (мультикультурології, кроскультурології), перекладознавства (транслатології) та інших наук. У цьому і полягає новизна й актуальність питання.

Соціокультурним аспектом перекладу реалій займалися В. Гумбольдт, О.О. Потебня, Е.Селір, Б. Уорф, Р. Робертс, А.Д. Швейцар, В.Н. Комісаров, Р.П. Зорівчак, О.С. Ахманова, В.В. Сдобніков, В.В. Коптілов, О. Кундзіч, О.І. Чередниченко, Ю. Найда, В.А. Маслова, А.А. Мороз, та інші.

Перекладознавчий аспект реалій на матеріалі англійських перекладів української прози досліджувала Р.П. Зорівчак. [4]

Вивченням реалій як об'єкту лінгвістичного дослідження присвячена праця А. А. Мороз. [8]

**Мета статті** – аналіз американських реалій та способи їх передачі в українських перекладах роману Стівена Кінга «Історія Лізі» та збірці оповідань «Коли впаде тремря».

Невід'ємною вимогою до перекладача при перекладі творів С.Кінга є встановлення перекладацьких рішень, коли еквівалент слова, що необхідно перекласти, відсутній у мові перекладу. Кінг пише суто для американського читача і зовсім не бере до уваги іншого. Його тексти настільки насичені американськими реаліями, а їх якраз перекладачі часто оминають. У Кінга все абсолютно американське: імена, історичні особистості, факти. «Острів Дума» – книга про художника, тому там багато імен і натяків на сюжети картини незнаних у нас американських живописців. Герої роману розмовляють прямими цитатами з рок-н-рольних пісень та творів класиків, наприклад, Шекспіра чи Емілі Дікінсон. Якби Олександр Красюк не робив коментарів, то читачеві було б незрозуміло, що мається на увазі. Звичайно, йому доводилося і використану Кінгом поезію перекладати.

В нашому дослідженні ми послуговувалися тезою про те, що завжди треба враховувати функціональний статус реалії, її композиційну функцію, її маркованість, прагматичний аспект висловлювання. Теорія художнього перекладу зумовлює загальні закономірності, з яких впливають конкретні висновки стосовно окремих мовних фактів. Але це — не готові трафарети. У кожному конкретному випадку розуміння лінгвальних явищ слід поєднувати з естетичним відчуттям. [9]

Особливості й своєрідність художньої манери Стівена Кінга можуть бути зрозумілі й оцінені лише в тих випадках, якщо читач співвіднесе фактичний текст із певною екстралінгвістичною ситуацією.

Твори автора, пронизані його світобаченням, створені на основі певних біографічних відчуттів автора і стають зрозумілими читачу саме завдяки словам-реаліям.

Мові творів Стівена Кінга характерна велика кількість реалій, які дуже виразно характеризують національний побут, звичаї, культуру, суспільство, стереотипи та ідеали американців середнього класу від другої половини двадцятого століття і аж до початку двадцять першого.

Неймовірна популярність творів Стівена Кінга підсилює відповідальність перекладача, примушує його виступати саме не в ролі «переспівувача», а знавця-ерудита української та англійської мови. Творча робота над українським варіантом прозових творів С. Кінга насамперед вимагає від перекладача вміння помітити і гідно оцінити секрети мовно-художнього багатства творів, в основі яких лежить народна розмовна мова, уміння майстра жахів пересипати сюжетну канву від самого початку і аж до кінця твору мовними елементами.

Слушно зауважує Сергій Квіт, що «точно передати текст може лише той перекладач, який зуміє дати мовне вираження тому предмету, котрий відкриває йому оригінальний текст, тобто знайде мову, котра буде його власною і, разом з тим, відповідатиме оригіналу» [5, с. 42].

Подібну перекладацьку стратегію Красюк використовує в перекладі збірки оповідань «Коли впаде темрява» (Just After Sunset).

*David didn't believe his fiancé would hitchhike west on her own-the idea was crazy-but he believed she wasn't here. Had known even before counting heads, actually, and a snatch of some old book or poem about winter occurred to him: A cry of absence, absence in the hear* [10].

Девідові не вірилося, щоб його наречена могла раптом поїхати сама автостопом на захід, ця думка здалася йому безглуздою, але він переконався, що тут її справді немає. Йому це стало ясно, навіть без того, щоб почати рахувати всіх по головах. Він пригадав уривок з якоїсь старої книжки, чи вірша про зиму: «**плач втрати, втрата у серці**» [6, с. 15].

І далі перекладач дає пояснення процитованого поетичного рядка: *Цитата із вірша «Пам'ятна зима» Джона Крау Ренсома (1888-1974).*

Якщо географічні реалії здебільшого перекладені методом транскрибування, то додатково подається інформація про етимологію власної назви.

*Few people came to places like Crowheart Springs, Wyoming on purpose* [10].

*Мало хто спеціально приїздить до таких закутнів, як Кравхарт Спрингс у штаті Вайомінг.*

*Кравхарт Спрингс - селище в окрузі Фремонт, Вайомінг; назва, яка буквально означає «Вороняче серце», походить від легенди про битву між індіанцями племені Крау (Ворони) і шушонами, в якій вождь останніх переміг вождя Ворон і вирівав його серце; у той же час слово crow означає крик півня перед світанком* [6, с. 15].

Завдяки коментарям перекладача, читачі мають змогу вловити приховану аллюзію текстів Кінга.

Оповідання «Зупинка по дорозі» (Rest Stop) із збірки «Коли впаде темрява» особливо насичене топонімами та онімами, кожен з яких перекладено методом транскрибування та додатково пояснено у посиланнях.

*Sometimes he told himself the answer to that was no, the whole Rick Hardin/John Dykstra thing was nothing but an artificial construct, pure press agency, no different from Archibald Bloggert (or whatever his real name might have been) performing as Cary Grant, or Evan Hunter (whose actual birth name had been Salvatore something-or-other) writing as Ed McBain. And those guys had been his inspiration...along with Donald E. Westlake, who wrote hard-boiled "caper" novels as Richard Stark, and K. C. Constantine, who was actually...well, no one really knew, did they? As was the case with the mysterious Mr. B. Traven, who had written Treasure of the Sierra Madre. No one really knew, and that was a large part of the fun* [10].

*Інколи він запевняв себе, що не має, що вся ця схема Рік Гардин – Джон Дикстра – ніщо інше, як штучна конструкція, чистий піар, такий самий, як у випадку Арчібальда Блоггера (чи яке там у нього справжнє ім'я?), який виступав як Кері Грант, або Івена Гантера (якого при народженні називали Сальваторе якийсь-то-там), що пише під псевдонімом Ед МакБейн. А всі ці хлопці його надихали...разом з Дональдом Вестлейком, що видав круті «каперські» романи як Річард Старк, і Кей Сі Константин, якого насправді звати... та ніхто насправді не знає, як його звати. Той самий випадок з потаємним містером Б. Трейвеном, котрий написав «Скарби Сьєра Мадре». Ніхто не знав насправді, і саме в цьому полягала суть забави* [6, с. 118-119].

І далі у примітках – детальний описовий переклад кожного оніма.

Подібну перекладацьку стратегію обрав і Віктор Шовкун для передачі американських реалій у романі «Історія Лізі» (Lisey's Story), виданому тим же Харківським видавництвом Книжковий Клуб «Клуб сімейного дозвілля». Однак, він пропонує менше описового перекладу, натомість просто транскрибуючи чи транслітеруєчи топоніми чи оніми. Лише в окремих випадках читачеві додатково пояснюють культурні реалії у примітках.

*"Don't be sille dollink," she told the empty kitchen in her best Zsa Zsa Gabor voice* [10].



*Не говори дурниці, любий, - сказала вона, звертаючись до порожньої кухні воїм найліпшим голосом, голосом Ца Ца Габор<sup>1</sup> [7, с. 394].*

Але перекладач тут не врахував власне американське прочитання угорського імені актриси, яке транскрибується як **За За Габор**.

Реалії, що їх було ідентифіковано у проаналізованих творах Стівена Кінга можна поділяти на:

власне реалії (при існуючих референтах): англ. sandwiches, burgers, hooch, soft-pretzel, hot dogs, Lebanon baloney, slacks, hitchhiker, auxiliary cop, jalopies, cheerleaders; укр. бутерброди, котлети, самогонка, солоні кренделики, сосиски, сервелат, штани, якийсь чоловік, помічник поліцейського, допотопні авто, актив вболівальників та інші;

б) реалії – фразеологізми: англ. get somebody off the hook, hate one's guts, to have rats in one's brain, my wad is shot, shipwreck of a man, to have one's neck, all courtesy and ginger; укр. прийти на виручку, чорно ненавидіти, глузд за розум завертає, я вже відстрілявся, старий чоловік, розправитись, душа-чоловік та інші. Реалії фразеологізми, будучи усталеними мовними зворотами, надають тій чи іншій фразі відтінку та асоціацій, характерних певній країні. Оскільки люди різних країн членують світ по-різному, то й реалії - фразеологізми, відповідно, будуть різними. Від перекладача залежить, наскільки точно відтінок та асоціації будуть передані.

Загалом, із зіставного аналізу перекладацьких стратегій Олександра Красюка та Віктора Шовкуна можна зробити висновок, що детальні коментарі ти примітки Красюка допомагають читачеві краще зрозуміти експліцитні та імпліцитні алюзії та інші інтертекстуальні включення Стівена Кінга, в той час як переклад Віктора Шовкуна подекуди грішить неточностями транскрибування та транслітерації власних назв. Тому, українські переклади Олександра Красюка можна вважати більш адекватними і, на нашу думку, обрана ним перекладацька стратегія повністю передає специфічний авторський стиль короля жахів.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бурбак О.Ф. Реалія та способи визначення її лінгвістичного статусу / Бурбак О.Ф. // *Іноземна філологія*. – 1985. – № 5. – С. 68 – 69.
2. Гадамер, Ганс Георг. Батьківщина і мова // Гадамер, Ганс Георг. *Герменевтика і поетика: Вибрані твори*. / Пер. з нім. – К.: Юніверс, 2001.
3. Елистратова А. «Трагическое животное – человек» (О романах Дж. Апдайка) // *Современная литература за рубежом*. – М.: Советский писатель, 1966. – С. 126-150.
4. Зорівчак Р.П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози) / Зорівчак Р.П. – Львів: Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. – 216 с.
5. Квіт С.М. Основи герменевтики: Навч. посіб. – К.: Вид. дім “КМ Академія”, 2003. – 192с.
6. Кінг С. Коли впаде темрява [Текст] : пер. з англ. і комент. О. Красюка. – Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2009. – 432 с.
7. Кінг С. Історія Лізі [Текст] : пер. з англ. В. Шовкуна. – Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2007. – 624 с.
8. Мороз А.А. Реалія як об'єкт лінгвістичного дослідження / Мороз А. А. – Бердянськ, 1999. – 240 с.
9. Хіль Н.П. Відтворення національно-культурних особливостей оригіналу в художньому перекладі // <http://www.confcontact.com/>
10. King, Stephen. Just After Sunset. // <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=136107>.
11. King, Stephen. Lisey's Story. // <http://loloyd.homeip.net/ebooks1/Stephen%20King%20%28Bibliography%29/2000%27s/2006/Stephen%20King%20-%20Lisey%27s%20Story.pdf>.

<sup>1</sup> Популярна американська актриса угорського походження (нар. 1917 р.)

**ІНГА ФЕДЬКОВА, асистент**  
**Кам'янець-Подільський національний університет**  
**імені Івана Огієнка**

## **ТЕРМІНИ У СКЛАДІ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ЛЕКСИКИ**

У пропонованій науковій розвідці проаналізовано термінологічні одиниці у складі української хореографічної лексики, виокремлено основні ознаки виділення термінів з-поміж інших різновидів лексики.

*Ключові слова:* хореографічна лексика, термін, термінологія, терміносистема.

The proposed scientific exploration analyzed terminological units in the Ukrainian choreographic vocabulary, singled out the main features of the selection of terms out of the other types of vocabulary.

*Key words:* choreographic vocabulary, terms, terminology, system of terms.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю поглибленого аналізу української хореографічної лексики, зокрема, виокремлення у її складі термінологічних одиниць.

Українською хореографічною лексикою називаємо усю лексику, пов'язану з танцем (назви танців, рухів, елементів, виконавців тощо). На підставі аналізу хореографічної лексики зазначимо, що ця лексика різноманітна за своїм походженням. До її складу входять не тільки терміни, а й професіоналізми, жаргонізми, номени, діалектні найменування, так звана термінна лексика – фахові слова, які перебувають на периферії термінології. Для них не характерна чіткість системи, їх часто використовують як побутові, загальнонавчальні слова.

Проте, більшість хореографічної лексики становлять терміни. У науковій літературі немає усталеної думки стосовно дефініції поняття «термін», натомість наявні понад три тисячі визначень, наведемо для прикладу окремі з них:

- термін (лат. terminus – межа, кордон) – слово або словосполучення, що вживається для точного вираження поняття з якої-небудь галузі знання – науки, техніки, мистецтва, політики [7, с. 183];
- термін – це слово або словосполучення, яке має спеціальне значення, виражає і формує професійне поняття, використовується в процесі пізнання й освоєння наукових та професійно-технічних об'єктів, а також відношень між ними [4, с. 12];
- термін – лексична одиниця певної мови для спеціальних цілей, що позначає загальне – конкретне або абстрактне – поняття теорії певної спеціальної галузі знань чи діяльності [9, с. 32];
- термін – слово або лексикалізоване словосполучення, яке потребує дефініції для з'ясування свого значення в певній системі понять [5, с. 7];
- термін у науці й техніці – це спеціально культивоване слово, штучно вигадане або взяте з природної мови [12, с. 74] та ін.

За словами З. І. Комарової «немає одиниці багатограннішої і найбільш невизначеної, ніж термін» [6, с. 13]. Загальнонавчальні слова й терміни вивчають представники різних дисциплін, тому термінологи мають справу з поняттями, а лінгвісти – зі значеннями. Більшість вітчизняних мовознавців вважає термінолексику підсистемою всередині загальної лексичної системи мови: «термін є елементом загальнолексичної системи, в якій він народився або якою засвоївся» [11, с. 16]. Важливе завдання для мовознавців – з'ясувати, як утворюються і функціонують великі й малі терміносистеми, які можливості для кращого застосування термінів, що вже існують, і для створення но-

вих. Досліджуючи термін як елемент пізнання, можна дізнатися про будь-яку форму людської діяльності та зробити висновки лінгвістичного й позалінгвістичного характеру, виконати низку завдань соціального та технічного розвитку.

Національний стандарт України «Термінологічна робота. Засади і правила розроблення стандартів на терміни та визначення понять», що відповідає ДСТУ 3966:2009, регламентує обов'язкові вимоги до терміна:

- *системність* – термін має відображати зв'язки між названим поняттям і пов'язаним із ним поняттям; у терміносистемі між усіма термінами має бути взаємозв'язок, тобто кожен термін має бути пов'язаний безпосередньо чи опосередковано з усіма термінами цієї терміносистеми, якщо такого зв'язку немає, це свідчить про порушення системності;
- *відповідність лексичного значення терміна позначуваному ним поняттю* – термін має бути прозорим, тобто зрозумілим і прийнятним для широкого кола фахівців;
- *однозначна відповідність терміна поняттю* – у межах певної терміносистеми термін має відповідати лише одному поняттю й, навпаки, одне поняття має бути позначене тільки одним терміном;
- *раціональна стислість терміна* (нестислий термін – це істотна вада, занадто довгі та громіздкі термичувати);
- *стилістична нейтральність терміна* – терміни не повинні мати експресивної забарвленості;
- *словотворча (дериваційна) здатність терміна* – створюючи термін, потрібно надавати перевагу словам і основам, які дають змогу утворювати похідні терміни;
- *мовна правильність* – термін має відповідати фонетичним, морфологічним, синтаксичним і словотворчим нормам української мови та ін. [14, с. 13–15]. Цими основними вимогами ми керуватимемося в процесі нашого дослідження.

У сучасній українській мові, крім терміносистем, які вже впорядковані й нормалізовані (наприклад, термінологія галузей науки, техніки, медицини, військової сфери тощо), представлена також термінологія мистецьких сфер. До останніх можна зарахувати й термінологію танцю, що недостатньо вивчена як в аспекті функціонування в різних жанрово-стильових текстах, так і у плані фіксації лексики в спеціальних термінологічних словниках і довідниках. Загалом термінологія танцю (тобто поняття танцювальної практики, закріпленої в усталеному вислові), на відміну від точних наук, не відповідає тим жорстким вимогам, що зазвичай формулюють стосовно термінів (точність, однозначність, системність тощо), це пов'язане зі специфікою мистецтва загалом і танцювального мистецтва зокрема.

Проблема критеріїв розрізнення власне термінів і загальноновживаних слів, терміносистем та лексико-семантичних груп на сьогодні остаточно не розв'язана. Особливість значення слова-терміна, порівняно зі значенням загальноновживаного слова, полягає в тому, що термін співвідносить його з поняттям, тоді як значення слова-нетерміна співвідносить його не тільки з поняттям, а й з уявленням, емоцією, вольовим імпульсом, естетичними переживаннями [15, с. 10]. Термін не є елементом загальної мови, поки його зміст не стане відомим широкому загалу. Коли поняття, яке він позначає, виходить за межі системи і стає елементом загальномовної семантики, термін входить у загальну мову та набуває статусу загальноновживаного слова, залишаючись при цьому терміном у термінологічній системі. Тому сутність терміна охоплює як позамовні (виразник поняття), так і внутрішньомовні (належність до лексичної системи) фактори [13, с. 13].

До загальних (із багатьох запропонованих) чинників виокремлення термінів належать: 1) зарахування до спеціальних сфер уживання; 2) нейтральність; 3) однозначність; 4) обов'язковість дефініції; 5) точність. Основна ознака, яка відрізняє термін від загальноновживаного слова, – належність такої одиниці до певної термінологічної системи. Для розуміння терміна контекст не обов'язковий, якщо відомо, до якої терміносистеми він належить.

Уніфіковані назви рухів і поз класичного, народного, сценічного танцю відповідають основним вимогам до термінів, тому їх можна однозначно кваліфікувати як термінологію танцю. Назви танців, що за походженням є переважно загальнолітературними словами, на перший погляд, не можуть бути зараховані до термінів. Застосування до назв танців української мови критеріїв виокремлення термінів уможливорює такі висновки:

– певні назви (переважно екзотизми) є термінами, які використовує вузьке коло фахівців («*лет'тка-с'нка*» – масовий фінський танець [3, с. 60], «*матло'т*» (фр. *matelot* – матрос) – французький матроський танець [17, с. 103], «*па'лоташ*» (угор. *palota* – палац) – угорський бальний танець [17, с. 132], «*судмалі'няс*» – латиський народний танець [2, с. 516], «*сегіділья*» – іспанський на-

родний танець [3, с. 112], *фолі'я* – народний танець португальського походження, що виконується чоловіками, які перевдягалися у жіночі вбрання і поводили себе гучно і дико, немовби втративши розум [3, с. 133], *кукарача* (ісп. *cucaracha* – тарган) – рух латиноамериканських танців (*румби* та ін.), виконується на місці [1, с. 143] тощо);

– сукупність усіх назв, незважаючи на поширення в побутовому контексті (*вальс, полька, танго, фокстрот* тощо), задовольняє всі вимоги до терміносистем, оскільки ґрунтована на класифікації понять і відображає єдність з іншими поняттями, а також його специфічність.

Назви танців не відокремлені від загальнолітературної лексики, що пов'язано з популярністю танців, їх загальнонародним характером. Саме цим зумовлена активна взаємодія хореографічної термінології і загальнолітературної мови, яка виражена двома тенденціями. З одного боку, спеціалізація побутових слів у сфері хореографії (наприклад, назви танців), з іншого боку – детермінологізація і вихід хореографічної лексики в загальну мову (наприклад: *па, пліє, реверанс* тощо).

Зі структурного погляду термінологічна лексика диференціюється на терміни-однослови (*па, пліє, підтримка, обертас, кадриль* та ін.), терміни-композиції (*брейк-данс, квік-степ, фор-степ, хіп-твіст* тощо), а також терміни-словосполучення (*лінія танцю, вальсова доріжка, крок польки* тощо), усі ці типи термінів виконують функцію номінації наукових (мистецьких) понять.

Поняття термін нерозривно пов'язане з поняттям термінологія та терміносистема. Національний стандарт України «Термінологічна робота. Словник термінів» фіксує таке значення: «Термінологія – множина позначень, які належать до однієї фахової мови» [14, с. 2]; «фахова мова – мова, якою послуговуються у певній предметній сфері і для якої характерне використання специфічних лінгвістичних засобів вираження» [14, с. 8].

О. І. Павлова звертає увагу на те, що до кінця 60-х років ХХ ст. термін термінологія вживали в трьох значеннях: 1) спеціальна лексика, яка належить до однієї галузі знання; 2) частина словникового складу мови, що охоплює спеціальну лексику, яку застосовують у сфері професійної діяльності людей; 3) розділ мовознавства, який вивчає сукупність термінів, їхню семантичну природу, граматичну організацію та закони функціонування. Унаслідок розвитку мовознавства в першому значенні почали використовувати також терміни термінологічне поле (О. О. Реформатський, В. М. Овчаренко, О. М. Толикіна та ін.) і термінологічна система (Д. С. Лотте, Е. Б. Фігон, В. М. Сергєвнина). У такому значенні як синонімічні функціонують усі три терміни. Для вираження другого значення поряд зі словом термінологія вживають словосполучення термінологічна лексика, для вираження третього значення введено термін термінознавство [10, с. 62].

Термінологія кожної науки є системою, що відрізняється від термінології інших наук не тільки змістом понять, репрезентованих термінами, але й лінгвістичними ознаками, словотворчими моделями, різними семантичними процесами тощо. Вивчення системності термінології дає змогу зробити висновок про різноманітність логіко-семантичних структур і способів їх відображення за допомогою термінів [8, с. 21]. Не кожне спеціальне слово – термін, і не кожну сукупність спеціальних слів можна назвати термінологією. Що вужча сфера вживання терміна, то чіткіше він репрезентує спеціальне, вузькогалузеве значення.

Терміносистема танцю сегментована на вужчі об'єднання – тематичні групи, до яких входять терміни зі спільною загальною ознакою. Тематичні групи – це логіко-понятійне об'єднання термінів, створене на основі схожості семантики чи спільності функцій позначуваних словами предметів і процесів в одній конкретній чи в різних мовах [16, с. 133]. Тематичні групи хореографічної лексики виокремлюємо на підставі логічних зв'язків між реаліями, поняттями та найменуваннями, що позначають ці терміни. У сучасній українській мові диференціюємо понад п'ятнадцять основних тематичних груп та підгруп хореографічної лексики. Наприклад, група, до якої належать назви основних танцювальних стилів має такі терміни: *джаз, джайв, чарльстон, рок-н-рол, твіст, соул, фанк, диско, хіп-хоп, брейк, контемпорарі-данс* та ін.

Отже, попри усю складність визначення терміна в лексичній системі мови, зазначаємо, що у складі української хореографічної лексики кількісно переважають саме терміни. Вони відповідають усім вимогам, які висуваються до термінів (точність, нейтральність, однозначність, системність тощо), позначають поняття теорії хореографії, а також є зрозумілими і прийнятними для широкого кола фахівців.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Балет. Танец. Хореография. Краткий словарь танцевальных терминов / составитель Н. А. Александрова. – Санкт-Петербург – Москва – Краснодар, Спб. : издательство Лань, издательство Планета музыки, 2008. – 416 с.
2. Биби́к С. П. Словник іншомовних слів: тлумачення, словотворення та слововживання / за ред. С. Я. Єрмоленко / С. П. Биби́к, Г. М. Сютя. – Харків : Фоліо, 2006. – 623 с.

3. Дідич Г. С. Термінологічний словник довідник. З історії західноєвропейської музики / Г. С. Дідич. – Кіровоград, 2005. – 145 с.
4. Журавлева Т. А. Особенности терминологической номинации : монография. – Донецк : АООТ Торговый дом «Донбасс», 1998. – 253 с.
5. Канделаки Т. Л. Семантика и мотивированность терминов / Т. Л. Канделаки. – М. : Изд.-во Наука, 1977. – 168 с.
6. Комарова З. И. Семантическая структура специального слова и ее лексикографическое описание / З. И. Комарова. – Свердловск : Изд-во Уральского университета, 1991. – 156 с.
7. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / за ред. С. Я. Єрмоленко. – К. : Либідь, 2001. – 222 с.
8. Лейчик В. М. Лингвистические проблемы терминологии и научно-технический перевод. Выпуск 18, ч. 2 / В. М. Лейчик, С. Д. Шелов. – М., 1990. – 80 с.
9. Лейчик В. М. Терминоведение: предмет, методы, структура / В. М. Лейчик. – Изд. 3-е. – М. : Издательство ЛКИ, 2007. – 256 с.
10. Павлова О. І. Основи термінознавства : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів / О. І. Павлова. – Рівне : Волинські береги, 2011. – 200 с.
11. Панько Т. І. Концептосфера термінологічної розбудови української мови / Т. І. Панько // Мовознавство. – 1994. – № 1. – С. 14–21.
12. Проблематика определенных терминов в словарях разных типов (ред. коллегия: С. Г. Бархударов, В. П. Петушков, Ф. П. Сорокалетов). – Ленинград : изд-во Наука, 1976. – 266 с.
13. Симоненко Л. Українська наукова термінологія в лексикографічному опрацюванні / Людмила Симоненко // Українська наукова термінологія. Збірник матеріалів науково-практичної конференції «Українська наукова термінологія. Суспільні та гуманітарні науки». – К.: Наукова думка, 2010. – №3. – С. 13 – 23.
14. Термінологічна робота. Засади і правила розроблення стандартів на терміни та визначення понять (ДСТУ 3966:2009). Видання офіційне. – Київ : Держспоживстандарт України, 2010. – 31 с.
15. Термин и слово. Межвузовский сборник. Горьковский ордена трудового красного знамени ГТУ им. Н. И. Лобачевского, 1980. – 156 с.
16. Уфимцева А. А. Опыт изучения лексики как системы (на материале английского языка) / А. А. Уфимцева. – М. : Недра, 1963. – 287 с.
17. Юцевич Ю. Словарь музыкальных терминов / Ю. Юцевич. – К. : Музычна Україна, 1988. – 261 с.

**ІРИНА ШКІЩКА, доцент**  
**Тернопільський національний економічний університет**

## **ХАРАКТЕРИСТИКА КОМПЛІМЕНТІВ-МАНІПУЛЕМ НА ПОЗНАЧЕННЯ ЗОВНІШНОСТІ СПІВРОЗМОВНИКА**

Стаття присвячена аналізу маніпулятивно спрямованих компліментарних висловлювань, що стосуються зовнішності співрозмовника. Виявлено особливості функціонування компліментів цього семантичного різновиду в ситуаціях маніпулювання. Описано й проаналізовано засоби вербалізації позитивного оцінювання зовнішності.

*Ключові слова:* маніпулема, компліментарне висловлювання на позначення зовнішності, семантичний різновид, маніпулятивна стратегія позитиву.

Статья посвящена анализу манипулятивно направленных комплиментарных высказываний относительно внешности собеседника. Выявлены особенности функционирования комплиментов этой семантической группы в ситуациях манипулирования. Описаны и проанализированы средства вербализации позитивного оценивания внешности.

*Ключевые слова:* манипулема, комплиментарное высказывание относительно внешности, семантическая разновидность, манипулятивная стратегия позитива.

The article deals with the manipulative-directed complimentary utterances concerning interlocutor's appearance. The peculiarities of compliments functioning within this semantic type in manipulative situations are discovered. The linguistic means toward positive evaluation of an addressee's appearance are described and analyzed.

*Key words:* manipulatively-marked linguistic means, complimentary utterance concerning appearance description, semantic type, positively-coloured manipulative strategy.

Впливову функцію категорії оцінки яскраво репрезентує основний жанровий тип маніпулятивної стратегії позитиву – компліментарне висловлювання. Компліментарні висловлювання містять позитивну оцінку й уживаються мовцем із метою викликати в адресата позитивний емоційний стан.

Компліментарні висловлювання привертали увагу мовознавців давно, але не всі вчені розглядали їх різновиди як структурно-семантичну єдність, що зумовлено семантичними та комунікативно-прагматичними особливостями компліментів, похвал і схвалень. Погляд на ці жанри як мовленнєвоактову єдність репрезентовано в працях [10, 171; 4].

Специфіка вербалізації компліментарних висловлювань висвітлюється в роботах [6; 8; 5; 9; 1; 2]. Більшість мовознавчих студій, об'єктом дослідження в яких постають компліменти, здійснено на матеріалі романо-германських мов. Помітне місце серед них посідають праці українських лінгвістів – Л. О. Кокойло [4], В. Я. Міщенко [7] та Л. І. Клочко [3]. Хоча в мовознавстві не відчувається браку наукових розвідок, присвячених компліментарним висловлюванням, як засіб міжособистісного маніпулювання вони мало вивчені. Це зумовлює актуальність нашої розвідки, здійсненої на матеріалі авторської картотеки, що налічує понад 5000 фрагментів текстів із висловленнями, які містять комунікативні події – факти здійснення маніпулятивного впливу, і укладена методом суцільної вибірки з художніх текстів української літератури XIX-XXI ст. та усного мовлення.

**Метою** статті є аналіз компліментарних висловлювань, що стосуються зовнішності співрозмовника, з'ясування особливостей їх функціонування в ситуаціях маніпулювання, опис засобів вербалізації позитивної оцінки зовнішності адресата.

Серед компліментарних висловлювань досліджуваної групи було виокремлено компліменти, у яких дається загальна та "локальна" оцінка зовнішності співрозмовника, його фігури, зросту, комплекції, оцінка зачіски, ходи, а також одягу, аксесуарів, прикрас тощо.

Компліментарні висловлювання, що маркують загальну оцінку зовнішності, репрезентовані реченнєвими одиницями з лексемами *вродиливець / вродиливиця* (заст.), *вродливий, гарний, гарнесенький, гарнюній, гарнюня* (розм.), *гарнюсінький, гожий* (нар.-поет.), *дивовижний, краля, краса, красава* (заст.), *красавець / красавиця* (розм.), *красивий, красний* (нар.-поет.), *красунчик / красунечка, красень, красовитий* (діал.), *красунь / красуня, прегарний, прекрасний, привабливий, розкіш, чарівний, чудесний, чудовий*. Зауважимо, що прикметники зі значенням позитивної оцінки зовнішності найчастіше сполучаються з іменниками на позначення статі та віку – *дівчина, панночка, жінка, молодиця, мужчина, чоловік, парубок, хлопець*.

Загальна оцінка зовнішності може виражатися також компліментарними висловлюваннями з дієсловами на позначення вроди та цвітіння: *гарнішати, квітнути, цвісти* (*А ти все квітнеш, Ти так розквітла, Цвітеш і пахнеш, Із часом / віком ти тільки гарнішаєш* і т. д.) та тих, що непрямо маркують позитивну оцінку зовнішності: *дивитися, милуватися* (*Дай хоч надивлюсь на тебе, На тебе любо глянути, Тільки б і милувався би тобою* і т. д.), наприклад: (парубок фліртує з молодою вдовою) *Не старієш ти, Маринко, хоч і двох чоловіків пережила. Цвітеш, як півонія* (А. Ішук); (жінка хоче вийти заміж за давнього знайомого) "... *Слухай, але ти змінився. Ти знаєш, що ти виріс?* – [Я почала впадати в сентименти.] – **На тебе ж приємно дивитися**" (С. Пиркало).

Засобами вербалізації загальної оцінки зовнішності постають і типові мовні формули *Гарна (гарний) нівроку, З вашою / такою зовнішністю ..., Дівчина / парубок, хлопець – любо глянути, У вас зовнішність королеви, Яка розкіш / краса* і под., наприклад: (чоловік домагається симпатії жінки) *Софіє, ви просто зачарували тут усіх. Пишаюся тим, що українець, бо наші дівчата – такі найкрасивіші!* (Л. Романчук); (діловод залицяється до колеги) *Так що, – [сказав він,] – мені дуже хотілось б пройтись із такою красунею по парку <...> біля бюста Карла Маркса, припустім* (М. Хвильовий).

Компліменти, що дають часткову оцінку зовнішності адресата, стосуються здебільшого його очей, брів, щік, носа, обличчя, вусів, рук, талії, ніг, пальців, усмішки: *гарні очі, чорні брови, рум'яні щічки, чорні вуса, тонка талія, гарні ніжки, чарівна посмішка* і под., наприклад: (цирульник упадає біля дівчини, яку не хоче сватати) [*ГОСТРОХВОСТИЙ.*] *Навіщо вам те дороге убрання, коли **ваші очі, ваші брови красять вас** краще од **Євфросининих золотих сережок?** Виходьте до мене тихенько от матері сюди хоч щовечора* (І. Нечуй-Левицький); (дяк залицяється до шинкарки)

*О, не рци про ню* (жінку дяка. – І. Ш.) *і слова,*

*Бо не чить сіх серце уз:*

**Ваші щічки, ваші брови**

**Його взяли на мотуз!** (М. Старицький);

Компліментарні висловлювання з відзначенням фігури, зросту, комплекції найчастіше виражені реченнєвими одиницями з характеризувальними прикметниками *делікатний, здоровий, кремезний, маленький, малесенький / манесенький, малий, ніжний, пишний, статурний, стрункий, тендітний, фігуровий* (розм.), *худенький*. Серед лексико-граматичних структур, що функціонують у маніпулятивному дискурсі, відзначаємо такі: *Ваша жінка так погладила, Ви так схудли (останнім часом), Яка / що за фігура!, Який стан!, Як ви тендітні зробились!*, наприклад: (рецензент домагається прихильності видатної актриси) [*ЮРКОВИЧ.*] *Манесенька та гарнесенька! Ще ручку, ще й другу!* (Цілує) (М. Старицький); (старий циган хоче вивідати, до кого ходить Гриць) *Не сказала би ти мені, донько, чия ти? Така красна, **пишна, приманчива?*** (О. Кобилянська);

[*ПОКУПЕЦЬ.*] *Пані, сукня гарна, але для неї треба стрункої фігури.*

[*ПРОДАВЕЦЬ.*] **Та ви такі худенькі, пані, вам нічого не бракує!** (з усного мовлення). Як видно з прикладів, типовим є поєднання оцінки фігури і комплекції із загальною оцінкою зовнішності.

Компліментарні висловлювання стосовно зачіски та ходи в зібраному матеріалі порівняно не частотні, наприклад: (слідчий хоче дізнатися правду про пограбування колгоспного заготівельника від його доньки) *Дарусю, а хто тобі так гарно заплітає кісочки?* (М. Матіос).

Компліменти, що передають оцінку одягу, аксесуарів, прикрас, репрезентовано лексико-граматичними структурами на зразок *Вам дуже до лиця цей піджак, Оце так колір!, Яке модне на вас вбрання!, Яке плаття!, Який у вас смак!*, наприклад: (хлопець залицяється до дівчини-американки) **Яка ти гарна в моїй сорочці!** *Як польова царівна, хоч вона на тебе велика* (Г. Черінь); (пан хоче найняти робітницю на сезон) **"Гарна в тебе сорочка,** – [сказав панич через зуби *і все дивився на Василю, а руками насилу ворухив п'ятаки по столі.*] – *А чи не стала б ти, дівчино, робити в мене на буряках ціле літо й осінь?"* (І. Нечуй-Левицький); (вдова кокетує зі студентом) **Як гарно ви, Павле Антоновичу, убралися по-сільській!** (І. Нечуй-Левицький).

Позитивні естетичні оцінки загального враження нерідко виражають висловлювання великого ступеня інтенсивності. Так, компліментарні висловлювання щодо зовнішності часто передають перебільшену оцінку, наприклад: (Ігор фліртує з подругою своєї дружини) *Чи ти хоч розумієш, що ти найкрасивіша жінка на усе місто? Куди до тебе усім іншим* (Л. Романчук); [ГОСТРОХВОСТИЙ.] *Ті всі баришні не варті однієї вашої брови. Ви найкраща панна на всі Кожум'яки. Вам нема тут рівні на цілий Київ* (І. Нечуй-Левицький); (Гнат хоче повернути втрачену кохану) [ГНАТ.] *На біса і в город їздить, і до панича найматься <...> Така молодиця тільки сліпого не приворожить. Ти б тут пошукала* (І. Карпенко-Карий).

Типовою для маніпулятивного дискурсу є передача позитивної оцінки зовнішності за допомогою метафоризованих лексем. Серед них виокремлюються ті, що позначають міфічних істот і релігійні поняття (*русалка, ангел, богиня*), назви рослин, квітів (*квіточка, троянда, півонія*), статусів вищих посадових осіб (*бояриня, королева, королівна, цариця, царівна*), коштовностей (*золото, діамант, перлина*), інших реалій (*паланичка, телічка* і под.), наприклад: (відвідувач шинку залицяється до господині) [ПИСАР.] *От бачите, коли він (чоловік шинкарки. – І. Ш.) ветхий тее <...>, то вам, такій пухкій та свіжій паланичці, чого за ним побиватися?* (М. Старицький); (хлопець упадає за русалкою)

– *Я звідти <...>* – [І показала у воду. Хлопець засміявся.]

– *Дотепно. Нова русалка. Але я тебе не боюся. Навіть можу поцілувати. Бо ти прегарна-таки. Чарівна* (О. Бердник).

Гіперболізована оцінка зовнішності в маніпулятивному дискурсі нерідко супроводжується запевнянням у щирості (*Я відвертий з вами, Я не брешу, Це чиста правда, Щиро кажу вам, Без перебільшень говорю вам* і т. д.), запереченням перебільшеної позитивної оцінки та повідомленням про невміння говорити компліменти (*Слово гонору, Це не комплімент, Я на компліменти не мастак, Я не вмю говорити компліменти, Я не вмю / не можу вам цього сказати*), наприклад: (гетьман хоче схилити до себе серце чужоземки) *Слово гонору, я за все життя не зустрічав більш красивої, ніжної, милої дівчини, як ти, моя південна трояндо!* (В. Малик); (сільський вчитель залицяється до доньки священика)

– ... *Ви гарна панна.*

– *Ага, гарна!* – [відповіла Зоня, але ласкавіше глянула на Дороша.]

– *Ви знаєте, що я на компліменти не щедрий. Кажу правду* (О. Маковей).

У межах компліментарних висловлювань-маніпулем спостерігаємо різні види повтору, наприклад: *"Оце так колір!"* – [сказав Соник.] – *Я художник, – [він уклонився, притискаючи до грудей вологий білячий пензлик.] – Оце так колір! Я хотів би написати ваш портрет у цій сукні, ви не проти?* (Дяченки). Серед художніх засобів посилення позитивної оцінки зовнішності вирізняється порівняння. Даючи оцінку зовнішності в ситуаціях маніпулювання, осіб жіночої статі найчастіше порівнюють із квітами (трояндою, рожею, конвалією, півонією та ін.) та міфічними істотами, наприклад: (татарин хоче власкавити бранку) *Якші ханум, не бійся! Ми тебе не чіпатимемо. Ханум – як троянда! А хіба можна псувати квіти в садах аллахових?!* (З. Тулуб); (Гриць залицяється до незнайомки) *Ти красна, мов бояриня, і я тебе люблю* (О. Кобилянська).

Типовим засобом художньої виразності маніпулятивного дискурсу позитиву постають і метафори, уживані маніпулятором у складі компліментів на позначення зовнішності, наприклад: (торговець домагається прихильності збіднілої дворянки) *Ви, ну, ви <...> рідна сестра для всього, що гарне* (І. Вільде); (пан не хоче видавати наймитам обіцяних сорочок) *Але ж які ви стали без сорочок здорові та кремезні. Справжні дуби. Та й дівчатам видніш, що хлопці ви як слід, здорові та чисті. Нащо вам свою красу ховати? Це в кого парші або ще якась вада, тому, справді, без сорочки не можна, а вам <...>* (З. Тулуб).

Контекстуально зумовлене значення позитивної оцінки зовнішності може передавати займенник *такий* (*така*), наприклад: (офіціантка хоче гармонізувати стосунки з членом делегації) [*Їй, мабуть, хотілося спокутувати свою підозріливість, і вона зовсім нечутно не промовила, а мовби виліпила губами слова*]: *"Ви – такий мужчина!"* (П. Загребельний); (Мина залицяється до заробітчани)

– *А якби я почаствував тебе наливкою, чи випила б з моїх рук?* – [спитав Мина.]

– *Не знаю, може б і випила,* – [сказала Василина.]

– *Для такої молодиці не шкода й заходу* (І. Нечуй-Левицький).

Непрямо оцінку зовнішності передають висловлювання на позначення дії об'єкта впливу на співрозмовника та інших осіб (*Ви вразили мене своєю красою, Ви зачарували / засліпили всіх, Звели з розуму ...*, *Приворожила мене* і под.).



Хоча загалом компліментарні висловлювання щодо зовнішності адресують переважно комунікативним партнерам жіночої статі, здебільшого під час флірту, типовим є їх функціонування і в інших ситуаціях маніпулювання, наприклад: (чоловік похилого віку звертається до працівника бібліотеки, своєї ровесниці) *Красунечко, чи можна мені побільше бланків?* (з усного мовлення).

Частка компліментів на позначення зовнішності комунікативного партнера, ужитих із метою здійснення маніпулятивного впливу, у вибірці становить 10 %. Тут переважають висловлювання, у яких чоловіки звертаються до жінок (83 %). Це можна пояснити тим, що "жінки більше уваги приділяють своїй зовнішності й менш упевнені в собі, тому завжди прагнуть отримати підтвердження своєї привабливості від людей із близького оточення, особливо чоловічої статі. Чоловікам більш притаманне прагнення отримати оцінку власних учинків, продемонстрованих у дії якостей, результатів діяльності або належних їм предметів" [4, 135]. 62 % маніпулятивно спрямованих компліментів на позначення зовнішності, адресованих чоловіками жінкам, функціонують у ситуаціях флірту.

Компліменти, що характеризують зовнішність, висловлені чоловіками чоловікам, як і жінками жінкам, а також жінками чоловікам, у зібраному матеріалі репрезентовано поодинокими прикладами (відповідно 5 %, 6,5 % та 8 %). Такі висловлювання частотні в спілкуванні клієнта із замовником, продавця з покупцем, приятелів і под. Приклади вживання мовцем жіночої статі компліментів щодо зовнішності чоловіка в ситуаціях флірту становлять лише 2,7 %.

Таким чином, у маніпулятивному дискурсі функціонують компліментарні висловлювання загальної та локальної оцінки зовнішності співрозмовника, а також ті, що передають оцінку фігури, зросту, комплекції, зачіски, ходи, одягу, аксесуарів і прикрас комунікативного партнера. Компліментарні висловлювання досліджуваної семантичної групи є гендерно маркованими та ситуативно зумовленими. Здійснення порівняльної характеристики маніпулятивно спрямованих і маніпулятивно нейтральних компліментарних висловлювань на позначення зовнішності вважаємо перспективним напрямом подальших лінгвістичних студій.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Волюнкина С. В. Речевые жанры похвалы и комплимента в бытовой сфере общения и коммуникативной среде телевизионного ТОК-ШОУ: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / С. В. Волюнкина. – Красноярск, 2009. – 230 с.
2. Галимова З. Ф. Тактики комплимента и похвалы в конструировании "положительного образа" женщины-собеседницы : на материале ток-шоу : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / З. Ф. Галимова. – Ижевск, 2009. – 168 с.
3. Ключко Л. И. Высказывания похвалы в коммуникативно-деятельностной парадигме общения (на материале английского языка) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Ключко Лариса Ивановна ; Сумской гос. пед. ун-т им. А. С. Макаренко. – Сумы, 2003. – 193 л. – Библиогр. : л. 171-193.
4. Кокойло Л. А. Комплиментарные высказывания в современном английском языке : (структура, семантика, употребление) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Кокойло Лолита Александровна ; Киевский гос. лингвистический ун-т. – К., 1995. – 207 с.
5. Коробова В. Н. Мелиоративные коммуникативные стратегии современной английской речи : на материале британского ареала : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. / Коробова Наталья Владимировна. – Нижний Новгород, 2007. – 177 с.
6. Леонтьев В. В. "Похвала", "Лесть", "Комплимент" в структуре английской языковой личности : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Леонтьев Виктор Владимирович. – Волгоград, 1999. – 206 с.
7. Мищенко В. Я. Комплимент в речевом поведении представителей англоязычных (британской и американской) культур : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Мищенко Виктория Яковлевна ; ХНУ им. В. Н. Каразина. – Х., 1999. – 201 л. – Библиогр. : л. 167-170.
8. Серебрякова Р. В. Национальная специфика комплимента и похвалы в русской и английской коммуникативных культурах / Р. В. Серебрякова // Язык, коммуникация и социальная среда. – 2001. – Воронеж. – Вып. 1. – С. 54-59.
9. Трофимова Н. А. Речевой акт комплимента : прагматический анализ / Н. А. Трофимова // Известия Санкт-Петербургского ун-та экономики и финансов. – 2008. – № 1. – С. 80-88.
10. Eisenstein M. "I very Appreciate": Expressions of Gratitude by Native and Non-native Speakers of American English / M. Eisenstein, J. W. Bodman // Applied Linguistics. – 1986. – Vol. 7. – № 2. – P. 167-185.

**АНТОНІНА СКРИПНИК, доцент**  
**Київський національний університет**  
**імені Тараса Шевченка**

## **КОНЦЕПТ DIABLE У ФРАНЦУЗЬКІЙ ЛІНГВОКУЛЬТУРІ**

Статтю присвячено аналізу способів вербалізації концепта DIABLE у французькій лінгвокультурі. Наводяться дефініційні характеристики даного концепту, структурується лексика, яка репрезентує концепт, аналізуються способи актуалізації даного концепту у французьких фразеологізмах і прислів'ях та подається загальна характеристика концепта DIABLE у французькій лінгвокультурі.

*Ключові слова:* концепт, концептосфера, мовна свідомість, вербалізація, дефініційна характеристика, фразеологізм, семна структура, аохісема, десемантизація, антропоцентричність.

Статья посвящена анализу средств вербализации концепта DIABLE во французской лингвокультуре. Приводятся дефиниционные характеристики данного концепта, структурируется лексика, репрезентирующая концепт, анализируются средства актуализации данного концепта во французских фразеологизмах и пословицах, приводится общая характеристика концепта DIABLE во французской лингвокультуре.

*Ключевые слова:* концепт, концептосфера, языковое сознание, вербализация, дефиниционная характеристика, фразеологизм, семная структура, архисема, десемантизация, антропоцентризм.

This article deals with the research of the verbalization modes of the concept of DIABLE in the French linguoculture. The author provides definitional characteristics of this concept, structures the vocabulary, representing the concept, analyzes the means of actualization of this concept in the French phraseology and provides a general description of the concept of DIABLE in the French linguoculture.

*Keywords:* concept, sphere of concepts, language consciousness, verbalization, definitional characteristic, idiom, component structure, archiseme, loss of meaning, anthropocentrism.

Носій національної мови включає родові та індивідуально-національні риси. Концепти, відмічені лінгвокультурною специфікою, певним чином характеризують носіїв етнокультури. Культурними концептами виступають смерть і безсмертя, добро і зло, істина і брехня та ін., осмислення яких у християнських культурах невіддільне від поняття Бога. Деякі дослідники відносять до розряду культурних обмежень список концептів, певні «крайні поняття», найабстрактніші категорії [6; 44]. Концепти БОГ та ДИЯВОЛ входять до цих крайніх понять і є важливими відображеннями національної мовної свідомості.

Актуальність теми статті зумовлена тим, що концептуальне моделювання мови дозволяє розкрити специфіку мовної свідомості та комунікативної поведінки носіїв конкретної культури, встановити особливості розподілу ознак тих чи інших концептів, їхній асоціативний потенціал, побачити динаміку культурних домінант, які визначають ціннісну своєрідність світу, втілену у мові. З іншого боку, ставлення до релігії та моралі є важливою характеристикою життя і тому знаходить варіативне відображення у мові та в культурі.

**Мета статті** полягає у виявленні способів вербалізації концепту ДИЯВОЛ у французькій мові. Дана мета передбачає вирішення наступних завдань: визначення дефініційних характеристик концепту ДИЯВОЛ у французькій мові, а також способи актуалізації даного концепту у французьких фразеологізмах та виведення загальної характеристики концепта DIABLE у французькій лінгвокультурі.

Концепт має складну багатогранну структуру, це відмічає Л. Г. Бабенко [1], В. А. Маслова [2], М. В. Пименова [3], З. Д. Попова [4], Ю. С. Степанов [7], Й. А. Стернин [8] та ін. Учені одногослосно схиляються до того, що для дослідження концептів слід використовувати сукупність різноманітних методів.

Аналіз моделей створення номінативних одиниць і способів мовної об'єктивації різних понять входить в коло проблем ономазіології. Когнітивний ономазіологічний підхід, виходячи з трактування концепта як поняття складного, що має велику кількість змістовних ознак та системних зв'язків, дозволяє розглядати процес номінації як вибір ознаки або ознак, які стають мотиваційною базою найменування за участі закономірностей мовної системи, установки, мотиву номінаторів. Для означування вибирається певний фрагмент концептуальної системи, де для створення імені концепта одні елементи цієї структури освітлюються, інші – затемнюються [5, 6].

На основі глибинних діахронних співставних досліджень різних мов була доведена «невипадковість означування» або «невипадковість іменування», що виходить із дослідження «концептуалізованих предметних областей» мови і культури і проявляється у певних відношеннях між «ім'ям» і «річчю» [7, с.63]. «Мова м'яко і сприятливо направляє людей в іменуваннях, доєднуючи поіменоване до найглибших пластів культури» [7, 68]. На думку Ю.С. Степанова, при цьому зводиться у сутність та іменується функція божества, що і проявляється в біблійній і небіблійній етимології лексеми «бог» [7, 510].

Диявол – найскладніша, суперечлива і багатопланова фігура у світовій культурі. Релігійно-філософське і культурно-історичне уявлення про диявола є також, як і поняття Бога, явищем, що розвивається. Цей культурний феномен і унікальний образ, вийшовши з коліски давньо-релігійних уявлень, стійко закріпився у суспільній свідомості. Будучи синонімом всього негативного, деструктивного, згубного для життя, образ диявола широко і повсюдно використовується у всьому світі.

У XIX в. образ диявола перестав бути суто релігійним елементом, і це сталося внаслідок остаточного завершення процесу його «секуляризації». У XX ст. диявол стійко увійшов у коло традиційних персонажів літератури, кінематографії, музики, образотворчого мистецтва. До його образу зверталися найбільші художники слова минулого століття: Т. Манн, Ф. Лорка, Г. Гауптман, Г. Гессе, П. Валері, Л. Толстой, М. Горький, М. Булгаков та ін.

Образ диявола у сучасному суспільстві все більше поглиблюється і розширюється. Безумовно, його «живучість» у різних видах і жанрах сучасного мистецтва вимагає філософського і мистецтвознавчого аналізу. З особливою гостротою постає наразі проблема перенасичення світового кінематографа, літератури, музики тощо явними і замаскованими образами зла. Проблема завуальованих і сильно впливаючих образів зла в сучасному мистецтві, а так само їх вплив на свідомість і підсвідомість людей (особливо молоді) на серйозній науковій основі в достатній мірі ще не піднімалася.

Головним джерелом у вивченні демонології є Біблія, найдавніша частина котрої – Старий Заповіт, належить до XIII ст. до н.е. Збирання та систематизація матеріалу, що увійшов у першу частину Біблії, почалося у VI ст. до н.е. У тому вигляді, в котрому ця книга дійшла до нас, вона була відредагована у I ст. до н.е. До неї увійшли усні перекази, міфи про богів та патріархів, легенди, культові правила, історичні джерела, юридичні та побутові розпорядження. Збереглися у Старому Заповіті і свідоцтва про різні етапи розвитку релігійних вірувань у давніх євреїв, а також – про сімейних, родових, племінних богів. Серед них – свідоцтва розповсюдження серед давніх іудеїв віри у добрих та злих духів, котра з часом прийняла характер віри у добрих ангелів та злих демонів

Отже, про Диявола нам повідомляє священна книга християн – Біблія. Пряме згадування про нього подається у Книзі Йова (Job 1:6-12): 6. *Or, les fils de Dieu vinrent un jour se présenter devant l'Éternel, et Satan vint aussi au milieu d'eux. 7. L'Éternel dit à Satan: D'où viens-tu? Et Satan répondit à l'Éternel: De parcourir la terre et de m'y promener. 8. L'Éternel dit à Satan: As-tu remarqué mon serviteur Job? Il n'y a personne comme lui sur la terre; c'est un homme intègre et droit, craignant Dieu, et se détournant du mal. 9. Et Satan répondit à l'Éternel: Est-ce d'une manière désintéressée que Job craint Dieu?* і т.д.

У Старому Заповіті диявол характеризується двома рисами:

1. Сатана – це противник людини, те що губить її. Сатана взагалі – це не обов'язково конкретний занепалий ангел, але будь-яка ворожа сила. Наприклад, в Числ.22:22 Сатаною Валааму названий Ангел Яхве (*Achazia*). (*Chroniques 22:22*)

2. Веліар – означає непотрібний. Починаючи із книги Второзаконня цим словом характеризуються боги язичницьких народів в зв'язку з їхньою безпомічністю та непотрібністю: *«Ils ont des lèvres, mais ils ne parlent pas, ils ont des yeux mais ils ne voient pas, ils ont des oreilles mais ils n'entendent pas»* (Psaumes 113:13-15)

У Новому Заповіті ці дві основні риси диявола зберігаються, проте його образ стає більш персоналізованим. Ісус виганяв бісів, за якими стояли різні хвороби як фізичні, так і психічні. Біс – Даймоніон – слово, яке позначає взагалі яке-небудь язичницьке божество, але в даному випадку

символ шкоди для людини. Апостоли вбачають у сатанинських силах рушія основного ворога християнства: *Car nous n'avons pas à lutter contre la chair et le sang, mais contre les dominations, contre les autorités, contre les princes de ce monde de ténèbres, contre les esprits méchants dans les lieux célestes.* (Ефесієв 6:12). Диявол асоціюється зі смертю, тому його називають людиновбивцею, губителем – Аполіоном.

Уявлення про диявола є виразником тієї стадії розвитку релігійної свідомості, коли вона здатна фіксувати категорії добра і зла у якості абсолютних. При цьому дуалістична форма релігійних уявлень створює можливість визнання рівнозначності абсолютного добра і абсолютного зла як двох начал світобудови.

Для дослідження вираження цього смислового навантаження у мові слід перш за все проаналізувати лексику, яка актуалізує даний концепт. Слово *Diable* походить від латинського слова *diabolus, diabolos* – «той, що роз'єднує, ділить», і має наступні тлумачення: його найперше та найголовніше значення це (у монотеїстичних релігіях) – Диявол, Сатана, найвище втілення Зла у християнській релігії.

Подібно і до слова *Dieu* лексема *Diable* набуває різного конотативного змісту в залежності від контексту. З одного боку вона вживається у суто релігійному контексті саме на позначення ангела, що впав у гріх та втілення Зла. Супутні лексеми, які доповнюють концепт *DIABLE* у цьому значенні такі: *Satan, Ennemi du genre humain, le Maudit, le Malin*. Вони усі є архілексемами даного концепту, оскільки їхнє значення є найголовнішим у семантичному полі концепта *DIABLE*.

Лексеми *Diable, Satan, Lucifer* містять інтегральну сему концепта *DIABLE* і є його ядром. Проте слід зауважити, що ці слова все ж мають свої власні сфери вживання. Ім'я *Satan* вживається на позначення падшого ангела, в той час як у слові *Diable* на перше місце виступає сема Зла. Ім'я *Lucifer* можна назвати гіпонімом до ім'я *Satan*. Оскільки Сатана – це найменування ангела-бунтівника у широкому розумінні, а Люцифер – це конкретний ангел (один із кількох ангелів-бунтівників), найкрасивіший із усіх ангелів, який захотів стати рівним Богові і виступив проти нього. Це одна точка зору. Існує й інший варіант. Архангел Люцифер був вигнаний до пекла і став Сатаною – головним дияволом. У Середні віки слова *Lucifer* та *Satan* стали синонімами.

Вираз *Ennemi du genre humain* має певне узагальнююче значення і своєрідне тлумачення суті Диявола для людей. Лексеми *Maudit, Malin* мають диференційні ознаки, які характеризують певні його властивості Диявола.

Існують і інші назви, які можна віднести до архілексем концепта *DIABLE*: *“le Mauvais”, le “Tentateur”* та вирази: *le prince de ce monde”, “le prince des ténèbres”, “le chef des démons”, “le Maître de l'enfer”*. Коло вжитку цих слів та виразів значно вужче за наведені вище лексеми.

Друге значення слова *diable* – це демон, злий дух. Інші слова, які актуалізують це поняття: *devil, demon, korrigan*. В цьому значенні лексема «*diable*» може позначати як Диявола у християнському розумінні так і злих духів язичницької релігії та народних вірувань.

Також слово *diable* вживається у переносному значенні на позначення людини: *petit diable* (неспокійна дитина), *bon diable* (молодчина), *pauvre diable* (бідолаха).

Важливе місце займає лексема *diable* у французьких фразеологізмах. Усі предметні фразеологізми з компонентом *diable* мають субкатегорію істоти.

Перша група фразеологізмів включає компонент *diable* з прямим значенням диявола: *méchant comme le diable* (злий як чорт); *possédé du diable* (одержимий дияволом); *suppôt du diable* (злодій, чорна душа); *suppôt du Satan* (злодій, чорна душа), *envoyer à tous les diables* (послати до чорта), *quand le diable y serait* (сам чорт тут замішаний) *c'est le diable et son train* (це небезпечна справа), *c'est les diable qui bat sa femme et marie sa fille* (мінлива погода), *il fait un froid du diable* (дуже холодно)

*loger le diable dans sa bourse* (залишитися без копійки), *que le diable l'emporte* (чорт його пробори), *se donner un mal de diable* (лізти геть із шкіри), *tenter le diable* (піддатися на спокусу), *tirer le diable par la queue* (бідувати)

Друга група представлена лексемами, які називають диявола, проте не пов'язують це поняття із релігійним концептом *DIABLE*. Диявол набирає певних фольклорних рис. Творення семантики цієї групи відбувається шляхом актуалізації сем, які відображають певні риси нечистої сили, що трансформуються в семи на позначення людини. Ці фразеологізми володіють високим рівнем антропоцентричності та виділяють людину за: зовнішніми ознаками (*grand diable; beau du diable*); за тимчасовою ознакою (*peigné à la diable*); за поведінкою (*avoir le diable au corps; petit diable; il est bien diable; sportif en diable*); за моральними якостями (*avoir le diable au corps; bon diable*). Також лексема *diable* вживається у ролі вигуків або ж сполучних слів: *que diable!* (якого чорта!) *comment diable ...* (ну і як це? (висловлює здивування)), *que diable allait-il faire dans cette galère?* (навіщо він

у це ув'язався?). Також це слово вживається у значенні «дурниця», що у певній мірі навіть протирічить суті концепта DIABLE: *dire le diable de qn* (наговорити дурниць, нагрубити комусь), *écrire à la diable* (писати як прийде в голову).

Відомі фразеологізми можуть виступати в ролі виразів-символів, тобто слова та вирази, які втратили своє первісне значення і позначають різні ідеї, пов'язані із символом Диявола. Часто ці вирази-символи режисери вибирають для назв фільмів. У «Енциклопедії французького кіно» [10] є близько 30 таких назв, наприклад: *Diable au cœur, Le Dieu et Le Diable, L'enfant du diable, J'ai serré la main du diable, Le diable s'habille à Prada, l'oeuvre de Dieu, la part du Diable, Diable et les dix commandements*. За задумом творців вони служать на позначення різноманітних ідей, відображених у фільмах: питань життя та смерті, нерозділеного кохання, перипетій долі, смислу людського буття, складності людських стосунків. Також у Франції в ролі слів-символів широко розповсюджені евфемізми, які утворені шляхом спотворення форми слова *Dieu* з метою табування, наприклад, *parbleu, morbleu, palsambleu, sacrebleu, sacredieu, tudieu, ventrebleu, vertubleu*. В цій функції на відміну від української мови, слово *diable* спотворюється рідко.

Разом з народом і його мовою народжується прислів'я, народ ним живе; в ньому – його переживання, життєвий досвід, його філософія. Східні народи називають прислів'я «кольором мови», «ненанизаними перлами», греки та римляни – «пануючими думками», італійці – «училищем народу», іспанці – «лікуванням душі», німці – «вуличною мудрістю». Прислів'я та приказки – старим та популярним жанром усної народної творчості. В них народ відобразив своє ставлення до рідної природи та її явищ, соціального та історичного досвіду своїх предків, виразив свій світогляд, моральні норми та естетичні ідеали. Саме тому дослідження прислів'їв та приказок отримало значний розвиток. Прислів'я та приказки вивчаються у трьох аспектах: лінгвістичному, логіко-семантичному та художньо-образному. У нашій роботі ми проаналізуємо процес вторинної концептуалізації поняття Диявол у свідомості носіїв французької мови, яка вербально репрезентується прислів'ями. В рамках нашого дослідження під вторинною концептуалізацією мається на увазі образне переосмислення концепта, закріплене у мові за допомогою одиниць вторинної номінації.

В силу колективності характеру свого створення ці мовні одиниці правомірно розглядати в ролі одиниць вербалізації концептів, які формуються у свідомості представників цілої лінгвокультурної спільноти і які відображають національну специфіку концептуалізації світу. Властиві прислів'ям лаконічність, смислова ємність, структурно-семантична завершеність, багатство образних асоціацій, близькість до народної мови дозволяють розглядати їх в рамках предмета одного дослідження в ролі репрезентантів концептосфери носіїв французької мови. Усталеність цих одиниць обумовлює можливість аналізу їх як одиниць, освоєних у когнітивній практиці цілої лінгвокультурної спільноти.

Нами було виділено 22 прислів'я, в яких згадується диявол. Цікаво, що наявні прислів'я, в яких диявол постає у позитивному значенні: «*On fait toujours le diable plus laid qu'il n'est*» та «*Le diable était beau quand il était jeune*».

За синтаксичною роллю іменника *diable* прислів'я поділяються на:

1) предметні: «*Autant manger le diable que de boire son bouillon*»; «*Il faut chasser le diable par le diable*»; «*Mieux vaut tenir le diable dehors, que de le mettre à la porte*»; «*C'est péché de calomnier le diable*»; «*On fait toujours le diable plus laid qu'il n'est*»; «*Mieux vaut tuer le diable, que si le diable vous tue*»; «*Où il y a un écu, il y a un diable où il n'y en a pas, il y en a deux*»; «*Femme qui gagne et poule qui pond, sont le diable à la maison*»; «*On ne peut pas peigner un diable qui n'a pas de cheveux*»; «*On ne mange pas le diable sans avaler les cornes*»; «*Cervelle inoccupée, le diable y trouve tente dressée*».

В цій групі у концепті DIABLE актуалізуються наступні семи: «непотріб»: «*chasser le diable*», «*tenir le diable dehors*»; «всюдисущність»: «*Où il y a un écu, il y a un diable où il n'y en a pas, il y en a deux*»; «*Femme qui gagne et poule qui pond, sont le diable à la maison*»; «*Cervelle inoccupée, le diable y trouve tente dressée*»; «смерть»: «*Mieux vaut tuer le diable, que si le diable vous tue*»; «краса»: «*On fait toujours le diable plus laid qu'il n'est*»; «всєохоплення»: «*On ne mange pas le diable sans avaler les cornes*», «*Autant manger le diable que de boire son bouillon*»; «безсилля»: «*On ne peut pas peigner un diable qui n'a pas de cheveux*».

2) процесуальні: «*Le diable n'apparaît qu'à celui qui le craint*»; «*Le diable chante la messe*»; «*Quand le diable est vieux, il se fait ermite*»; «*Le diable était beau quand il était jeune*»; «*Porte fermée, le diable s'en va*»; «*Le diable s'occupe de nous, et nous des autres*»; «*Au mariage et à la mort, le diable fait ses efforts*».

В цій групі у концепті DIABLE актуалізуються такі семи: «страх»: «*Le diable n'apparaît qu'à celui qui le craint*»; «краса»: «*Le diable était beau quand il était jeune*»; «всюдисущність»: «*Au mariage et à la mort, le diable fait ses efforts*»; «*Le diable s'occupe de nous, et nous des autres*»; «без-

силля»: «*Quand le diable est vieux, il se fait ermite*»; «*Porte fermée, le diable s'en va*»; «*Le diable était beau quand il était jeune*»; «тріумф»: «*Le diable chante la messe*»

3) адвербіальні: «*Biens apportés sur le dos du diable, tournent avec la selle*» - у даному прислів'ї актуалізується сема пороку.

4) ад'єктивні: «*Taverne est la fosse au diable*»; «*Mois de février, le plus petit et le plus diable*»; «*La monnaie du diable est de faux or*». У цій групі актуалізується семи: «порок»: «*Taverne est la fosse au diable*», «*La monnaie du diable est de faux or*» та «неприємний»: «*Mois de février, le plus petit et le plus diable*».

Оскільки прислів'я відображають побутове сприйняття носіями мови певного концепту, цікаво відмітити, що у прислів'ях концепт DIABLE не має різко негативного значення, як, наприклад, у Біблії. Він всюдисущий, але його не треба боятися, а просто вигнати чи закрити перед ним двері. Він навіть гарний, але не піддаватися на його спокусу.

Таким чином, вторинна номінація концепта DIABLE надає йому таких рис: всюдисущий, неприємний, при протидії безсилий, несе порок, приносить смерть, гарний, тріумфує при гріхопадінні людини.

Отже, Лексична структура концепта DIABLE представлена у вигляді лексико-семантичного поля, ядром якого є ім'я концепту – *diable* та спектр його заміщуючих номінацій. Структура периферії лексико-семантичного поля концепта DIABLE вибудовується у трьохрівневому вигляді Перший рівень – це лексеми, які актуалізують поняття «демона», «злого духу». Другий – переносне значення слова «*diable*» на позначення людини, що набуває певних характерних «диявольських» рис. І на останньому рівні периферії концепта DIABLE знаходиться слово «*diable*», яке втратило свій первинний зміст і використовується для актуалізації понять, далеких від релігійного концепту DIABLE.

Окрім вживання у своєму головному значенні це найвищого втілення зла, іменник «*diable*» також має роль службового слова і використовується для надання забарвлення або емоційності певним виразам у відповідних контекстах, також має інші значення, зокрема тип людини. Фразеологізми, актуалізують концепт DIABLE за трьома рівнями: релігійний концепт DIABLE; світський концепт DIABLE та десемантизоване значення DIABLE.

Концепт DIABLE має також і вторинну номінацію у прислів'ях та приказках. За синтаксичною роллю іменника *diable* прислів'я поділяються на: предметні, процесуальні, ад'єктивні та адвербіальні. При вторинній номінації концепта DIABLE актуалізуються такі семи: «непотріб», «всюдисущність», «смерть», «краса», «все охоплення», «безсилля», «страх», «тріумф», «порок».

Результати даного дослідження відкривають перспективи для дослідження концептосфер «Божественне» і «Диявольське» у різноманітних лінгвокультурах, що представляє безсумнівний інтерес, оскільки людство завжди вірило у присутність вищих сил, які впливають на їх долі, що знаходило відображення у мові представників лінгвокультурної спільноти.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко, И. Е. Васильев, Ю. В. Казарин. – Екатеринбург: Издательство УрГУ, 2000. – 533 с.
2. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика / В. А. Маслова. – Минск: Тетра Системс, 2004. – 256 с.
3. Пименова М. В. Концепт как основная единица ментальности // Тезисы II международного конгресса «Русский язык: исторические судьбы и современность» / М. В. Пименова. – М.: МГУ, 2004. – С. 137 - 138.
4. Попова З. Д., Стернин И. А. Очерки по когнитивной лингвистике / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж: Истоки, 2001. – 191 с.
5. Селиверстова О. Н. «Когнитивная» и «концептуальная» лингвистика: их соотношение // Язык и культура. Факты и ценности. К 70-летию Юрия Сергеевича Степанова / О. Н. Селиверстова. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – С. 293–307.
6. Снитко Т. Н. Предельные понятия в западной и восточной лингвокультурах / Т. Н. Снитко. – Пятигорск: Изд-во ПГПИИЯ, 1999. – 158 с.
7. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – М.: Академический проект, 2001, – 990 с.
8. Стернин И. А. Коммуникативное поведение в структуре национальной культуры // Этнокультурная специфика языкового сознания / И. А. Стернин. – Сб. ст. – М.: Изд-во ИЯ РАН, 2000, – С. 97–112.
9. La Bible, version Louis Segond. – GREZIEU LA VARENNE, 1910. – 1357 p.
10. Bosseno M., Dehée Y. Dictionnaire du cinéma populaire français: Des origines à nos jours / M. Bosseno, Y. Déhee. – Paris, 2006 – 500 p.

*ГАЛИНА ПОТАПОВА, доцент  
Київський національний лінгвістичний університет*

## **МОРФОНОЛОГІЧНІ МОДЕЛІ ВІДДІЄСЛІВНОГО СЛОВОТВОРЕННЯ РОСІЙСЬКИХ СЛОВОТВІРНИХ ГНІЗД**

В статті розглянуто проблему морфологічного опису на матеріалі російських віддієслівних словотвірних гнізд. В подробицях описано методику створення морфологічних моделей. Доведено, що це найбільш економний спосіб морфологічного опису. Створені морфологічні моделі систематизовані та серед них визначені типові.

*Ключові слова:* віддієслівне словотворення, морфологія, словотвірне гніздо, верхівка словотвірного гнізда, модель, динамічна морфологія, дієслова звукопозначення, суфіксальна модель, префіксальна модель, конфіксальна модель.

The problem of morphological description as exemplified in Russian postverbal words families is under consideration. The method of morphological models making is described in detail. This method of morphological description is proved to be the most economical one. These morphological models were systematized (classified) and the most typical among them were determined.

*Key words:* deverbative word formation, morphonology, family of words, model, dynamic morphonology, sound name, suffixal model, prefixal model, confixal model.

Бодуєнівська «психічна реальність» дозволяє нам співвіднести формальний та семантичний аспекти мови. При цьому морфології призначена важлива роль. Морфологічні явища не є знаковими, тому що вони завжди зумовлені фоно-морфологічним контекстом та супроводжують будь-які морфологічні процеси, але морфологія це той «місточок», за допомогою якого можливо, з одного боку, пояснити зв'язок знакових одиниць мови – морфем та слів – з «незнаковими» одиницями – фонемами, а з іншого, з'ясувати феномен «накопичування» значення.

Термін «модель» використовується у лінгвістиці в декількох значеннях. Уперше термін модель було вжито у 1944 році американським лінгвістом Харисом (Лосев 2004:14), потім у 1954 році – Хокетом, а у 1956 році – Хомським (Чомським). На початку 60-х років було створено теорію моделювання у фонології та синтаксисі. На сьогодні існує 27 визначень терміна «модель» (Лосев: 16), які використовуються в різних областях лінгвістики: починаючи від загального мовознавства, закінчуючи психологією мови. Використання теорії моделювання у лінгвістиці дозволило, з одного боку по новому побачити і проаналізувати мовні факти, з іншого, прогнозувати та конструювати нові можливі мовні елементи. Широко розповсюджені мовні моделі С.Шаумяна та І.Ревзіна для породжувальних граматик. Під моделлю ми розуміємо алгоритм конструювання мовних елементів. Саме таке тлумачення було покладено в основу терміна «морфологічна модель», який вперше було запроваджено Т.В.Булигіною (Булигіна 1977). Сучасні лінгвісти створили декілька видів морфологічних моделей. Наприклад, С.М.Толстая, а за нею М.Ю.Федурко класифікують моделі за характером морфологічних перетворень. Вони пропонують моделі палаталізації/диспалаталізації, вокалічну, усічення та інше. С.О.Майська (Майская 2001:32) пропонує такі типи морфологічних моделей:  $M_1$  – модель з усіченням кінцевої голосної та  $M_2$  – модель зі збереженої кінцевої голосної основи. Ми вважаємо, що морфологічна модель має включати морфологічний формант та обов'язково містити морфологічне правило. Така морфологічна модель сприяє встановленню закономірностей в використанні морфологічних операцій для будь-яких словотвірних гнізд. Сьогодні необхідно описувати динамічну морфологію (морфологію СГ) більш економним способом, а саме у вигляді морфологічних моделей, які в свою чергу диктуються морфологічними правилами.

Матеріалом нашого дослідження були віддієслівні словотвірні гнізда з верхівками – дієсловами звукопозначення, віддієслівні зони іменникових СГ (*го́лос, зв'ук, шум, шéпот, хри́п, хру́ст, сту́к, хли́п, ка́шель*) та дієслівні зони звуконаслідуваних слів (*бу́х, бяк, фу́к, цо́к, бу́ль, ква́, кря, те́ньк, тьяв, фырк, хмык, хрюк, чмо́к, ша́рк, чирі́к*). Саме цей матеріал було обрано, тому що ці СГ є найбільш компактними, легко доступними та мають великий словотвірний потенціал (всього 59 СГ, які складаються з 1524 похідних).

Для відбору СГ було застосовано метод суцільної вибірки зі словників. Специфіка морфонологічних операцій досліджувалась за допомогою морфемного та словотворчого аналізу, Морфонологічне варіювання морфем-основ та морфем-формантів встановлювалось за допомогою методів лінгвістичного конструювання та моделювання.

Основною одиницею морфонологічного опису обрано морфемний (аломорфний ряд). Місце локалізації морфонологічних операцій у слові називається морфонологічною позицією. Усі морфонологічні позиції поділяємо на межові та основні. Морфонологічною операцією вважається будь-яке перетворення аломорфа в складі альтернативного рядна, яке супроводжує словотвірний крок на будь-якому ступені словотворення. Усі морфонологічні операції, які відбуваються в віддієслівних словотворчих гніздах, поділяємо на якісні та кількісні. До якісних відносимо такі операції, які не змінюють кількісний склад аломорфа, це – консонантні чергування (корелятивні/некорелятивні), вокальні чергування, чергування з нулем та зміну акцентуації. Кількісної операцією вважаємо лише усичення похідної основи. При цьому операції, які є характерними для більшості словотвірних гнізд класу вважаємо ядерними, околядерними вважаються операції, котрі є характерними для двох та більше словотвірних гнізд класу. Периферійними вважаються операції, які є характерними для одного словотвірного гнізда класу. Морфонологічна операція вважається простою, якщо складається з одного морфонологічного перетворення. Складною-якщо вміщує два та більш морфонологічних перетворень.

При віддієслівному словотворенні морфонологічні правила жорстко регламентують послідовність виконання морфонологічних операцій, ця послідовність є залежною від морфонологічної значущості тієї чи іншої операції: першої серед них є усичення похідної основи, тому що без цієї операції неможливо подальше словотворення; другої відбувається консонантне чергування, тому що місце його локалізації межа морфем, за словами О.Кретьова (А. Кретьов 1998,124) найбільш значуще місце у морфонології слова при словотворенні та останньою операцією завжди є зміна акцентуації, тому що саме акцентуація оформлює слово.

Словотвірні гнізда (СГ) та дієслівні словотвірні зони (ДСЗ), що було досліджено, залежно від фонологічної структури верхівок словотвірного гнізда, було згруповано у 14 фонологічних класів верхівок (ФКВ). Особливу увагу звернено на характер контактної зони префікс/суфікс. При цьому 1-11 ФКВ склали словотвірні гнізда з верхівками дієсловами звукопозначення та віддієслівні зони іменникових словотвірних гнізд *го́лос, зв'ук, шум, шéпот, хри́п, хру́ст, сту́к, хли́п, ка́шель*, 12-14 класи – дієслівні зони словотвірних гнізд звуконаслідуваних слів. Усі словотвірні гнізда мають різне лексичне наповнення, яке віддзеркалює об'єктивне існування цих слів у системі мови. За результатами нашого дослідження, словотвірні гнізда з верхівками дієсловами звукопозначення об'єднують біля 1370 похідних, дієслівні зони словотвірних гнізд звуконаслідуваних слів – біля 250 похідних:

Для створення морфонологічних моделей необхідно було, перш за все, виявити та описати морфонологічні операції, що супроводжують кожний словотвірний крок у СГ. Опис та подальше дослідження морфонологічних операцій дало змогу проаналізувати значущість тієї чи іншої операції для морфонології віддієслівного словотворення.

Як продемонстрував матеріал дослідження, обов'язковою морфонологічною операцією, яка супроводжує будь-який спосіб словотворення, крім префіксального, для всіх віддієслівних словотвірних гнізд та віддієслівних зон є операція усичення похідної основи. Частіше за інших, при будь-якому словотворчому форманті використовується також зміна акцентуації. Морфонологічні моделі, що вміщують зміну акцентуації як морфонологічну операцію, цілком підтверджують висновки В.Б.Касевича о необхідності відокремлення просодичної морфонології. (Касевич 1986). З 59 словотвірного гнізда та віддієслівної словотвірної зони, що було досліджено, не марковано зміною акцентуації лише десять СГ та віддієслівних зон, це *голоси́ть, изре́чь, хли́пать, фу́кать, бя́кать, хмы́кать, чмо́кать, хрю́кать, бу́лькать, чирі́кать*. З них у СГ *голоси́ть, изре́чь* верхівка словотвірного гнізда – дієслово звукопозначення, а у СГ *хли́пать, фу́кать, бя́кать, хмы́кать, чмо́кать, хрю́кать, бу́лькать, чирі́кать* – верхівками є звуконаслідуванні слова. Проаналізований матеріал продемонстрував, що консонантне некорелятивне чергування зустрічається у вісьмох словотвірних гніздах: *пица́ть, визжа́ть, треца́ть, крича́ть, голоси́ть, верезжа́ть,*



*изречь, урчать*. Однак саме тип консонантного чергування (корелятивне/некорелятивне) не є важливим для морфонології віддієслівного словотворення, тому що в обох випадках чергування виконує таку ж саму морфонологічну функцію, наприклад: *кликать-клич; плакать-плач; пищать-писк та скрипеть-скрип; свистеть-свист; хрипеть-хрип*. Використання некорелятивного консонантного чергування, пояснюємо явищами діакронії. Що стосується вокального чергування, то воно зустрічається у третьому та четвертому ФКВ, супроводжує суфіксальне та конфіксальне словотворення.

У словотвірних гніздах *стукать, хлопать, кликать, кашляют, крякать* при множинній мотивації морфонологічні операції, що супроводжують словотворення на різних ступенях, збігаються. Наприклад, похідне *пристукивать* можливе на другому та третьому ступені словотворення, в обох випадках словотворення супроводжується усиченням похідної основи та консонантним корелятивним чергуванням; похідне *выкашливать* також відтворюється на другому та третьому ступені словотворення. Словотворення супроводжується усиченням похідної основи та зміною акцентуації. Однак, у СГ *свистеть* словотворення з множинною мотивацією відбувається на одному - другому ступені та морфонологічна маркіровка словотворення не збігається: коли похідне *посвист* відтворюється від іменникової основи *світ-посвіт*, воно супроводжується лише зміною акцентуації, а коли воно відтворюється від дієслівної основи *посвистывать-посвист*, тоді воно супроводжується усиченням похідної основи та зміною акцентуації.

Наступним кроком на шляху до створення типології морфонологічних моделей було опис морфонологічних перетворень та відтворення морфонологічних моделей за способом словотворення та словотвірним формантом. Було констатовано, що у віддієслівному словотворенні беруть участь префікси, суфікси та конфікси.

Кількість морфонологічно маркованих префіксів – формантів обмежена (їх троє), воно беруть участь тільки при словотворенні іменників та дієслів. При відтворенні іменників використовуються префікси *по-, при-*, при відтворенні дієслів використовується префікс *вы-*. При цьому морфонологічна маркованість похідних не залежить ні від фонологічного класу СГ, ні від ступеня словотворення. Відіменникове словотворення за допомогою префікса *по- при-*, супроводжується консонантним корелятивним чергуванням та зміною акцентуації: *посвист* от *свист*, *привизг* от *визг*. Віддієслівне словотворення за допомогою префікса *вы* морфонологічно марковано зміною акцентуації: *вышептать, вызвонить, высвистать, выкликать, выступить, выплакать, выхлопать, выкликнуть, выхлопнуть, выбухать, выбухнуть, вышаркать*. Таким чином було отримано такі морфонологічні моделі за словотвірним формантом-префіксом (**див. дод. 2**) Досягнуті результати підтверджують висновки про надзвичайну морфонологічну сталість префіксів, відсутність у них класифікаційного значення та, відповідно, їхньої факультативної ролі у морфонологічних процесах.

Найбільш потужним способом віддієслівного словотворення є словотворення суфіксальне. У віддієслівному словотворенні дієслів бере участь вісім морфонологічно маркованих суфіксів. Найпродуктивніший є суфікс *-ну-*. Його використано на першому ступені словотворення, незалежно від фонологічного класу дієслова – верхівки, таке суфіксальне словотворення морфонологічне марковано усиченням похідної основи + консонантним чергуванням + зміною акцентуації. Це відбувається у всіх ФКВ, крім СГ *лāять* (11 ФКВ). У цьому словотвірному гнізді словотворення супроводжується усиченням похідної основи: *лāять-лāйнуть*.

У словотворенні іменників бере участь 23 морфонологічно маркованих суфікса. Словотворенні відбувається у першому, п'ятому, сьомому та десятому ФКВ. Частіше за все цей спосіб словотворення використовується у 10 ФКВ. Слід зазначити, що використання у словотворенні суфіксів – омонімів морфонологічно марковано таким ж самими морфонологічними операціями, т.т. у таких випадках морфонологічна маркованість не залежить від семантики словотвірного форманта.

Прикметники можуть бути відтворені як від дієслівної похідної основи, так і від основи іменників. Частіше за все таке словотворення відбувається у п'ятому ФКВ, на чотирьох ступенях словотворення, у десятому на другому та третьому ступенях словотворення, у третьому та восьмому ФКВ на другому ступені словотворення, у сьомому ФКВ на першому ступені словотворення. Таке суфіксальне словотворення морфонологічне марковано складними морфонологічними операціями: усичення похідної основи + консонантне чергування, наприклад, (5,1 У+КЧ= *криклівый*), за винятком СГ *пētь*. У ньому словотворення прикметників морфонологічно марковано простою операцією усиченням похідної основи (1,1 У = *певучий*). Прикметникове словотворення від іменної основи відбувається у словотвірних гніздах п'ятого та восьмого ФКВ на другому ступені словотворення та морфонологічно марковано зміною акцентуації, наприклад (8,II 3А *верезгливый*), (5,II 3А= *громовой*). Слід окремо зазначити, що суфікс *-лив* використовується при словотворенні як від

дієслівної так і від іменникової основ. (Пешковский:103). У випадку словотворення від дієслівної основи його використання морфологічно марковано усіченням похідної основи + консонантним чергуванням: *криклівый* (5,І), у випадку словотворення від іменної основи – зміною акцентуації: *верезгливый* (8,ІІ). Було отримано морфологічні моделі за словотвірним формантом-суфіксом для відтворення дієслів, прикметників та іменників.

Морфологічне марковане конфіксальне словотворення відбувається у першому, третьому, четвертому, п'ятому, десятому ФКВ на трьох ступенях словотворення. Найчастіше морфологічно марковані такі конфікси: (*по+ивать*) – десять похідних у третьому, четвертому, п'ятому, сьомому ФКВ; (*по+ивать*) – дев'ять похідних у третьому, четвертому, п'ятому, десятому ФКВ. Використання конфіксів (*по+ивать*), (*про+ивать*) обмежено першим ступенем словотворення. Було отримано такі морфологічні моделі за словотвірним формантом-конфіксом.

Окремо слід виділити таке мовне явище як нульові одиниці. Ґрунтом для відокремлення таких одиниць стало положення Ф.де Соссюра, про те що їхнє снування пояснюється про важливість лише відмінність одного знака от іншого (Соссюр,). Слід зазначити, що нульовими можуть бути одиниці різних мовних підсистем. Наприклад, нульовий словотворчий формант – нуль (нульовий) суфікс, або чергування з нулем звуку як морфологічний засіб, що супроводжує тої чи інший спосіб словотворення.

У матеріалі дослідження представлено такі види нульових одиниць: по-перше, це нульовий словотворчий суфікс – нуль (нульова) суфіксація як спосіб словотворення, по – друге, чергування з нульової фонемою - морфологічна операція. Як спосіб словотворення нуль суфіксація породжує іменники та супроводжується декількома простими та складними морфологічними операціями, це може відбуватися на будь-якому ступені словотворення, у будь-якому словотвірному гнізді, не залежно від типу ФКВ. Наприклад, словотворення може супроводжуватися усіченням похідної основи та зміною акцентуації - *перестук* (10,ІІ), *взвізг* (4,ІІ); усіченням похідної основи та консонантним корелятивним чергуванням - *зуда*(3,І); усіченням похідної основи, консонантним корелятивним чергуванням та зміною акцентуації *бас, сун*,(1,І); В окремих випадках нуль суфіксація додається ще до деяких словотвірних формантів, наприклад, префікса *по-*. У цьому випадку словотворення морфологічно маркується усіченням похідної основи та зміною акцентуації - *пóкрик* (5,І).

У двох випадках, коли чергування з нулевою фонемою виступає як морфологічний засіб він додається до усічення похідної основи та зміни акцентуації - *ше□not* (4,І); *po□not* (4,І).

Систематизація морфологічних моделей СГ дозволила відтворити типологію морфологічних моделей. З усіх отриманих морфологічних моделей типовими вважаються тільки морфологічні суфіксальні моделі. При цьому типовими моделями для СГ, мотивованими дієсловами звукопозначення, та віддієслівних словотвірних зон відіменникових словотвірних гнізд (1-12 ФКВ) стали суфіксальні моделі: усічення похідної основи + зміна акцентуації (**S Y+3A**); усічення похідної основи + консонантне чергування + зміна акцентуації (**S Y+KЧ+3A**); усічення похідної основи + консонантне чергування + вокальне чергування + зміна акцентуації (**S Y+KЧ+ВЧ+3A**). Для віддієслівних словотвірних зон звуконаслідуваних слів (12-14 ФКВ) типовими стали такі суфіксальні моделі: усічення похідної основи (**S Y,**) усічення похідної основи + зміна акцентуації (**S Y+3A**); усічення похідної основи + консонантне чергування (**S Y+KЧ**).

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Булыгина Т.В. Проблема морфологических моделей. – М., 1977– С.237
2. Герд А.С. Морфемика в описательной грамматике.// Морфемика. Принципы и методы системного описания. Межвузовский сборник. – Л.,1987.– С. 34–43.
3. Касевич В.Б. Морфология. – Л.: Издательство Ленинградского университета. 1986., – 160 с.
4. Лосев А.Ф. Введение в общую теорию моделей.– Москва: УРСС.– 2004с.
5. Майская С.О. Несклоняемые существительные с исходом на гласную в русском словообразовании. // Доклады международной конференции Диалог 2001. – М., 2001 С. 32–37

**ОЛЬГА КОБРИНЕЦ, доцент**  
*Харьковский национальный экономический университет*

## **К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ФРАНГЛЕ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ**

В статье рассматривается языковое явление «франгле», дается его определение, выделяются основные причины проникновения англицизмов во французский язык, характеризуются особенности и анализируется степень употребления франгле во французских СМИ.

*Ключевые слова:* франгле, иностранные заимствования, англицизмы, французский язык.

У статті розглядається мовне явище «франгле», дається його визначення, виділяються основні причини проникнення англіцизмів у французьку мову, характеризуються особливості та аналізується ступінь вживання франгле у французьких ЗМІ.

*Ключові слова:* франгле, іноземні запозичення, англіцизми, французька мова.

This article deals with linguistic phenomenon such as *franglais*, its definition is given, the main reasons of penetration of the Anglicisms into French are defined, the degree of usage of *franglais* in the french mass media are characterized and analyzed.

*Key words:* *franglais*, the foreign loan words (borrowings), anglicisms, the french language.

В последнее время французские лингвисты все с большей обеспокоенностью говорят об обилии английских заимствований во французском языке. Научные исследования, статьи пуристов, отчаянно борющихся против внедрения иностранных слов в их родной французский язык, и обсуждения на форумах в Интернете обычных граждан Франции поднимают один и тот же вопрос: «Существует ли реальная угроза французскому языку со стороны английского? Что такое франгле и насколько он опасен для их родного языка?».

Проблема изучения франгле фактически не рассмотрена ни украинскими, ни российскими лингвистами. Лишь в некоторых электронных ресурсах (в основном на языковых форумах) появляются редкие статьи или заметки, носящие общий и схематический характер, в которых констатируется сам факт существования франгле. Но ни детального анализа, ни систематических исследований по этой проблеме ни в Украине, ни в России пока нет. Среди иностранных лингвистов, в частности французских, следует прежде всего отметить работы Макса Рата, Ренэ Этьембла, Мишеля Шансу, Жана Турнье, Жака Селлара, Алена Рэя, Паскаля Серта и некоторых других [2; 3; 4; 5; 6; 11].

Цель данной статьи – дать определение термину «франгле», выделить основные причины англиканизации французского языка, охарактеризовать особенности процесса проникновения английских заимствований во французский язык и проанализировать степень употребления франгле во французских СМИ.

В связи с чрезмерной англиканизацией французского языка в лингвистике появился специальный термин – франгле (*franglais*), обозначающий французский язык с большим количеством английских слов и синтаксических конструкций, присущих английскому языку. Под влиянием интенсивного проникновения англицизмов в другие языки подобные термины не так давно появились в немецком («динглиш» – *denglisch*) и испанском («спанглиш» – *spanglish*) языках.

Термин «франгле» происходит от соединения двух слов, названий языков "*français*" (французский язык) + "*anglais*" (английский язык) = *franglais*. Многие ошибочно полагают, что впервые термин «франгле» был введен языковедом Ренэ Этьемблом в его книге «Говорите ли вы на франгле?» ("*Parlez-vous franglais?*", 1964). Однако пятью годами ранее в 1959 году грамматист Макс Рат использовал этот термин в своей статье, появившейся в газете «Франс-Суар». А широкое распространение термин получил уже благодаря труду Этьембла. Будучи писателем, в равной степени

свободно владеющим двумя языками, английским и французским, он считал, что каждый язык должен сохранять свою уникальность и не «покушаться» на другой язык. Так, ученый рекомендовал заменять по возможности все англицизмы французскими эквивалентами, чтобы остановить процесс, который считал вредным для языка [6].

Английский уже давно стал основным языком в международном общении, престижным языком в культуре общения молодежи. Невозможно отрицать тот факт, что экономический, политический и культурный вес Соединенных Штатов и англофонных стран растет с каждым годом. Огромное международное значение английский язык приобрел после Второй мировой войны, когда Соединенные Штаты стали играть важную роль в послевоенном переустройстве мира, а достижения в области политики, экономики и современных технологий позволили США оказывать значительное влияние на весь мир. Сравнивая два варианта английского языка – британского и американского, мы сегодня констатируем тот факт, что именно американский английский оказывает доминирующее влияние на «мировой английский». Это объясняется численностью населения США по сравнению с населением Великобритании, более мощной, по сравнению с британской, экономикой, большим количеством высших учебных заведений в США, масштабами книгопечатной промышленности, значительным влиянием американских средств массовой информации и информационных технологий в мировом масштабе, привлекательностью американской культуры и ее влиянием на язык и образ жизни людей на всем земном шаре.

Английский язык монополизировал многие официальные и бытовые сферы нашей жизни: научные публикации, технические патенты, высшее образование, компьютеризация, Интернет, коммерция, спорт, реклама, кинематограф, музыка и пр. Он распространяется и на сферу бизнеса и работы даже во франкоязычных странах. В некоторых крупных французских компаниях и банках советы руководителей и даже обычные совещания среди менеджеров проводятся на английском языке. Это было вызвано постепенным и практически незаметным, а поэтому безболезненным, проникновением англицизмов в профессиональный сленг. Интересен тот факт, что против руководителей некоторых французских компаний были применены судебные санкции и большие денежные штрафы относительно навязывания английского языка своим сотрудникам.

Почему же французы, которые всегда с особым трепетом относились к своему языку и бережно охраняли его от иностранных инвазий, все чаще и чаще используют английские слова в своем обиходе и в профессиональной сфере? Среди основных причин англиканизации французского языка исследователи выделяют несколько факторов: неизбежное влияние глобализации, взаимную интеграцию двух культур и языков, дань моде, стилю, и как следствие принадлежность к определенной социальной категории, признак образованности, один из легких путей самовыражения, лень и нежелание использовать сложные французские конструкции.

Мнения филологов, ученых и обычных жителей Франции относительно франгле и его роли в их родном языке разделяются. Одни считают иностранные заимствования одним из способов обогащения и качественного развития языка, другие же, наоборот, – его значительным обеднением и деградацией.

Как свидетельствует проведенный анализ, использование англицизмов в наибольшей степени проявляется в средствах массовой информации, особенно на радио и телевидении, в газетах и журналах. Так, во французской рекламе известных марок и слоганах французских государственных компаний широко используются английские слова и выражения без перевода (Dim: "beautiful people", KitKat (Nestlé): "Have a break", Oasis (Boisson): "Oasis is good", Vittel: "vittelfun", France Télécom: "wanadoo" и "surfez", Ajax: "shower power", Mr Propre: "Serial Cleaner", SNCF: "L'usage du WC est interdit pendant l'arrêt du train en gare", Eurostar: "la ville la plus exciting" и "condition", AOL: "vous avez des e-mails", Lycos.fr: "meet you there", CTS (Compagnie des Transports Strasbourgeois): "Carte City", Lipton Tea: "be alive", La Poste: "borne internet e-mail") [14, 26-28].

Французские радиостанции и телеканалы демонстрирует такую же тенденцию в названии своих передач или в самих передачах (France 2 journal: "serial killer", "no man's land", "hat-trick", "truste les hits parades en fuyant le star système" (sic), "meeting", "son manager a loué un loft dans un building", "Saturday Night Comedies", journal du soir publicité pour le rock britannique; France 3 journal 12/14: "Happy-few-s", "cottage", "mobile home", "le blues des vacanciers", "K-Way", "surfer sur le net", "squatting", "très bon week-end", "standing ovation", Canal +: "Best of Les Guignols de l'info"; TF1: tf1.fr "people", "accueil news"; R.F.I: "Everybody bonjour!"; LCI: LCI Live; Nostalgie: générique en anglais "music sweet sweet music" [14, 26-28].

Все чаще названия английских фильмов не переводятся на французский язык ("Eyes wide shut", "Bad Company", "Hardball", "Men in black", "Chicken run", "Slackers", "Monsters"), а французские режиссеры дают своим фильмам английские названия ("No future" de Cédric Klapisch, "And

Now... Ladies and Gentlemen" de Claude Lelouch; "Subway" de Luc Besson; "I Want to Go Home" d'Alain Resnais; "For ever Mozart" de Jean-Luc Godard; "Playtime" de Jacques Tati).

Такую же тенденцию мы наблюдаем и среди названий французских книг ("Mister Mouse" de Philippe Delerm; "People", "Sisters" de Stéphane Denis) или песен ("For me Formidable" par Charles Aznavour, "The Frog song" par Robert Charlebois; "You got no woman" par Raoul Petite; "I Went to the market" par Gilles Vigneault; "We'll never die" par Mylène Farmer; "It is not because you are" de Renaud).

С этой точки зрения, особенно репрезентативно творчество известного хип-хоп и рэп-исполнителя К-Маго, в текстах песен которого с легкостью микшируются английские и французские слова ("Histoire de luv": Baby, si je pense à toi lady, / Ce que tu m'as donné ton baby love / Come on / Walk with me / Au paradis des fous rock with me / Baby, si je reviens vers toi lady, / Ce que j'ai besoin de ce gangsta love / Att'tion boy, / Et personne peut te le donner comme moi, tu le sais, girl...; "Femme like U": Donne-moi ton cœur, baby, / Ton corps, baby / Donne-moi ton bon vieux funk, / Ton rock, baby, / Ta soul, baby / Chante avec moi, je veux une femme like you / Pour m'emmener au bout du monde, / Une femme like you...; "My lady": J'ai besoin de ce gangster love / Le vrai, le pur, la complicité entre deux qui donne à crazy real love (...) / J'ai besoin d'une bonne girl / Et t'auras un gentleman / J'ai besoin d'une girl fly / Pour combler le crazy guy / Faut pas que j'me trompe girl / On aura pas une second try / J'pense à mon avenir / My little baby girl...).

Франгле получил широкое распространение и в речи теле- и радиоведущих. Так, например, популярный во Франции Патрик Себастьян, актер, певец, юморист и ведущий активно использует английскую терминологию шоу-бизнеса: "C'est show", "en français on appelle ça un best-of".

Как ни странно, но на широкие экраны франгле вывели вовсе не французы, а именно американцы, сыграв на элементе новизны и неординарности. В 1945 году франгле был впервые использован в качестве комического приема в мультипликационном фильме "Odor-able Kitty", в котором даже само название основано на игре слов (*adorable* в переводе с английского — «очаровательная», но *odeur* в переводе с французского — «запах»). Так что буквальный перевод на русский звучит как «пахучая Китти»). Ставший культовым персонаж Répe Le Pew (скунс-вонючка) был придуман Чаком Джонсом. Он разговаривал с сильным французским акцентом на псевдофранцузском языке, смеси английского и французского, разбавляя свою речь отдельными испанскими и итальянскими словами или выражениями (Affair d'amour? Affair d'cœur? Je ne sais quoi ... je vis en espoir. Mmmm m mm ... un smella voo feenay ...; Quel es? ... Ahhh ... la belle femme skunk fatale!! Tch-tch...)

Такой колоритный лексикон герой скунс использовал исключительно в попытке завоевать даму сердца.

В 1963 году в фильме «Розовая пантера» инспектор Клузо, воплощенный на экране Питером Селлерсом, плохо изъясняется на английском языке, поэтому щедро сдабривает свою речь всевозможными французскими выражениями.

И Французская Академия, и французское законодательство прилагают максимум усилий для ограничения использования английских заимствований и в целом частоты употребления английской речи в общественных местах, на радио и телевидении. Так, например, знаменитый закон Кариньон (la loi Carignon), вступивший в силу с 2000 года, строго ограничивает трансляцию песен на английском языке на французских радиоканалах (40% передаваемых песен в течение дня должны быть на французском языке). Тем не менее, как свидетельствует статистика, закон не соблюдается в полной мере. Исследования частоты вещания песен на английском языке между 16.00 и 18.00 за отдельно взятую неделю показывают, что радиостанции в большей мере ориентированные на молодежную аудиторию, транслируют 80% песен на английском в этот период максимального прослушивания [9, 1].

Статистические данные по изучению рекламы на канале TF1 за два с половиной часа показали, что 11% рекламных объявлений в качестве фоновой музыки используют песни на английском языке. 18% рекламных объявлений содержат английские слова и 4% рекламы транслируется полностью на английском языке. Наконец, 14% рекламы в этой нише заканчивается изображением логотипа на английском языке. Торговые марки, использующие английский язык, в основном относятся к продукции по уходу за телом и парфюмерии, новым технологиям и автомобилям [9, 1].

Что касается употребления англицизмов в печатных изданиях, то они встречаются очень редко в региональной прессе. В ежедневных национальных газетах (например, "Le Monde") в среднем используется 0,6% английских слов. Однако в спортивной прессе слова английского происхождения встречаются гораздо чаще. В последнее время именно спортивная среда является одной из наиболее благоприятных для внедрения и прочного закрепления в ней терминов английского происхождения. Так, "skater" или "skateur" (фигурист, скейтбордист) вытеснили французское опреде-

ление "pratiquant de la planche à roulettes". Другие спортивные английские термины, заменившие французские эквиваленты: le longskate (planche à roulettes de grande taille), le snowboard (glisse de neige), le surf (la glisse sur vague déferlante), un fish (planche courte et large), un gun (planche très effilée), un shortboard (petite planche), un longboard (grande planche), le ski freestyle (ski libre), le snowboard (planche sur neige), le big air (tremplin pour figures en l'air), le skicross (variété de ski acrobatique), le X Games (compétition de jeux extrêmes), le boardercross (parcours d'obstacles), la streetluge (luge urbaine) [2].

Одной из наиболее репрезентативных сфер по употреблению франгле является отрасль высоких и компьютерных технологий. Она несет свой собственный язык, который практически немедленно впитывается новым «интернет-поколением» и постепенно остальной частью населения. В рейтинге из 20 наиболее посещаемых французами сайтов 11 принадлежат компаниям США. Тем не менее, если выходить в Интернет с территории Франции, на экране не появится ни одно слово на английском языке. Управление происхождением подключений позволяет полную «локализацию» Интернета и его контроль. Подобная технология стала ключом к успеху для крупных корпораций и малых предприятий, которые используют язык клиента для общения. Согласно утверждению исследователей, Франция, вероятно, является единственной страной, в которой не употребляется слово «компьютер» (производное от английского "computer"). И все же большинство частных французских сайтов сегодня все чаще предлагают своим пользователям меню на франгле. Среди основных наиболее распространенных компьютерных терминов следует выделить следующие: newsletter (французский вариант newsletter) = lettre d'information, bulletin d'information, infolettre, cyberlettre; e-mail / email = courriel; spam = pourriel; spamming = pollupostage; messenger = messenger, messagerie instantanée; chatter [tʃa.te] = tchatcher, dialoguer, clavarder (QC); shopping = achats, magasinage (faire du shopping = faire les boutiques); news = nouvelles, infos, actualités, actus; webmaster = webmestre, administrateur de site; home page = page d'accueil; podcast = balado; podcasting = (сокращенное от pod broadcasting, лит. «diffusion de capsules») и пр.

Говоря о франгле, следует учитывать не только употребление лексических англицизмов, но также семантических и синтаксических.

В первом случае речь идет о присвоении французскому слову значения английского слова, сходного с ним по написанию. Например, французский глагол "contrôler", используемый в английском значении "commander" (to control), является англицизмом. Выражение "contrôlé par ordinateur" все чаще заменяет привычное "commandé par ordinateur" по аналогии с английским "computer-controlled".

В случае синтаксических заимствований на первом месте стоит изменение положения прилагательного относительно существительного, которое оно определяет, т. е. согласно английскому правилу – перед существительным ("la positive attitude" вместо "l'attitude positive") и размещение наречия, заканчивающегося на *-ment* перед причастием прошедшего времени ("organismes génétiquement modifiés" (калька английской аббревиатуры OGM) вместо "organismes modifiés génétiquement"). К синтаксическому франгле относится также использование прилагательных вместо наречий (Il est bien. = Il est bon. = C'est quelqu'un de bien.); написание по аналогии с английским языком всех слов в названиях организаций с большой буквы (Association Les Plus Beaux Villages de France); инверсия определения существительного в названиях гостиниц, магазинов, ресторанов, на афишах, вывесках и пр. ("Alpes Hôtel" вместо "Hôtel des Alpes", "Le Nice Jazz Festival" вместо "le Festival de Jazz de Nice", "la Biarritz Cup" вместо "la Coupe de Biarritz" (соревнования по гольфу)). Еще одним характерным моментом является увеличение употребления во французском языке пассивной формы (очень распространенной в английском языке): "des travaux ont été entrepris" вместо "on a entrepris des travaux".

Несмотря на все вышеперечисленные факты некоторые лингвисты (Ж. Селлар, А. Рей) констатируют, что количество английских слов во французском языке не превышает 2% и поэтому их использование не опасно для языка [2, 287]. В подтверждение своих слов они приводят в качестве доказательства тот факт, что в подавляющем большинстве случаев французами заимствуется только одно из значений английского слова: например, "star" употребляется во французском языке только в значении «звезда шоу-бизнеса» и не употребляется в значении, также характерном для английского языка – «звезда на небосклоне» [13]. Таким образом, англицизмы не угрожают французскому языку, а наоборот, только обогащают его. Взгляд на использование англицизмов во французском языке П. Серта еще более оптимистичен. По мнению автора, многие англицизмы – это всего лишь исконно французские слова, заимствованные англичанами столетия назад, и их использование французами сегодня – это возвращение того, что всегда принадлежало французскому народу. Так, по мнению автора, английское слово "cash" столетия назад произошло от француз-

кого "caisse", "interview" от "entrevue", "rostbif" от старофранцузского "rôtir", "ordinateur" от французского глагола "compter" [3, 290].

Таким образом, сегодня во французском языке мы наблюдаем резкую активизацию процессов заимствования английских слов. Франгле – это смешение двух языков (английского и французского) в письменной и устной речи не только на уровне лексических заимствований, но также семантических и синтаксических калек. Иностранные слова попадают в язык через средства массовой информации, книги и журналы, с развитием и усовершенствованием компьютерных технологий.

Основными причинами англиканизации французского языка являются процесс глобализации, постоянная взаимная интеграция культур и языков, дань моде, стилю, возможность самовыражения, нежелание использовать сложные французские конструкции.

Как показывают исследования, в целом частота использования англицизмов значительно выше в устных СМИ (реклама, песни на радио, телевидении) по сравнению с печатными изданиями (особенно региональной прессой). Особенно быстрыми темпами и практически безболезненно и незаметно франгле внедряется в область спорта, сферу высоких технологий и бизнеса.

Недостаточное изучение феномена франгле представляет широкие перспективы для его более детального дальнейшего исследования. В частности, следует проследить это явление и частоту использования английских слов во французской экономической и финансовой прессе.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Brunet S. Les mots de la fin du siècle. – Paris, 1996. – p. 45–51.
2. Cellard J., Rey A. Dictionnaire du français non-conventionnel. – Paris, 1980. – p. 287–290.
3. Certa P. Le Français d'aujourd'hui – une langue qui bouge. – Paris, 2001. – p. 32–46.
4. Chansou M. L'aménagement lexical en France pendant la période contemporaine (1950–1994). Etude de sociolexicologie. – Paris: Champion, 2003. – 224 p.
5. Chansou M. Politique de la langue et idéologie en français contemporain. / M. Chansou // Mots. – № 6. – 1983. – p. 59–77.
6. Etiemble R. Parlez-vous français? – Paris, 1991. – p. 8–15.
7. Gilder A. Et si l'on parlait Français? – Paris, 1996. – p. 167–172.
8. Goosse A. La néologie française d'aujourd'hui. – Paris, 1975. – p. 54–60.
9. Pardo D., Henri L. Le comportement des Français dans leur vie courante au regard de la langue anglaise: l'influence des médias. (Colloque international et pluridisciplinaire «La construction des images: persuasion et rhétorique, création des mythes»). – Paris: Université de Paris Sorbonne, Paris IV Ecole Doctorale IV, 2009. – 3 p.
10. Pergnier M. Les anglicismes. – Paris: Les Presses Universitaires de France, 1989. – 214 p.
11. Tournier J. Les mots anglais du français. Dictionnaire thématique des emprunts du français à l'anglais. – Collection 'Le français retrouvé'. – Paris: Belin, 1998. – 624 p.
12. Yaguello M. Le sexe des mots. – Paris, 1989. – p. 87–95.
13. Есина Е. В. Английская лексика в современном французском языке (на материале женских журналов) [Электронный ресурс] / Е. В. Есина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2011. – № 2 (9). – С. 73–75. – Режим доступа к изданию: [www.gramota.net/materials/2/2011/2/19.html](http://www.gramota.net/materials/2/2011/2/19.html).
14. Электронный ресурс: [http://data0.eklablog.com/libre-infos/mod\\_article25528744\\_2.pdf?8567](http://data0.eklablog.com/libre-infos/mod_article25528744_2.pdf?8567).

**MAŁGORZATA CHROBAK**  
**MICHAŁ WOŹNIAK**  
*Akademia Techniczno-humanistyczna*  
*w Bielsku-Białej*

## **SOCJOLOGICZNE UJĘCIE PROBLEMU KŁAMSTWA W POLITYCE**

Artykuł w całości poświęcony został problematyce kłamstwa, które ludzie wykorzystują, aby przekazać informacje niezgodne ze stanem faktycznym, tak by zostały one wzięte za prawdziwe. Szczególnie istotne stawała się kwestia tego w jakich sytuacjach stosuje się kłamstwa, dlaczego ludzie kłamią i są okłamywani oraz jakie są najpowszechniejsze sposoby przekazywania nieprawdziwych informacji innym. Głównym celem było przedstawienie socjologicznego ujęcia problemu kłamstwa w polityce. W tym przypadku idealne wydaje się stwierdzenie Georges'a Duhamela, że „fałsz jest zasadą, a prawda jest wyjątkiem”. Nietrudno odnaleźć liczne przykłady takiego postępowania w polityce. Kłamią się od wieków i na całym świecie, przy czym jak twierdzą teoretycy kłamstwa stają się powszechniejsze we współczesnych społeczeństwach z uwagi na charakterystyczny dla nich brak przejrzystości, który utrudnia stwierdzenie tego czy mamy do czynienia z prawdą czy fałszem. Politycy posługują się kłamstwem w jakimś określonym celu, by uzyskać korzyści materialne, polityczne lub społeczne. Rządzący kłamią chociażby, dlatego aby zyskać poparcie lub osiągnąć wyznaczony sobie cel polityczny. Skutki ich kłamstw odczuwają ich wyborcy, zwykli obywatele.

*Słowa kluczowe:* kłamstwo, polityka, obietnice polityczne, propaganda, korupcja.

Article was devoted entirely to issues of lies that people use to convey incorrect information, so that they are taken as true. Particularly important becomes a question of in what situations lies are used, why do people lie and are lied to, and what are the most common methods of transmitting false information to others. The main objective of this article was to present a sociological interpretation of the lies problem in politics. In this case, Georges Duhamel's statement that "falsehood is the rule, and the truth is the exception" seems to be the ideal. It is easy to find numerous examples of this in politics. People have been lying from the ages and around the world, but, as theorists claim, lies are more common in modern societies due to their characteristic lack of transparency, which makes it difficult to say whether we are dealing with the truth or falsity. Politicians use lie in a particular purpose in order to obtain material gain, political or social. The government lies in order to gain the support and achieve political objective. The effects of their lies are felt by their electors and ordinary citizens.

Статья посвящена проблеме неправды и обмана и тому, как неправда используется при передаче информации, не отвечающей действительности, чтобы эта информация была воспринята как правдивая. Особое внимание обращено на обстоятельства, в которых функционирует неправда, на причины обмана, а также на самые распространенные способы передачи неправдивой информации. Главной целью является представление социологического подхода к проблеме обмана в политике. Распространенность обмана в политике хорошо иллюстрирует утверждение Джорджа Дюхамеля: «обман является принципом, а правда исключением». Легко найти многочисленные примеры подобного способа поведения политиков. Обманывали всегда и во всем мире, при этом, как утверждают исследователи, обман становится все более распространенным в современном обществе по характерной причине отсутствия в обществе прозрачности, что делает сложным утверждение того, имеем ли мы дело с правдой или с неправдой. Политики прибегают к обману с определенной целью получения материальных, политических или социальных выгод. Правящий класс обманывает хотя бы для того, чтобы получить поддержку либо достичь поставленной политической цели. Последствия обмана ощущают их избиратели, обыкновенные граждане.

*Ключевые слова:* обман, политика, политические обещания, пропаганда, коррупция.



Postaramy się na wstępie sprecyzować czym jest kłamstwo, w jakich sytuacjach jest stosowane, dlaczego kłamiemy i sami jesteśmy okłamywani i jakie są najpowszechniejsze sposoby przekazywania nieprawdziwych informacji innym. Kłamstwo to nic innego jak wypowiedź zawierająca informacje niezgodne z przekonaniem o stanie faktycznym. Kłamca przekazuje informacje niezgodne z jego przekonaniem o rzeczywistości z intencją, by zostały one wzięte za prawdziwe. Kłamstwem mogą być także wypowiedzi zgodne z rzeczywistym stanem rzeczy, o ile autor przekazu nie ma świadomości tego faktu.<sup>1</sup> Przekładając to na język potoczny, kłamstwo możemy określić jako dostarczanie błędnych informacji. Skuteczne kłamstwo wymaga równoczesnego ukrywania i fałszowania informacji.

Kłamstwa (strategie kłamstw) najprościej rzecz ujmując można podzielić na bierne i czynne. Bierna strategia zakłada ukrywanie (zatajenie) lub przemilczanie faktów, czy też unikanie rozmów na drażliwe tematy. Kłamca pozostaje w przekonaniu, że nie łamie zasad moralnych i jest „niewinny”. Taka forma kłamania stała się w polityce bardzo popularna. Natomiast strategia czynna, inaczej fałszowanie lub po prostu kłamanie, polega na mówieniu czegoś co wiemy, że nie jest prawdą. Wymaga od kłamcy większego doświadczenia i sporych umiejętności społecznych.<sup>2</sup>

Skoro już wyjaśniliśmy czym jest kłamstwo, skupmy się na tym kiedy i dlaczego udzielamy błędnych informacji innym. Jest kilka możliwości. Najważniejszą z nich jest uzyskanie przez owe oszustwo korzyści materialnej, społecznej czy też politycznej. Na początku zajmijmy się pierwszym przypadkiem, czyli oszustwem przynoszącym korzyści materialne. Wiele osób, aby uzyskać korzyści stosuje kłamstwa, które towarzyszą nam od najmłodszych lat we wszystkich dziedzinach życia. Opierając się na przykład grupy uczniów warto zwrócić uwagę na kwestię ocen. Większość osób uczących się chce mieć je jak najwyższe, więc stara się je uzyskać wszelkimi możliwymi sposobami i tutaj dosyć często pojawia się oszustwo, czyli ściąganie. Jak wszystkim doskonale wiadomo są one zakazane i nielegalne, ale „czego się nie robi dla wyższych stopni”. Wielu uczniów myśli sobie „a po co mam się uczyć skoro zrobię ściągę i przepiszę potrzebne mi rzeczy na egzaminie”. W wielu krajach dzieje się tak ze względu na niewielkie konsekwencje tych czynów i „ciche” przyzwolenie na takie zachowanie. Przykładem może być Polska gdzie wg badań CBOS aż 58% społeczeństwa nie ma nic przeciwko ściąganiu, a tylko 28% potępia to zachowanie<sup>3</sup>. Lecz są też państwa (kraje azjatyckie, anglosaskie), w których ten proceder jest bardzo surowo karany. Kary cielesne, wydalenie za szkoły, a w skrajnych przypadkach nawet wyroki sądowe. Podsumowując, zastanówmy się czy tak naprawdę ludzie muszą uciekać się do oszustwa by odnieść jakąś korzyść? A może wystarczy tylko o to poprosić lub postarać się zrobić coś jak najlepiej, aby osiągnąć sukces.

Drugim powodem, dla którego kłamiemy są korzyści społeczne. Stosowane głównie w rozmowach, w których chcemy przedstawić własną osobę w jak najlepszym świetle oraz dla podwyższenia własnej samooceny - są to kłamstwa egotystyczne. Dotyczą one nie tylko działań na scenie życia społecznego, ale także są obroną przed krytyką, dezaprobatą i brakiem akceptacji co jest ważne np. podczas wyborów. W takich przypadkach ludzie używają metody przypisywania sobie cudzych dokonań by podnieść swój status w grupie bądź przesady, aby przykładowo wyolbrzymić własne dokonania. Kolejnym tego typu działaniem może być budowanie własnego wizerunku w oparciu o znajomości, których tak naprawdę nie posiadamy. Strategia taka ma przede wszystkim na celu podniesienie własnego statusu społecznego kłamcy oraz umożliwić odniesienie korzyści. Ile to razy każdy z nas słyszał od innych, ilu i jakich ważnych osobistości nie zna nasz rozmówca.

Przejdźmy teraz do głównego zagadnienia, jakim jest kłamstwo polityczne. Nie dotyczy ono tylko czasów współczesnych. Sięgając do historii nietrudno znaleźć teoretyków, którzy podejmowali problematykę kłamstwa w polityce, przede wszystkim zaś umiejętnego posługiwania się kłamstwem przez rządzących w celu zyskania poparcia lub osiągnięcia swoich celów politycznych. Przykładem może być chociażby żyjący na przełomie XV/XVI wieku Niccolò Machiavelli, prawnik, filozof, pisarz społeczny i polityczny, historyk i dyplomata florencki, a także teoretyk nowoczesnie pomyślanej polityki, będącej szkołą skutecznego działania. Stąd jego traktat o sprawowaniu władzy pt. „Książę”, w którym pisze między innymi, że na politykę można spojrzeć z dwóch punktów widzenia: estetycznego i praktycznego. Uważa także, że dobra i skuteczna polityka to działalność nastawiona na osiągnięcie wyznaczonych celów, nie mających niczego wspólnego z moralnością, natomiast polityk musi podejmować skuteczne decyzje, bowiem historia przychylnie ocenia tylko zwycięzców, a sukces jest usprawiedliwieniem wszystkiego, politykowi nie wolno być niewolnikiem własnych słów. Machiavelli

<sup>1</sup> Paul Ekman, *Kłamstwo i jego wykrywanie w biznesie, polityce i małżeństwie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

<sup>2</sup> D. Fiszer, *Fenomen kłamstwa w polityce*, P-ń 2007.

<sup>3</sup> *Jedenaste - nie ściągaj na SGH*, wiadomosci.gazeta.pl/Wiadomosci/1,80708,3098021.html, 01.05.2006.

zobowiązywał władzę do dbania o pozory, aby nie wzbudzić podejrzeń poddanych. Zwrócił również uwagę na to, iż istotną rzeczą jest umiejętność posługiwania się naturą „zwierzęcia i człowieka”. Książę powinien być jak „lew i lis”, ponieważ „lew nie umie unikać sidła, a umie obronić się przed wilkami. Trzeba być lisem, by wiedzieć, co sidła, i lwem, by postrach budzić u wilków<sup>1</sup>.” Mimo to Machiavelli nie oczekiwał, aby polityk posiadał wszystkie zalety, ale żeby sprawiał wrażenie ich posiadania „Nie jest przeto koniecznym, by książę posiadał wszystkie owe zalety, które wskazałem, lecz jest bardzo potrzebnym, aby wydawało się, że je posiada. Śmiem nawet powiedzieć, że gdy się je ma i stale zachowuje, przynoszą szkodę, gdy zaś wydaje się, że się je ma, przynoszą pożytek; powinien więc książę uchodzić za litościwego, dotrzymującego wiary, ludzkiego, religijnego, prawego i być nim w rzeczywistości, lecz umysł musi mieć skłonny do tego, by mógł i umiał działać przeciwnie, gdy zajdzie potrzeba”<sup>2</sup>.

Jak pisze Joanna Lichočka w Rzeczpospolitej: „właściwie nie ma dnia, byśmy nie zetknęli się z jakimś zafałszowaniem politycznych faktów. Niekiedy zdarza się, że ktoś wyłapuje owe przeinaczenia i eufemistycznie określa je mijaniem się z prawdą”<sup>3</sup>. Jednak politycy kłamią nie tylko w kwestiach politycznych, ale także na temat swojego życia prywatnego, które po objęciu urzędu jest śledzone przez media w celu wytykania błędów politykom, a ci wówczas w ramach obrony dopuszczają się kłamstw. Stąd częste sensacje, np. „afery rozporkowa” z 1998r., która dotyczyła relacji seksualnych między prezydentem USA Billem Clintonem i 22-letnią stażystką Białego Domu, Monicą Lewinsky. Mimo, iż Clinton zaprzeczał, oświadczając między innymi: „Nie miałem stosunków seksualnych z tą kobietą”<sup>4</sup> zarzucano mu mówienie nieprawdy i stanął na krawędzi odwołania z urzędu, to ostatecznie dokończył drugą kadencję, a sprawa z Lewinsky zwiększyła jego popularność w społeczeństwie.

Natomiast jeżeli chodzi o fałszowanie politycznych faktów, to mamy z nimi do czynienia już przed wyborami parlamentarnymi czy też samorządowymi, w których każda partia przedstawia swój program zmian, w którym obiecują poprawę warunków życia. Wiążą się z tym obietnice, o wybudowaniu autostrad, nowych mieszkaniach, podwyżkach płac, dostatnim życiu. Prawda jednak jest z gołą odmienna. Autostrad jak nie było tak nie ma, mieszkań nie wybudowano, zarobki nie są podnoszone adekwatnie do wzrostu cen produktów. Czyli za każdym razem zamiast podnosić swoje standardy życiowe, musimy myśleć o oszczędnościach.

Nietrudno jest się domyślić, że pierwszą rzeczą, którą się zajmujemy są obietnice. Nie można jednak zakładać, że obietnica jest od samego początku kłamstwem, oczywiście nie wliczając w to sytuacji, gdzie ugrupowanie z góry zakłada, że przyrzeczenia nie spełni. Gdy jednak partia, na którą oddaliśmy swój głos wygra wybory i nie spełni pokładanych w niej nadziei, możemy czuć się oszukani, ponieważ zaufaliśmy rządzącym, a oni nie dotrzymali danego nam słowa. Jednym z wielu przykładów na nie pokrywane się z rzeczywistością obietnice, może być zapewnienie wyborców przez aktualnie rządzących o obniżeniu podatków. Czas pokazał jednak, że podatki nie zostały obniżone, a stało się wręcz odwrotnie. Inną z obietnic obecnego premiera było, że „staniemy się drugą Irlandią”. Mówiąc to nie miał jednak na myśli masowej imigracji Polaków na zieloną wyspę, lecz poprawienie stanu gospodarki państwa. Gdy składał tę obietnicę nie wiedział jednak, że Irlandię dopadnie kryzys gospodarczy i państwo stanie na skraju bankructwa. Większość założeń i obietnic składanych z ust rządzących są propagandą. Dążący do władzy chcą nam udowodnić, że gdy tylko dostaną szansę i zostaną wybrani w demokratycznych wyborach to będą nam się żyło dostatniej. Jakiś czas temu na jednym z blogów pojawiło się hasło wyborcze, napisane przez jednego z internautów, pasujące do każdej przejmującej władzę w kraju partii „Żeby lepiej żyło się NAM”. Gdzie „NAM” w tym przypadku miało oznaczać rządzących, a nie rządzonych. Kolejną rzeczą propagandową na której trzeba skupić uwagę jest wmawianie społeczeństwu, że rząd i władze lokalne, są w stanie poradzić sobie w sytuacjach kryzysowych. Doskonałym przykładem takiego zachowania jest powódź, która nawiedziła Polskę w maju 2010 roku. Wiele rodzin straciło wtedy dorobek całego życia, a rząd starał się to zrekomensować obiecując poszkodowanym po 6 tysięcy złotych<sup>5</sup>. Dla porównania rząd chce przeznaczyć dla członków rodzin ofiar, które zginęły w katastrofie lotniczej w Smoleńsku po 250 tysięcy złotych, plus dożywotnie renty<sup>6</sup>.

Chcąc bardziej obrazowo przybliżyć kłamstwa zawarte w propagandzie i pokazać ich znaczenie w latach wcześniejszych, zatrzymajmy się teraz w XX w. gdzie przez większą część tego stulecia Europą

<sup>1</sup> Niccolò Machiavelli, *Książę*, Warszawa 1993.

<sup>2</sup> Niccolò Machiavelli, *Książę*, Warszawa 1993.

<sup>3</sup> Joanna Lichočka, *Kłamstwo – metoda polityczna*, www.rp.pl, 02.07.2008.

<sup>4</sup> Mateusz Zimmerman, *Seksskandalistka w poplamionej sukience*, www.onet.pl, 27.04.2011.

<sup>5</sup> Magda Głowala – Habel, *Powódź*, interia360.pl/artukul/powodz,35188, 25.05.2010.

<sup>6</sup> *Odszkodowanie dla rodzin katastrofy smoleńskiej*, www.se.pl/wydarzenia/kraj/odszkodowania-dla-rodzin\_16852, 21.01.2011.

władaly reżimy totalitarne. Anthony Pratkanis i Elliot Aronson napisali w swojej książce, iż „Hitler uważał, że masy nie są w stanie zrozumieć rozgrywających się na świecie wydarzeń.”<sup>1</sup> Natomiast on sam bardziej rozwijał ten pogląd w swojej książce „Mein Kampf”, w której napisał: „Propaganda powinna odwoływać się przede wszystkim do emocji i tylko w bardzo ograniczonym stopniu to tak zwanego intelektu. Musimy unikać wygórowanych żądań intelektualnych. zdolność przyjmowania przez masy treści politycznych jest bardzo ograniczona, a możliwości zrozumienia ich niewielkie; z drugiej strony [masy] mają pewną zdolność zapamiętywania. Dlatego skuteczna propaganda musi się ograniczać do niewielu punktów, które z kolei muszą być lansowane w formie sloganów tak długo, aż każdy zrozumie co przez ten slogan chce się powiedzieć.”<sup>2</sup>

Propaganda w III Rzeszy jak i we wszystkich innych systemach totalitarnych opierała się w głównej mierze na perswazji. Po przejęciu władzy w Niemczech przez nazistów w 1933 roku, rolę ministra propagandy pełnił Goebbels. Jednym z pierwszych i najważniejszych jego zadań było kontrolowanie mediów i przyciągnięcie uwagi społeczeństwa. Sprowadzało się to do kontrolowania dziennikarzy osiedlonych w Niemczech, którzy bali się pisać prawdę, by nie zostać deportowanymi z kraju. Naziści przykuwali uwagę mas min. plakatami, które były bardzo „krzykliwe” przez swoje wyraziste kolory i hasła pisane tłustym drukiem. Ciężko było się również doszukać audycji radiowych, piosenek, czy przeczytać w gazetach, treści które nie miały nic wspólnego z nazistowską wizją świata. Naziści propagowali swoje idee, poprzez bardzo krótkie i proste slogany i przyklepanie etykiet innym. Na przykład Hitlera określano jako *führer* „przywódca”, a parlament weimarski nazywano *Quasselbude*, czyli „targowisko”. Stosowano również technikę eufemizmów, czyli nazywania w sposób dostojny popełnianych zbrodni. Czyli zamiast masowej eksterminacji Żydów, byli oni „szczególnie traktowani” co nie miało prowadzić do ich zagłady tylko „ostatecznego rozwiązania”. Aparat propagandowy posługiwał się również sloganami, które przejawiały niezachwianą pewność „przyłącz się do naszej walki”, „Walcz razem z nami”. Do pokazania wspaniałości Tysiącletniej Rzeszy służyły nie tylko slogany i media, ale również projekty specyficznych budynków, z których nie wszystkie udało się jednak wybudować. Pierwszeństwo w pracach budowlanych miały stadiony, aule, teatry i sale kinowe, które można było wykorzystać do celów politycznych.

Bardzo istotną częścią propagandy nazistowskiej było odwołanie się do strachu i uprzedzeń zakorzenionych w podświadomości mas. Większość tej propagandy była nakierowana na niechęć do Żydów. Naziści twierdzili, że wszelkie zło, które się dzieje jest spowodowane przez ową nację. Starali się pokazać Żyda w jak najgorszym świetle, emitując filmy o „koszernym” zabijaniu zwierząt, albo film „*Żyd süß*”, w którym żydowski mężczyzna gwałci niemiecką dziewczynę. Jednak machina propagandowa nie opierała się tylko na wykorzystaniu kilku technik perswazji. „Wynikał on również także z bezwarunkowej akceptacji idei, że perswazja musi zaczynać się u szczytu drabiny społecznej i być skierowana w dół, do mas”<sup>3</sup>.

Adolf Hitler napisał w swojej książce, że „funkcją propagandy nie jest rozważanie racji różnych narodów, lecz forsowanie jednej racji. Jej zadanie nie polega na obiektywnym badaniu prawdy sprzyjającej nieprzyjacielowi, i przedstawieniu tej prawdy masom z akademicka bezstronnością: jej zadaniem jest nieugięte i nieprzerwane służeńie własnym celom (...)”<sup>4</sup>. Jak wszystkim wiadomo propaganda nazistowska doprowadziła do śmierci dziesiątek milionów ludzi na świecie, ale podobne rzeczy nie były udziałem jedynie hitlerowskich Niemiec. Przykładów historycznych na podobne działania propagandowe i śmierć milionów obywateli, możemy znaleźć w komunistycznej Rosji rządzonej przez Józefa Stalina, faszystowskich Włoszech za rządów Mussoliniego, czy też w czasach współczesnych Kim Dzong Il’a w Korei Północnej. Podsumowując propaganda jest kłamstwem, wpajaniem masom, wystarczy znaleźć tylko konkretny powód i nakierować na niego społeczeństwo, które za swoim „dobroczyńcom” skoczy w ogień. Można ją też porównać do zabobonnego myślenia czyli, słowa wodza są święte i nie podważalne.

W skład propagandy wchodzi jeszcze jeden element psychologiczny, czyli manipulacja. Jest to celowe inspirowanie innych swoimi poglądami, które nie przyniosą korzyści nikomu poza inspiratorem. Wpływ na drugiego człowieka uzyskiwany jest również w wyniku wywołania u innych poczucia winy, poczucia współczucia, uczucia wdzięczności, bądź jeszcze innych emocji. Motyw jest jednak ten sam o ile robimy to świadomie i celowo – kontrola innych. W państwach totalitarnych poza aparatem terroru

<sup>1</sup> Anthony Pratkanis, Elliot Aronson, *Wiek propagandy*, Wydawnictwo naukowe PWN, str.276.

<sup>2</sup> Anthony Pratkanis, Elliot Aronson, *Wiek propagandy*, Wydawnictwo naukowe PWN, str.276 -277.

<sup>3</sup> Anthony Pratkanis, Elliot Aronson, *Wiek propagandy*, Wydawnictwo naukowe PWN, str. 281.

<sup>4</sup> Anthony Pratkanis, Elliot Aronson, *Wiek propagandy*, Wydawnictwo naukowe PWN, str. 282.

jest głównym narzędziem władzy. Ogranicza społeczną interakcję przez cenzurę, która nie dopuszcza do mas wiadomości, które działałyby na niekorzyść rządzących. Idealnym przykładem na cenzurę w czasach komunistycznych, było zatajanie prawdy przez Sowietów o zbrodni katyńskiej w 1941 roku. Całą winę zwalali oni na nazistów którzy nie mieli z tym ludobójstwem nic wspólnego. Patrząc jednak na czasy współczesne, gdzie większość państw jest demokratycznych, manipulacja również występuje. W polityce przejawia się ona między innymi przed wyborami parlamentarnymi. I tak jak już wcześniej było napisane, gdy mówiliśmy o obietnicach, że mogą być kłamstwem w tym przypadku są one również stosowane do manipulacji społeczeństwem.

Ostatnią rzeczą, na której się skupimy jest pytanie „czy prawda jest tylko jedna?” Jeśli kierując się ogólnie przyjętymi prawami takimi jak teoria względności Alberta Einsteina, może my stwierdzić, że jest to prawda. Natomiast wchodząc w interakcje z innymi ludźmi spotykamy się z rozbieżnościami co do poglądów. Każda z osób ma swoje racje, które będzie bronić. Jeśli nie da się jednoznacznie udowodnić danej osobie, że się myli, nie jesteśmy w stanie jednoznacznie określić co jest prawdą, a co fałszem. Nie możemy podważać czyjs poglądów tylko dlatego, że są z goła odmienne od naszych. Nie wolno podejść do osoby głoszącej na inną partię polityczną i powiedzieć, że ona kłamie tylko dlatego bo nasze poglądy polityczne nie pokrywają się z przekonaniami tej osoby. Tak samo rozmawiają z muzułmaninem twierdząc iż jego wyznanie jest kłamstwem i nie ma w nim ziarna prawdy ze względu tylko na to, że jesteśmy innej wiary. Patrząc z tej perspektywy jesteśmy w stanie określić, że każda osoba posiada własną „prawdę”, która dla innych może okazać się kłamstwem.

Podsumowując możemy stwierdzić, że kłamstwo jest powszechniejsze niż nam się wcześniej wydawało. Przejawia się ono w każdej dziedzinie życia i leży w sferze mentalnej człowieka, który oszukuje innych by osiągnąć swój cel. Należy także pamiętać, że człowiek łatwo przyswaja kłamstwa odnoszące się pozytywnie do jego osoby jak również kłamstwa, których sam jest autorem. Trzeba się więc zastanowić jak można się jakoś przed kłamstwem bronić i czy naprawdę musimy kłamać, żeby uzyskać korzyści materialne, społeczne lub polityczne. Jeżeli jednak ktoś posunie się do kłamstwa bądź zrobi to nieświadomie przez co nadużyje naszego zaufania wówczas od jego charyzmy będzie zależało czy skutki owego kłamstwa zostaną załagodzone. Należy jednak pamiętać, że w tym przypadku istotnym warunkiem jest zasada „nie karm kłamstwa kłamstwem”, aby zatuszować poprzednie, ponieważ można się pograć. Jednak czy osiągnięte korzyści, które osiągnęliśmy poprzez kłamstwo dadzą nam taką samą satysfakcję jak te do jakich dotarliśmy w uczciwy sposób uporem i własną pracą? Czy naprawdę musimy oszukiwać innych, żeby być akceptowanym w grupie? Czy w tym momencie nikt wokół nas nie szerzy propagandy i nie stara się nami manipulować? Zastanówmy się również nad tym, czy jest możliwe, żeby kłamstwo polityczne nie rozprzestrzeniło się na jeszcze większą skalę niż dotychczas oraz, czy w miejscowościach, w których mieszkamy możemy dostrzec jakies z wcześniej wymienionych oszustw, których dopuszczają się politycy.

#### LITERATURA:

1. Anthony Pratkanis, Elliot Aronson, Wiek propagandy, Wydawnictwo naukowe PWN, str.276.
2. Anthony Pratkanis, Elliot Aronson, Wiek propagandy, Wydawnictwo naukowe PWN, str.276-277.
3. Anthony Pratkanis, Elliot Aronson, Wiek propagandy, Wydawnictwo naukowe PWN, str.281.
4. Anthony Pratkanis, Elliot Aronson, Wiek propagandy, Wydawnictwo naukowe PWN, str.282.
5. D. Fiszer, Fenomen kłamstwa w polityce, P-ń 2007.
6. Joanna Lichocka, Kłamstwo – metoda polityczna, www.rp.pl, 02.07.2008.
7. Jedenaste - nie ściągaj na SGH, wiadomosci.gazeta.pl/Wiadomosci/1,80708,3098021.html, 01.05.2006.
8. Magda Głowala – Habel, Powódź, interia360.pl/artukul/powodz,35188, 25.05.2010.
9. Mateusz Zimmerman, Seksskandalistka w poplamionej sukience, www.onet.pl, 27.04.2011.
10. Niccolò Machiavelli, Książę, Warszawa 1993.
11. Niccolò Machiavelli, Książę, Warszawa 1993.
12. Odszkodowanie dla rodzin katastrofy smoleńskiej, www.se.pl/wydarzenia/kraj/odszkodowania-dla-rodzin\_16852, 21.01.2011.
13. Paul Ekman, Kłamstwo i jego wykrywanie w biznesie, polityce i małżeństwie, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

УДК 811.161.2'42 – 31.09 І. Франко

*ОКСАНА НОВОСТАВСЬКА, доцент  
Львівський інститут економіки і туризму*

## **МОТИВОВАНІСТЬ ФІЛОСОФСЬКИХ ТЕРМІНІВ У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ ІВАНА ФРАНКА**

Статтю присвячено проблемі мотивованості філософських термінів у науковому дискурсі І. Франка.

*Ключові слова:* філософський термін, внутрішня форма, мотивованість.

Статья посвящена проблеме мотивированности философских терминов в научном дискурсе И. Франко.

*Ключевые слова:* философский термин, внутренняя форма, мотивированность.

Article is devoted a problem of motivation philosophical terms in scientific discourse of Ivan Franko.

*Keywords:* philosophical term, inner form, motivation.

І. Я. Франко як універсально обдарований письменник-мислитель, багатогранний учений і публіцист відіграв визначну роль у розбудові стильової поліфункціональності української мови на зламі ХІХ–ХХ ст.

На думку авторитетного лінгвіста О. А. Сербенської, «мовний світ Івана Франка, космічно великий і серед розмаїття інших мовних світів неповторний, дивуватиме ще не одне покоління дослідників, які відкривають і пізнають поки що невідомі острівці в океані Франкового мовного буття. Цей світ є витвором титанічної роботи мозку, великої сили духу, чистоти серця, всеохопної сердечної любові до рідного. <...> Цей мовний світ стає своєрідною системою моделювання людини, входить, як висловлюються філософи, у її “життєсвіт”» [5, с. 15–16].

Важливим складником «мовного світу» І. Я. Франка як особливої системи «моделювання людини» є наукова термінологія. Особливо вагомим був його внесок у формування наукового стилю, зокрема філософського дискурсу. Як слушно стверджує М. В. Леонова, «чимала заслуга І. Я. Франка і в справі збагачення словникового складу української літературної мови філософською лексикою» [2, с. 136].

Маючи ґрунтовну філософську та історико-філологічну освіту, глибоко знаючи історію й термінологію західноєвропейської та східної філософії (від античної давнини до початку ХХ століття), а також (як учений-медієвіст) староукраїнську філософську лексику, І. Я. Франко у власних наукових та публіцистичних працях не лише використовував відомі йому філософські терміни, запозичені з чужих мов, але й завдяки всебічній ерудиції та майстерному володінню рідною мовою побудував своєрідну філософську терміносистему, основний фонд якої увійшов до нової української літературної мови. Багатство та оригінальність філософської термінології Франкових наукових праць, безперечно, заслуговують пильної дослідницької уваги.

Аналіз системної організації філософської термінології І. Я. Франка неможливий без характеристики таких понять, як «внутрішня форма» і «мотивованість». Внутрішня форма безпосередньо пов'язана з мотивованістю. Внутрішня форма терміна – це ознака, покладена в основу вибору назви. Своєю чергою, вивчення зв'язку між значенням і внутрішньою формою визначається мотивованістю, тобто мотивованість уявляється як співвідношення внутрішньої форми та значення терміна. Таким чином, мотивованість терміна розуміємо як структурну вивідність та семантичну похідність вторинних термінотворень.

Щодо мотивованості в мовознавстві існують різні, часто навіть протилежні погляди. Одні вчені наполягають на тому, що термін мусить виражати внутрішню логічну структуру поняття, бути його міні-дефініцією; інші вважають, що найкращими є мотивовані терміни.

У статті дотримуємося думки, що мотивованість (чи немотивованість) для теоретичних потреб становить несуттєву рису термінів, оскільки суттєві ознаки поняття даються в його дефініції, а не в назві, до того ж для терміна експлікативна функція (функція пояснення змісту поняття) не є обов'язковою [9, с. 26]. Проте у сфері зовнішніх зв'язків науки ступінь мотивованості терміна впливає на ефективність комунікації, адже «саме називання (як і запам'ятовування і впізнавання) має спиратися на певні “зарубки”-аналогії, асоціації» [6, с. 89].

У філософській термінології, що її використовував І. Я. Франко в наукових працях, можна виділити мотивовані й немотивовані термінологічні одиниці.

На основі аналізу досліджуваного матеріалу вирізняємо мотивованість двох рівнів: мотивованість, зорієнтовану на власномовну основу, і мотивованість, співвіднесену з інтернаціональним термінологічним фондом.

Оскільки термінологічну мотивацію, як і загальнономовну, можна розглядати із семантичного та з формального погляду, у досліджуваній термінології, слідом за іншими мовознавцями [1, с. 23], виокремлюємо три типи мотивованості: словотвірньо-морфологічний, синтаксичний, семантичний – відповідно до трьох основних способів словотворення.

Словотвірньо-морфологічний тип мотивації у філософській терміносистемі І. Я. Франка репрезентують певні формальні засоби вираження цього явища – мотиватори<sup>1</sup>.

Лексичні мотиватори (частинки термінів, які забезпечують семантичну спільність твірного та похідного слів): *пізнати, пізнання, пізнаний; продукція, продукувати, продукування; причина, причинний, спричинити, спричинений*.

Структурні мотиватори (форманти): *дуалізм, монізм, радикалізм, націоналізм, славізм, конституціоналізм* – назви філософських напрямів, течій, шкіл; *думання, роздвоєння, ідеалізування, різницювання* – назви дій, процесів; *мізерність, змінність, несвідомість, постійність, доцільність* – назви якостей, властивостей; *диференціація, декаденція, координація* – назви процесів.

Зважаючи на спеціалізованість інтернаціональних формантів у терміносистемі І. Я. Франка, мусимо уточнити думку В. І. Пілецького про те, що словотвірньо мотивованими можуть бути лише ті терміни, для яких у мові синхронно існують однокореневі мотивувальні слова: *матерія – матеріальний*. Термін *самовіжжа* не може бути мотивованим, оскільки для нього у філософській терміносистемі І. Я. Франка відсутнє мотивувальне слово [4, с. 79–80].

Морфологічні мотиватори передбачають вираження номінацій певним морфологічним класом. Для філософських термінів спільним основним морфологічним мотиватором є іменник, допоміжними – прикметник та прислівник. Для окремих термінологічних груп філософської термінології поняття морфологічного мотиватора конкретизується: напр., назви процесів виражено віддієслівними абстрактними іменниками (*движення, ділання, абстрагування, зцілювання, існування*); назви властивостей (*можність, обмеженість, прихильність, цілість*) – відприкметниковими та віддієприкметниковими іменниками з абстрактним значенням тощо.

Синтаксичний тип мотивації оперує спеціальним набором мотиваторів.

Лексемні мотиватори зумовлюють такий порядок побудови терміна-словосполучення: стрижневе слово реалізує мотиваційну ознаку, залежне – класифікаційну: *світ історичний, світ природний, світ духовий; розум філософічний, розум ідеалізований, розум вічний; суспільність інтелегентна, суспільність консервативна, суспільність ліберальна, суспільність радикальна, суспільність соціалістична* тощо.

Синтаксичні мотиватори зумовлені синтаксичною організацією складених термінів: наприклад, назви різних філософських учень мусять виражатися атрибутивними словосполученнями на основі синтаксичного зв'язку узгодження: *філософія грецька, філософія французька, філософія німецька, філософія брамінська, філософія позитивна* або атрибутивними словосполученнями на основі синтаксичного зв'язку керування: *філософія Аристотеля, філософія Платона, філософія Канта, філософія Гегеля* тощо.

Морфологічні мотиватори передбачають частиномовне вираження стрижневого та залежного слів певного класу термінів-словосполучень. Наприклад, у назвах типів філософських зв'язків стрижневе слово виражене іменником, а залежне – прикметником (*природний зв'язок, історичний зв'язок*); у назвах філософських теорій стрижневе слово виражене іменником у родовому відмінку, рідше – прикметником (*теорія пізнання, теорія свободи, теорія праці, ліберальна теорія платні, теорія надвишки вартості, теорія неповноправних народностей, теорія соціалізму, ліберальна економічна теорія*); у назвах філософських процесів морфологічний мотиватор найчастіше пред-

<sup>1</sup> Поняття мотиватора як матеріальної мотиваційної частинки запозичуємо в А. П. Грицевої. Див.: [1, с. 23].

ставлений моделлю «іменник + іменник у родовому відмінку» (*процес пролетаризації, процес руйнування, процес пізнання*) та ін.

**Семантичний** тип мотивації не має формальних засобів вираження, оскільки ґрунтується на метафоричному та метонімічному переосмисленні одиниць загальноновживаної лексики.

Семантична мотивованість терміна може бути повною і частковою [3, с. 12]. Повністю мотивовані терміни переносять на себе семантику вихідного слова. У досліджуваній філософській термінології більша частина однослівних термінів має повну мотивованість, наприклад, *занепад* «погіршення загального стану» - *занепад* «ідейне зубожіння» (*термін*), *застій* «відсутність руху» - *застій* «відсутність розвитку» (*термін*), *розвиток* «зростання, зміцнення» - *розвиток* «перехід від одного стану до іншого, вищого» (*термін*), *творець* «той, що створює щось» - *творець* «надприродна сила» (*термін*) та ін. Повну мотивованість мають також композити з одним міжнародним блоком, наприклад: *псевдонародолюбство*.

Часткову мотивованість терміни мають у тому випадку, коли вони довантажуються новим відтінком значення [3, с. 176]. Серед досліджуваної лексики часткова мотивованість властива таким термінам, що водночас є і загальноновживаними словами: *бесіда* «розмова з ким-небудь» – *бесіда* «мова, мовлення» (*термін*), *сила* «фізична здатність живих істот робити щось» – *сила* «енергія» (*термін*), а також термінам з філософсько-категорійним значенням: *простір* (у значенні «площа чого-небудь») – *простір* (у значенні «форма існування матерії, яка характеризується протяжністю та обсягом»), *розум* (у значенні «здатність людини мислити і пізнавати об'єктивну дійсність») – *розум* (у значенні «вищий рівень раціонального пізнання, якому властиві творче оперування абстракціями та рефлексією»).

Терміни, у яких ознака, покладена в основу внутрішньої форми, не відповідає семантиці, називають неправильно або хибно орієнтованими [див.: 8]. Прикладом філософського терміна, що неправильно орієнтує, може бути номінація *суцільність*. У сучасному розумінні цей термін означає щось ціле, неподільне на частини. У досліджуваних текстах він має інше значення «відповідність поставленій меті» і відповідає сучасному термінові *доцільність*: «Підносячи перший раз *суцільний устрій організмів і звертаючи увагу та думку людську на суцільність* взагалі, дає вправді Емпедокль новий товчок для розвою телеології» [10, с. 45];

У досліджуваному матеріалі до неправильно орієнтованих можна зарахувати також такі складні найменування, як *позитивна філософія, позитивна наука, натуральні філософи, вічний розум, артистична стійність, духовий організм* та інші.

У філософській термінології І. Я. Франка можна виокремити і терміни з відсутньою орієнтацією. До цієї групи належать терміни, утворені на основі іншомовних елементів. Внутрішня мотивованість таких термінів закладена в мові – джерелі запозичення: *монархія, тиранія, перцепція, теологія, раціоналізм, функція, федерація* тощо.

Проведений аналіз дозволяє зробити висновки, що для філософської термінології І. Я. Франка характерний високий ступінь мотивованості термінологічних одиниць щодо власномовної основи і, відповідно, низький ступінь прозорості внутрішньої форми номінацій інтернаціонального походження.

Це твердження особливо стосується термінів, що їх створював письменник як еквіваленти до запозичених. Більшість із них має прозору внутрішню форму і зорієнтована на освітні потреби народу: *асоціація – спілка, сполучення; дегенерація – вироджування; диференціація – різницювання, розділ; еволюція – поступ, розвій; регрес – поступ назад, прогрес – поступ вперед* тощо.

Протилежна мотиваційна спрямованість властива для інтернаціонального термінологічного фонду досліджуваної термінології, де прозорість внутрішньої форми одиниць зумовлена міжнародною філософською термінологією. Значна кількість термінів, що їх створював письменник як еквіваленти до запозичених, має прозору внутрішню форму.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Грицева А. П. До питання умотивованості в термінознавстві / А. П. Грицева // Теорія та прагматика термінологічної лексики. – К., 1991. – С. 11–24.
2. Леонова М. Роль І. Франка в розвитку термінологічної лексики української мови / М. Леонова // Наукові записки Чернівецького державного університету. – Т. XX. – Серія філологічних наук. – Вип. 3. – Львів : ЛДУ, 1956. – С. 128–143.
3. Панько Т. І., Кочан І. М., Мацюк Г. П. Українське термінознавство / Т. І. Панько, І. М. Кочан, Г. П. Мацюк. – Львів, 1994. – 216 с.
4. Пілецький В. І. Словотвірна мотивованість термінів з інтернаціональними суфіксами / В. І. Пілецький // Методичні читання «Словотвірна та семантична структура української лексики». Тези доповідей. – Львів, 1991. – С. 79–80.

5. Сербенська О. А. Мовний світ Івана Франка (Статті, роздуми, матеріали) : Монографія / О. А. Сербенська. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 372 с.
6. Суперанская А. В. Общая терминология : вопросы теории / А. В. Суперанская, Н. В. Подольская, Н. В. Васильева; отв. ред. Т. Л. Канделаки. – М., 1989. – 246 с.
7. Франко І. Я. Зібрання творів : У 50 т. / І. Я. Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
8. Шкатова Л. А. Ономаσιологические проблемы русской терминологии / Л. А. Шкатова. – Челябинск, 1982. – 83 с.
9. Шмелев Д. О понятии “фразеологическая связанность” / Д. Шмелев // Иностранные языки в школе. – 1970. – № 1. – С. 23–27.
10. Шульце Ф. Нарис історії філософії. Часть перша. Грецька натурфілософія від Талеса до Демокріта / Із німецького переклав Ів. Франко. – Львів, 1887. – 66 с.



## РЕЦЕНЗІЇ

УДК 821.111-1.09 “1900/1920”

*АЛЕКСАНДР ГЛОТОВ, профессор  
Национальный университет «Острожская академия»*

### В ПОИСКАХ СВОЕГО ЯЗЫКА

Рецензія на монографію Є.С. Чернокової «Англійська лірика 1900 – 1920-х років і становлення модернізму» (Харків, 2013).

*Ключові слова:* георгіанці, «окопні поети», Едвард Томас, Д.Г. Лоренс, Т.С. Еліот, Е. Павнд, жанр, модернізм, експресіонізм, імагізм.

The review of Y.S. Chernokova's study "The English Lyrics of 1900 – 1920s and Formation of Modernism".

*Key Words:* Georgians, war poets, Edward Thomas, D.H. Lawrence, T.S. Eliot, E. Pound, genre, Modernism, Expressionism, Imagism.

Существует очевидная, казалось бы, предпосылка о том, что наука, любая наука, по своей сути – интернациональна. Ведь действительно: не может же быть английской физики или испанской химии. Исследователь в определённом смысле является космополитом, гражданином планеты Земля. Сугубо национальную окраску, да и то – со значительными ограничениями, может иметь, пожалуй, только юриспруденция, поскольку опирается в своей прикладной части на национальное законодательство, выросшее в свою очередь из преимущественно национальных традиций и обычаев, актуальных потребностей именно этого государства и тому подобного. Все же прочие науки, условно говоря, «гражданства», национального флёра не имеют и иметь не должны. Так ли это, сохраняют ли этот всемирный нейтралитет современные исследователи в сфере, скажем, гуманитарных наук?

Историк литературы находится, с одной стороны, в поле притяжения определенной литературоведческой школы, которая чаще всего имеет именно наднациональный характер. Причем этот историк литературы, как правило, осуществляет выбор своих научно-методических предпочтений неосознанно, латентно, в силу тех или иных чисто индивидуальных обстоятельств. Ну по крайней мере случаи перехода из одной методологической конфессии в другую в литературоведении достаточно редки. Если не считать, конечно, массового отречения от марксистско-ленинской методологии, происшедшего в конце XX века. Этот прецедент отнесём к разряду стихийных бедствий.

Но с другой стороны невозможно отрицать тот факт, что становление методологического сознания исследователя литературы происходит под воздействием прежде всего отечественных, национальных авторитетов этой науки, которые в процессе анализа избирают опять таки преимущественно образцы отечественной литературы, пусть даже малоизвестные широкому интернациональному кругу читателей. И никуда от этого не деться.

Разумеется, когда мы говорим о монографии Евгении Черноковой «Английская лирика 1900-1920-х годов и становление модернизма», то мы помним, что речь в данном случае идет об историке **зарубежной литературы**. В этой отрасли истории литературы всё немного не по стандартным правилам. Будущий исследователь обычно получает высшее образование на факультете иностранных языков и потому изначально смотрит на мир литературы сквозь призму того языка, который изучает. Выходя в широкое плавание по волнам истории литературы, «зарубежник» проще получает доступ к литературоведческой классике на иностранных языках, которой еще, возможно, только предстоит быть переведённой на другие языки.

И в результате, читая исследование современного украинского учёного-литературоведа, мы должны как бы держать в уме, что, во-первых, этот учёный – скорее всего выпускник советской школы и советского университета, во-вторых, формировавшийся как исследователь уже во време-

на независимого государства Украина. Эти обстоятельства, не имеющие никакого отношения в тексте исследования в любой другой стране, в нашем случае оказывают значительное влияние как на создание текста, так и на его рецепцию. Есть ли между этими двумя факторами противоречие? Несомненно, есть

Начнём с простой арифметики. Из 417 позиций в Списке использованной литературы 245, то есть, практически 60 % – исследования, опубликованные на иностранных языках, латиницей. Из оставшихся 172 на территории Украины украинскими учёными издано 66 позиций в списке Евгении Черноковой, то есть – 38 %. В целом же получается, что сугубо национальных источников, на которые опирается наш исследователь – всего лишь 15 %. В этом списке надо отметить 24 работы самого автора и 5 трудов Л.И.Скуратовской, которой посвящено исследование. 37 не заангажированных никак отечественных позиций в перечне из 417 источников. 9 процентов.

Много это или мало? Это показатель вклада современной украинской науки или уровень осведомленности в ней нашего автора?

Наше внимание привлекло характерное в этом плане использование Евгенией Черноковой термина «отечественный»: «отечественный или русский читатель», «отечественный и русский научный дискурс» и тому подобное. В украинском литературоведческом дискурсе последних двадцати лет действительно существует некая путаница, вызванная тем, что многие имена (как писателей, так и исследователей их творчества) существуют в контексте как советской, так и постсоветской эпохи. Кого в таком случае украинскому исследователю считать соотечественником, а кого нет?

Анализируя английскую лирику начала XX века, автор монографии то и дело обращается к опыту соотносимой по жанру, времени и наполненности русской поэзии, упоминая имена Мандельштама, Пастернака, Цветаевой, Ахматовой, а затем – Бродского. Однако ни одного практически упоминания украинских поэтов-модернистов обнаружить не удалось: ни Вороного, ни Хвильевого, ни Тычины, ни Рыльского, ни Шкурупия...

Не хочется выглядеть украинским националистом, да и претензии мои происходят скорее от желания еще раз отметить одну из ведущих ролей русской литературы в мировом литературном процессе, тем не менее хочу предостеречь исследователя: от национального контекста уйти не удастся. И если литературовед пишет монографию на украинском языке, издает ее в украинском издательстве, то рано или поздно он обязательно услышит претензию по поводу того, что, коль скоро всё познаётся в сравнении и всё равно компаративный аспект проявлен, то почему нет аспекта сравнения, лежащего на поверхности.

По мнению некоторых лингвистов и философов язык, на котором говорит человек, определяет его образ мысли. Способ мышления Евгении Черноковой в целом представляется нам весьма продуктивным. Остается пожелать большей широты в выборе выразительных средств.

**Людмила Мироненко, професор  
Дніпропетровський національний університет  
імені Олеся Гончара**

## **АНГЛІЙСЬКА ЛІРИКА 1900 – 1920-Х РОКІВ: ТРАДИЦІЯ ТА НОВАТОРСТВО ОЧИМА УКРАЇНСЬКОЇ ДОСЛІДНИЦІ**

Рецензія на монографію Є.С. Чернокової «Англійська лірика 1900 – 1920-х років і становлення модернізму» (Харків, 2013).

*Ключові слова:* георгіанці, «окопні поети», Едвард Томас, Д.Г. Лоренс, Т.С. Еліот, Е. Павнд, жанр, модернізм, експресіонізм, імажизм.

The review of Y.S. Chernokova's study "The English Lyrics of 1900 – 1920s and Formation of Modernism".

*Key words:* Georgians, war poets, Edward Thomas, D.H. Lawrence, T.S. Eliot, E. Pound, genre, Modernism, Expressionism, Imagism.

Рецензована робота є сучасним ґрунтовним філологічним дослідженням. Без сумніву, її можна вважати новаторською, адже вона відкриває для сучасної науки і нові імена, і новий історико-літературний ракурс погляду на англійську поезію початку минулого сторіччя. Більше тридцяти років пройшло з моменту виходу навчального посібника Грети Іонкіс «Английская поэзия XX века (1917-1945)» (1980), що до цього часу залишається єдиною спробою цілісного дослідження англійської поезії першої половини минулого століття на пострадянському просторі. Але велика група видатних поетів цієї доби залишилася поза увагою дослідників: йдеться про цілісне бачення поезії георгіанців, пильне прочитання всього масиву поезії Едварда Томаса та Девіда Герберта Лоренса, розширення для вітчизняної науки кола «окопних поетів» тощо. Монографія Є.С. Чернокової заповнює ці лакуни.

Ще один важливий новаторський аспект дослідження – зосередження саме на ліриці: осмислення лірики має на меті актуалізацію як нових науково-теоретичних підвалин її існування і розвитку як системи, так і оприявлення впливу художніх реалій на її буття в межах реалістичної та модерністської парадигм художності.

Структура монографії логічна й умотивована: дослідження спрямовано на всебічне відображення розмаїтій картини та виокремлення найбільш значущих художніх досягнень в англійській ліриці першої третини ХХ століття.

Так, у першому розділі йдеться про георгіанську поезію як явище, яке довгий час вважалося прикладом «відступу» від магістрального розвитку, що був спрямований у бік модернізму. Авторка доводить, що і георгіанці і модерністи, нехай і по-різному, але намагалися подолати умоглядний пафос вікторіанського розуміння поезії як місії (навіть, якщо це подекуди виглядало, як ескейпізм) або абсолютизацію краси у естетів, сповідували розуміння мистецтва як незацікавленого споглядання (Т.Е. Г'юм), прагнули розвитку сучасної поетичної мови. Але «непряний» хід історико-літературного процесу проявляється і тут – у складному поєднанні «подолання» з успадкуванням, під знаком не тільки Гарді та Гаусмена, але й Вордсворта та інших романтиків.

У другому розділі, присвяченому поезії першої світової, відомої ще як «літературна» війна, йдеться про метаморфози героїчного і на рівні семантики, і на рівні поетики, досліджуються жанрові зсуви у творчості «окопних поетів». Новаторським видається підрозділ, присвячений поезії Айзека Розенберга, в якому через філологічний аналіз текстів доводиться оригінальність його лірики, і це робить його фігурою такого ж масштабу, як Сассун та Овен, а, можливо, і більшого, якщо говорити про поетикальні особливості лірики Розенберга. Авторка, зокрема, зазначає: «Мак-

симальна інтроспекція Розенберга, дослідження внутрішнього «буття» ліричного героя-солдата, картина руйнації людини здійснюється через залучення надбань художньої практики експресіонізму, але переведених із статички «екстазу» у динаміку постійних перетворень людей і речей, життя і смерті, що посилюється за допомогою метаморфоз ритму і метру та використанням поряд з цим верлібру» [1, с.323]. Ця цитата – не тільки приклад обґрунтованого узагальнення, що базується на пильному «вдивлянні» в текст творів, а й яскраве свідчення наявності у авторки власного індивідуального стилю, що забезпечує доступність сприйняття роботи та свідчить про притаманну їй філологічну культуру.

Поетичні твори Едварда Томаса давно стали невід’ємною частиною національного англійського канону. Попри майже нарочиту відсутність «вимовлених» інтертекстуальних паралелей, класикою їх робить майже нарочита семантична та інтонаційна спорідненість із «довгою» та надто національно значущою традицією лірики природи, що сягає віків та охоплює десятки імен. Дослідниця «вирішує» проблему лірики Едварда Томаса, ясно позначаючи її місце як у «великому часі» (продовження традиції «великого» романтизму), так і у його власному («еволюція» замість «революції» Павнда та Еліота). Важливою та переконливою є показана на матеріалі творчості поета трансформація жанрів пасторалі та елегії, що завдяки радикальним змінам у їх семантиці та поетиці постають збагаченими імперсональним, об’єктивним фокусом бачення світу.

Четвертий розділ монографії присвячено поезії Д.Г. Лоренса – найменш дослідженій частині його літературної спадщини порівняно із його прозовими творами, і не тільки у нас, а й в англійських країнах. Лірика Лоренса постає як еволюційна система: від автологічних поезій ранніх збірок (“Love Poems and Others”, 1913; “Amores”, 1916), через емоційну та психологічну відвертість ліричної сповіді у “Look! We Have Come Through!” (1917) до опанування містичного досвіду смерті в останніх поезіях Лоренса (“Bavarian Gentians”, “The Ship of Death”). Окремий підрозділ присвячено розгляду семантики та поетики міфологізму та особливостям антропоморфізму поезій збірки “Birds, Beasts and Flowers” (1923) – своєрідного підсумку його художніх пошуків та найвищого досягнення Лоренса-поета. Розуміння життя не як сталості, а як плинності, що відбивається у спонтанності естетики та відсутності будь-яких алюзій на попередній інтелектуальний чи художній досвід, – ось якими бачить дослідниця парадигматичні риси лірики Д.Г. Лоренса.

У останньому розділі монографії мова йде про намагання Павнда та Еліота (і ранньої лірики модернізму взагалі) перекласти сучасність мовою культури заради зустрічі автора і читача (може і нечисленного) в точці культурної самоідентифікації кожного. Тому авторка і не вбачає протиріччя у включенні ранньої лірики Павнда та Еліота до «англійської», адже культурний контекст «Пруфрока» або «Моберлі» у широкому семантичному та психологічному розумінні багато в чому живиться саме англійською культурною традицією.

Робота Є.С. Чернокової виконує важливу «історико-літературну місію» принципового уточнення «мапи» англійської поезії першої третини минулого століття для вітчизняної науки.

У своїй основі дослідження побудоване на аналізі великої кількості поетичних текстів як єдиній «доказовій базі» сучасної науки, і виконане так, що демонструє високу філологічну культуру та наукову компетентність автора. Разом з тим, поетичні тексти поетів першої третини ХХ століття не існують у роботі ізольовано, а в ході аналізу оприявнюють свої «родові» зв’язки з англійською національною традицією, розвиваючи та збагачуючи її розуміння.

Роботі притаманна новизна задуму та висока філологічна культура, вона являє собою завершене самостійне дослідження, без сумніву, своєчасне та необхідне для української науки.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Чернокова Є.С. Англійська лірика 1900 – 1920-х років і становлення модернізму: Монографія / Є.С. Чернокова. – Харків: Компанія СМІТ, 2013. – 364 с.

*БОГДАН ЧУЛОВСЬКИЙ, доцент  
Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка*

## ГАЙНРІХ ФОН КЛЯЙСТ У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

(Мучка М.З. Рецепція творчості Гайнріха фон Кляйста в літературному процесі України XIX-XX століття / Мирослава Зіновіївна Мучка: монографія. — Івано-Франківськ: ЛІК, 2012. — 160 с.)

Дослідженню творчості славетного німецького письменника Бернда Вільгельма Гайнріха фон Кляйста (1777-1811) в українській германістиці пощастило почасти. Про цього майстра слова вперше заговорив великий Іван Франко. Згодом його почин підхопили Онуфрій Пашук, Микола Євшан, В'ячеслав Заїкин, Остап Грицай, Клим Забарилло та інші українські літературознавці. За роки незалежності України про Гайнріха фон Кляйста, за винятком кількох статей, що з'явилися в останнє двадцятиліття, вітчизняне літературознавство ґрунтовними літературно-критичними працями і не відгукувалося. Рецензованій роботі випадає нагода стати українським первістком у монографічному жанрі про творчий доробок неординарного сучасника Шіллера і Гете, Канта і Гегеля.

Отже, монографія Мирослави Зіновіївни Мучки присвячена актуальним проблемам з'ясування форм рецепції творчості Гайнріха фон Кляйста в Україні і виконана у межах рецептивної критики на доброму теоретичному рівні. Авторка дотримується рецептивного прочитання художньої спадщини Кляйста, тому наводить широкий спектр оцінок у тексті монографії: від послань на праці В. Ізера, Р. Гром'яка та інших учених до характерної термінології рецептивної критики. Зважаючи на те, що українське літературознавство дещо припізнилось у рецептивному вивченні текстів світової літератури, порівняно з розвитком цього напрямку в західному літературознавстві, **актуальність** такого дослідження видається нам безсумнівною, адже не можна долучитись до того чи того етапу інтелектуального розвитку людства, не усунувши при цьому білих плям.

Відтак вітаємо появу в когорті українських літературознавців ще одного цікавого представника рецептивної критики — Мирославу Мучку, яка ґрунтовно дослідила форми та вияви рецепції творчої спадщини німецького письменника в Україні впродовж XIX–XX століть.

Варто зауважити, що сьогодні українське літературознавство хоч повільно й досить важко, але перейшло межі описової компаративістики і цілком органічно вливається у структуру світового літературознавства. Намагання простежити рецептивний бік творчості Г. фон Кляйста в літературному житті XIX-XX століть є цінним продовженням великої роботи кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника над оновленням та посиленням української компаративістики.

З'ясуємо, що дослідниця прагне не тільки схарактеризувати закономірності розвитку літературної рецепції творчості Гайнріха фон Кляйста, зумовлену іманентними особливостями художнього світу письменника й основними концептами сучасних наукових досягнень крізь призму соціокультурної ситуації в Україні, але й намагається подати особистісний і творчий портрет німецького митця з урахуванням найновішої літератури про нього. З цієї метою в дослідженні задіяно кілька десятків німецькомовних джерел – від статей у періодиці і до фундаментальних вислідів як літературознавчих, так і філософських праць.

Солідна, сумлінно зібрана і ретельно опрацьована джерельна база прислужилася авторці до впевненого торування дослідницького шляху, про етапи якого дають чітке уявлення розділи монографії. Їх три: «Г. фон Кляйст та його місце в німецькій літературі XIX-XX століть», «Особливості та передумови рецепції творчості Г. фон Кляйста в українській літературі», «Художній світ Г. фон Кляйста в українських перекладах».

Структурування дослідження виконане за оптимальним науковим принципом: усі три розділи становлять генетичне ціле, в якому має бути очевидним рух думки від заявлення проблеми до її розв'язання. Не слід залишати поза увагою ще одну безсумнівну перевагу в структуруванні роботи. Ємні і доволі влучно сформульовані назви підрозділів («параграфів») у дослідженні віддзеркалюють її змістову конкретику й виразно висвітлюють її мету. З ними органічно пов'язані додатки, які природно завершують монографію.

Кожен розділ містить теоретичні підрозділи, параграфи чи відступи, в яких авторка з'ясовує методологію дослідження, дає трактування того чи того переліку, поняття тощо. У формуванні концепції літературознавчого дослідження Мучка М.З. виходить із позицій методологічного плюралізму, що дає змогу чітко «простежити наповнення та динаміку літературної рецепції творів Г. фон Кляйста в середовищі національно-духовних і культурних процесів України» (с. 8), застосує відповідно до специфіки проблем, які вирішуються, порівняльно-історичний, типологічний, структурно-семіотичний та історико-функціональний методи.

У рецензованій монографії докладно розглянуті теоретичні праці та епістолярій німецького письменника. Значне місце приділено процесові сприйняття творчої спадщини Г. фон Кляйста німецьким літературознавством. Зокрема, акцентується увага на питанні творчих взаємин між Гете і Кляйстом. Авторка констатує, що чимало літературних критиків суголосні у твердженні: «... Гете, відчуваючи значущість обдарованості Кляйста, дуже багато чого не розумів у ньому, його небажання прийняти молодий талант німецької літератури сильно ранило надто вразливу творчу натуру Г. фон Кляйста, породило великий особистісний конфлікт між ними...» (с. 34). Цікавою була б особиста думка дослідниці з цього приводу.

Окрім цього, у монографії є ціла низка різновекторних думок літературознавців щодо самогубства однієї з найзагадковіших і найсуперечливіших постатей в історії літератури Німеччини. А з ким суголосна авторка? Можливо, слід було наголосити у дослідженні, що поряд з майже цілковитою відсутністю портретів письменника і величезним його потягом до мандрівок, найбільш послідовна пристрасть Г. фон Кляйста – манія самогубства – переслідувала його все життя.

Позитивної оцінки заслуговує те, що науковець, висвітлюючи питання світоглядної та естетичної концепції Г. фон Кляйста, досить докладно розглядає етапи його творчої еволюції. Пані Мирослава Мучка приходять до висновку, що в основі прозової творчості життя лежить суто романтичне світобачення, хоча і в специфічному варіанті, а саме «кляйстівському». Тому цілком логічно постають питання до авторки: «Наскільки повно творчість німецького автора вписувалася в стрімкий розвиток німецького романтизму? До якої стильової течії в романтизмі (особистісно-психологічної, філософської, громадянської та ін.) слід зарахувати його спадщину?»

Наукове дослідження вражає повнотою охопленого матеріалу та бібліографічними посиланнями на вітчизняних і, особливо, німецькомовних авторів. Кількість авторитетних літературно-критичних праць аналізується в площині їхньої інтерпретації творчості та особи Г. фон Кляйста. Відтворення контексту навколо письменника посіло значне місце у монографії і це, на наш погляд, є цілковито виправданим, оскільки дає переконливі підстави до розуміння саме рецепції творчості Г. фон Кляйста на українському ґрунті. Дуже показовим у цьому сенсі є аналіз великої за обсягом статті видатного українського критика, культурного діяча М. Євшана «Гайнріх фон Кляйст і німецька література». На думку авторки, саме М. Євшан заклав основи європейського кляйстезнавства. Цілковито погоджуємося з цим твердженням. Але водночас виникає питання: «А хто з німецьких дослідників творчості неординарного письменника посилається на наукову розвідку українського вченого?»

Науковцю Мирославі Мучці вдалося подати кільканадцять вдалих інтерпретацій перекладів Кляйста, зокрема Франковий. Спираючись на праці українських та зарубіжних теоретиків та практиків перекладознавства, оперуючи відповідною науковою термінологією, дослідниця виявила професійність перекладознавчого аналізу як у літературному, так і лінгвістичному аспектах. Належно розглянуті такі питання науки про переклад, як адекватність, відповідність/невідповідність різних мовних систем, точність та вірність перекладу, поняття перекладності тощо. У процесі дослідження М. Мучка бере до уваги показники адекватного перекладу — еквілінеарність, ступінь впливу суспільно-контекстуального та світоглядного чинника на вибір перекладача. Шляхом зіставного конкретного аналізу визначених оригінальних текстів авторка робить на-

уково обґрунтовані узагальнення, які створюють цілісну й об'єктивну оціночну картину українських перекладів творів Г. фон Кляйста. Основним критерієм гармонійного перекладу пані Мирослава Мучка справедливо вважає його адекватність духові оригіналу, сумірність світогляду перекладача, що формувався у відповідному соціокультурному середовищі, з духом автора та його епохи, відповідність між концептуальними засадами їх художніх світів. Під цим кутом зору переклади новел Г. фон Кляйста, видані 1930 року, де автори цих перекладів зашифровані під криптонімами О.П. і М.Г., оцінюються дослідницею як взірцеві, оскільки «виконані на високому рівні, перевищуючи у багатьох аспектах, особливо лексичному, версії І. Франка і О. Пашука» (с. 168). Віднайшовши ці зашифровані під криптонімами переклади далеких 30-х років XX століття, авторці варто було спробувати дешифрувати їх, можливо навіть висунути власну гіпотезу про авторство перекладачів.

Порівняльно-критичний аналіз якості існуючих україномовних перекладів творів німецького письменника, власні інтерпретації авторки – зокрема переклад окремих абзаців, фраз, речень, лексем тощо, спонукає до запитання: «Чи не вплинули негативно на якість україномовних перекладів російськомовні відповідники?». Хотілося б також почути про переклади листів Г. фон Кляйста українською чи російською мовами, адже увесь перший параграф першого розділу монографії присвячений епістолярієві письменника.

Окремі дискусійні питання, на які проковує рецензована монографія, не заважають зробити висновок, що виконано її на належному науковому і лінгво-стилістичному рівні. Тому, в кінцевому підсумку з приємністю констатую, що монографія Мучки Мирослави Зіновіївни «Рецепція творчості Гайнріха фон Кляйста в літературному процесі України XIX-XX століття», безперечно, є на часі.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Альона БОЙЧУК**, аспірант, асистент кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

**Андрій ЦЯПА**, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри німецької мови Тернопільського національного економічного університету.

**Андрій ШУМКА**, доцент Академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного.

**Антоніна СКРИПНИК**, кандидат філологічних наук, доцент Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Богдан ЧУЛОВСЬКИЙ**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Богдана САЛЮК**, кандидат філологічних наук, викладач Бердянського державного педагогічного університету.

**Галина ВАРНАЦЬКА**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри світової літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

**Галина ЛЕВЧЕНКО**, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри українського літературознавства і компаративістики Житомирського державного університету імені Івана Франка.

**Галина ПОТАПОВА**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської та української мов факультету російської філології Київського національного лінгвістичного університету.

**Галина ЧУМАК**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики перекладу Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Дмитро КОТОВЕЦЬ**, здобувач кафедри російської мови та літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Інга ФЕДЬКОВА**, асистент Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

**І.В.КУНИЦЬКА**, аспірант Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

**Ігор ГАВРИЩАК**, кандидат педагогічних наук, викладач кафедри українознавства, ДВНЗ «Тернопільський державний медичний університет ім. І. Я. Горбачевського МОЗ України».

**Ігор ПАПУША**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Ірина БСЛІНСЬКА**, кандидат філологічних наук, викладач Тернопільського національного економічного університету.

**Ірина ГОРЕНКО**, аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Ірина ПЛАВУЦЬКА**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та іноземних мов Тернопільського національного технічного університету імені Івана Пулюя.

**Ірина ШКІЦЬКА**, доктор філологічних наук, доцент кафедри документознавства, інформаційної діяльності та українознавства Тернопільського національного економічного університету.

**Лідія ЄРМАК**, аспірант кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Ліліана ДЖИДЖОРА**, викладач кафедри української та іноземних мов Тернопільського національного технічного університету імені Івана Пулюя.

**Лілія КОРНІЛЬЄВА**, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри російської і зарубіжної літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

**Лілія ПІДГОРНА**, кандидат філологічних наук, доцент Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Людмила МИРОНЕНКО**, доктор філологічних наук, професор кафедри видавничої справи та міжкультурної комунікації Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

**Маргарита ХРОБАК**, викладач Академії технічно-гуманістичній в Бельско-Бялій, Польща.

**Марина ВОЛОЩУК**, аспірант Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.



**Микола ТКАЧУК**, доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури, декан філологічного факультету Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Михайло ЛАБАЩУК**, доктор філологічних наук, професор Академії технічно-гуманістичній в Бельско-Бялій, Польща.

**Міхал ВОЗНЯК**, викладач Академії технічно-гуманістичній в Бельско-Бялій, Польща.

**Надія ДЕНИСЮК**, доцент кафедри української та іноземних мов Тернопільського національного технічного університету імені Івана Пулюя.

**Наталія МИКОЛАЙЧУК**, асистент Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту імені Тараса Шевченка.

**Наталія ПАСІЧНИК**, асистент кафедри теорії і практики перекладу Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Оксана ЛАБАЩУК**, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Оксана ЛІВЦЬКА**, аспірант Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

**Оксана НОВОСТАВСЬКА**, кандидат філологічних наук, в.о. доцента Львівського інституту економіки і туризму.

**Олег СОБЧУК**, магістр семіотики, аспірант кафедри порівняльного літературознавства Тернопільського університету.

**Олександр ГЛОТОВ**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії мови та літератури Національного університету «Острозька академія».

**Олена ГІНДА**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української фольклористики імені Ф.Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Ольга КОБРИНЕЦЬ**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов і перекладу Харківського національного економічного університету.

**Ольга КОГУТ**, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри педагогіки і психології, Тернопільський обласний комунальний інститут післядипломної педагогічної освіти.

**Ольга ЦАРИК**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Тернопільського національного технічного університету імені Івана Пулюя.

**Парвана ІСАЄВА**, Ph.D, докторант відділу сучасної літератури в Інституті літератури імені Гянджеві Нізамі Азербайджанської академії наук.

**Петро ЧЕРНИК**, доцент Академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного.

**Світлана БАРТІШ**, аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Тетяна ІВАШИНА**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології Київського міжнародного університету.

**Тетяна СЕРГУНІНА**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови та літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Юлія ПЛУГАТАРЬОВА**, аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Ярина ЯСНІЙ**, аспірант кафедри полоністики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Наукове видання

**ПОЕТИКА ЛІРИКИ**

Збірник наукових праць пам'яті  
доктора філологічних наук, професора  
**Тетяни ВОЛКОВОЇ**

**STUDIA  
METHODOLOGICA**

**Випуск 35**

Відповідальний за випуск Ігор Папуша

Підписано до друку 30.08.2013 р. Формат 70x100/16.  
Папір офсетний. Гарнітура Times. 27,95 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>