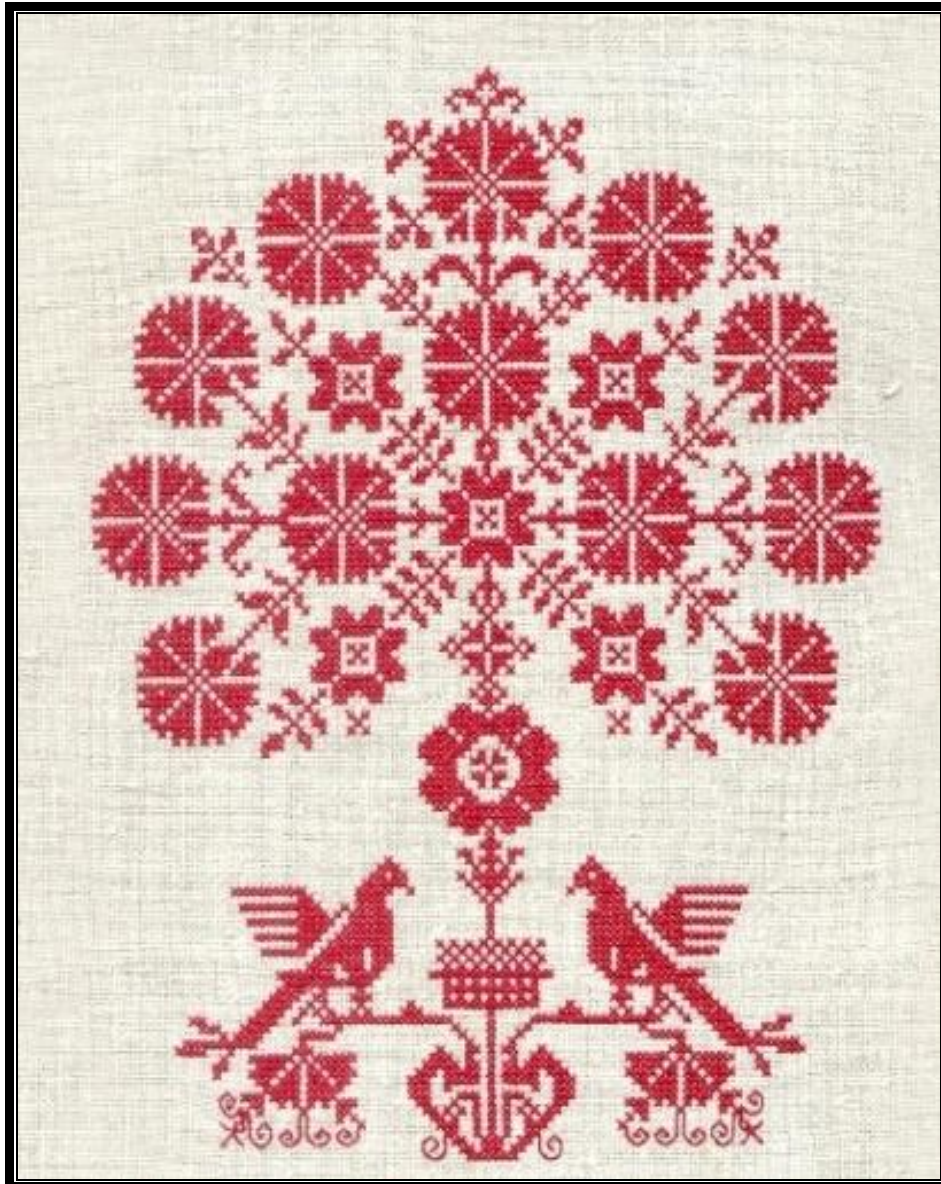


**Міністерство освіти і науки України
Херсонський державний університет
Київський університет імені Бориса Грінченка
ДВНЗ «Ужгородський національний університет»**



ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Матеріали

Всеукраїнської наукової конференції

Херсон

2018

УДК 82.09 : 82-1/9
ББК 83.01
П45

**Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Херсонського державного університету
(протокол № 12 від 17 травня 2018 року)**

Редакційна колегія

- Алла Демченко** – завідувач кафедри української літератури
Херсонського державного університету, кандидат
філологічних наук, доцент
- Тетяна Цепкало** – викладач кафедри української літератури
Херсонського державного університету

Рецензенти

- Ніна Ільїнська** – завідувач загальноуніверситетської кафедри світової літератури і
культури імені проф. О.Мішукова Херсонського державного
університету, доктор філологічних наук, професор
- Антоніна Ляшкевич** – заступник декана з навчально-методичної роботи факультету
суднової енергетики Херсонської державної морської академії,
кандидат педагогічних наук, доцент

П45 **Поетика художнього тексту. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції**
(Херсон, 18-19 травня 2018 року) / Херс. держ. ун-т. – Херсон : ХДУ, 2018. – 1 с.

У збірнику матеріалів наукової конференції вміщено тези з актуальних проблем поетики
художнього тексту. порушені питання розглядаються на літературознавчому, лінгвістичному та
методичному рівнях.

Видання адресоване науковцям, аспірантам, студентам, вчителям-філологам.

УДК 82.09 : 82-1/9
ББК 83.01

Колектив укладачів, 2018
ХДУ, 2018

ЗМІСТ

Авксентьєва Галина, Іскова Марія. Особливості використання засобів психологізму в повісті Ю. Іздрика «Острів КРК».....	6
Атаманчук Вікторія. Структура конфлікту у трагедії Людмили Старицької-Черняхівської «Іван Мазепа».....	8
Бабійчук Тамара . Роман «Життя після кохання» Петра Білоуса на заняттях з літератури в педагогічному коледжі.....	10
Балла Евеліна. Поетика ліризму в малій прозі Р. Іваничука.....	12
Барчан Валентина. Поезія кінця ХІХ - першої половини ХХ ст. як об'єкт наукових студій Лідії Голомб.....	14
Бахтіарова Тетяна. Екзистенціал самотності у романі «Щоденник страченої» Марії Матіос.....	17
Бердник Олена. Поетика смислотворення алюзивної складової вірша Лесі Українки «І ти колись боролась, мов Ізраїль...»	19
Белєхова Лариса. Поетика віршованих текстів у концептуальному вимірі (досвід зіставного аналізу творів американських і українських авторів).....	23
Бикова Тетяна. Художнє моделювання образу вигнанця в українській літературі початку ХХ століття.....	25
Бокшань Галина. Поетика характеротворення в романі Юрія Винничука «Цензор снів»...27	
Бура Ірина. Психоаналітичний аспект повісті Докії Гуменної «Небесний змій».....	29
Гайдаєнко Ірина. Лінгвостилістика чуттєвих назв у творах Яра Славутича	31
Галак Інна. Роль хронотопу в поетиці оповідання Федора Одрача «За Стир!».....	33
Горбонос Ольга. Народна казка як генотип : художньо-прагматичний аспект.....	35
Гришина Євгенія. Дієслово як засіб репрезентації маскулінності та фемінінності в художньому дискурсі.....	37
Гук Ольга. Становлення ідентичності жанру есе. Ретроспективно-методологічний аспект..39	
Демченко Алла. Інтермедіальність роману С. Жадана «Ворошиловград»	41
Демченко Володимир. Художній текст як інформаційний квест для читача (на матеріалі збірника коротких історій Б. Акуніна «Жизнь замечательных людей и зверей»)	44
Іванова Оксана. Застосування оригінальних художніх текстів у навчанні іноземної мови...46	
Корівчак Людмила. Духовні цінності у творчості М. Черняхівського.....	48
Кузьма Оксана. Урбаністичні мотиви в поезії С. Черкасенка (цикл «Місто»).....	51
Кучерява Оксана, Біюла Катерина. Мовно-образне вираження концепту «Надія» в повісті М. Коцюбинського «Fata morgana».....	53

Лукьяненко Дарія. Концепт «Україна» в інтерпретації Братів Капранових.....	55
Мартиросян Альбіна. Функціональні особливості художнього дискурсу	57
Мархоцька Анастасія. Поезія Василя Стуса у критичному фокусі Богдана Рубчак.....	59
Марченко Дар'я. Гібридність мовленнєвого акту згоди / незгоди.....	61
Мелешко Віра. П'єса «На Кожум'яках» Івана Нечуя-Левицького: особливості жанру.....	63
Мелконян Валентина. Лексико-фразеологічні засоби презентації емоцій в сучасному англійському тексті.....	65
Окуневич Тетяна. Стилiстичні функції термінів у творах наукової фантастики.....	68
Осьмак Ніна. Християнські мотиви творчості Богдана Лепкого та Катрі Гриневичевої ...	70
Підпригора Світлана. «Розірваний» текст Мирослава Ягоди : неklasична естетика твору «Война малого жорстокого числа».....	72
Плющ Ольга. Інценізація як ефективна нестандартна форма вивчення та аналізу художнього твору на уроках української літератури та в позаурочний час	74
Погребенник Володимир. Поетика публіцистичної й есеїстичної Шевченкіани Романа Олійника-Рахманного.....	76
Розмариця Світлана. Поетика характеротворення у романі Пилипа Капельгородського «Шурган».....	78
Руссова Владлена. Опоетизоване довкілля «Повісті про наш степ широкополий» М. Аркаса- третього.....	80
Семашко Тетяна. Прийоми реалізації стереотипів у художньому дискурсі	82
Слижук Олеся. «Подружіть із Миколкою...»: «Миколчині історії» Марини Павленко на уроці позакласного читання в 7 класі.....	84
Стаднік Ірина. Образ «загубленої генерації» 1990-х років у романі С. Жадана «Інтернат»..	86
Стадніченко Ольга. Жанрові особливості «Спогадів» Дмитра Павличка.....	88
Староста Олександр. Поетика ліричних портретів у поезії Володимира Самійленка ...	90
Тиховська Оксана. Образ долі в народних віруваннях Закарпаття.....	90
Токмань Ганна. Поетика мотиву кохання до черниці в збірці «Китиці часу» Тодося Осьмачки.....	95
Фефелова Карина, Яценко Марина. Дискурс: лінгвістичні параметри та класифікація.....	97
Хижняк Ірина, Гураль Вікторія. Реалізація музичного покликання в літературній творчості Ольги Кобилянської: поетика мелодійності в новелі «Valse melancholique».....	99
Цапів Алла. Поетика наративу в австралійських оповіданнях для дітей. «Poetics of the narrative in the Australian short stories for children».....	101

Цепкало Тетяна. Міфологема місяця в романі Валерія Шевчука «Око прірви»	101
Чаура Наталія. Зони перетину публіцистичних та есеїстичних текстів на сторінках журналу «Кур'єр Кривбасу».....	105
Чухонцева Наталія. Міфологеми першостихій у ліриці Емми Андієвської (на прикладі збірки«Хвилі»).....	108

Авксентьєва Галина, Іскова Марія

м. Одеса

Iskova55@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ЗАСОБІВ ПСИХОЛОГІЗМУ

В ПОВІСТІ Ю. ІЗДРИКА «ОСТРІВ КРК»

Специфіка психологічної домінанти та своєрідність авторського світогляду в художніх творах здавна становила значний інтерес не лише для літературознавців (Н. Зборовська, Ю. Ковалів, В. Марко, Р. Піхманець, В. Фащенко, І. Франко), а й видатних діячів у галузі психології (К.-Г. Юнг, З. Фройд, Й.-Ф. Герbart) і потребує комплексного підходу під час аналізу літературних надбань митців, розуміння складності процесу творення внаслідок урахування «Я-концепції» письменника. Своєрідність психологізму постмодерної української повісті висвітлена недостатньо і потребує детального дослідження, що засвідчує **актуальність** дослідження. **Метою** роботи є виявлення специфіки психологічної основи поетикальних засобів у творі Ю. Іздрика «Острів КРК».

Дослідження поезики за допомогою психоаналітичного методу дозволяє досягнути чуттєво-емоційний конструкт внутрішнього світу автора, з'ясувати стильові відмінності, виявити автобіографічні елементи. Літературознавець В. Фащенко наголошує: «Завдяки психологізму з'являється багатогранність образів, переконливість реальних колізій, мотивів поведінки дійових осіб і правдивість діалектики людської душі» [3, с. 49]. Саме тому, на думку Ю. Коваліва, письменник акцентує увагу на складних взаємовідносинах персонажів із дійсністю, порушує звичне розгортання сюжету в просторі та часі, вдається до аналізу душевного стану героїв [1, с. 139].

Творчість українського прозаїка, поета та культуролога Ю. Іздрика надає можливості для аналізу емоційно-чуттєвої сфери, свідомості та підсвідомості, проєкції на основі виразної оповіді. У зазначеній повісті автор зосереджує увагу на динаміці внутрішнього стану героя, його історія – відверта і водночас інтимна, внутрішній монолог перетворюється у потік свідомості. Наратор відвертий не лише з читачем, а й з самим собою, його монологічне мовлення є сповіддю, не позбавленою експресії. Зокрема помітною є градація як вияв феномену внутрішнього «згасання», самотності, негативного спектру почуттів: «...я висох, зістарівся, здох, змуміфікувався, потім знову воскрес, виродився в якого-небудь зомбі, вампіра чи зварйованого самітника...здається, я навіть виникав з повітря і розчинявся в ньому...» [2, с. 35]; «Ти зачиняла мене в тій хаті і надовго залишала самого. Це могло тривати днями, тижнями, місяцями» [2, с. 39].

Герой перебуває у постійному пошуку втраченого сенсу існування, відбитків почуттів, внаслідок чого його охоплює то сум'яття, то спокій, наблизений до апатії:

«Витираючи руки в червоні завіси і залишаючи по собі криваво-винні сліди, я вибрався в коридор і побіг, ковзаючи мокрими підшивками на гладеньких плитах» [2, с. 19]. Завдяки художнім деталям постає світлий, сповнений світла портрет коханої людини крізь призму ностальгії: *«Ясне твоє волосся закривало обличчя, і я бачив лише обриси рідного тіла»* [2, с. 20]. Автор окреслює динаміку та статику за допомогою кольорової палітри, таких епітетів, як *«червоний», «чорний»* та *«білий»*, що закладають візуальну основу повісті.

Простір у творі є ворожим для героя у моменти загострення його депресивного стану, він існує відокремлено, персоніфікується, набуває глобальних масштабів катастрофи. Це також істота, що існує за власними законами безжалісної сили людського натовпу, тому не дивно, що наратор починає втрачати відчуття самоті. Його «Я» залишається поза увагою: *«...вся зала раптом вибухнула таким несамовитим, таким навіженим сміхом і вереском, що вже ніхто не міг почути ані мого крику, ані того, як за лаштунками... весь театр завібрував, затрясся всіма своїми колонами...»* [2, с. 20]. Чим глибше автор поринає у чуттєву сферу героя, тим більш метафоричною стає оповідь, насиченою порівняннями та аналогіями. Жива «пастка» простору продовжує існувати, перебування поряд із вже чужою оповідачеві жінкою обумовлює ідентифікацію себе із твариною, що орієнтується суто на знайомі риси, але не відчуває більше нічого: *«...і як ця велетенська пастка почала помалу закриватися, змінюючи порядок дверей, плутаючи талереї і завішуючи сходи над прірвою»* [2, с. 20]; *«...я мов вуж виповзав з покоїв, схованок і нір на звук твого голосу»* [2, с. 36].

Отже, монологічне мовлення як основний засіб психологізму в повісті цілісно охоплює світоглядний конструкт героя, відображає його постійну динаміку за допомогою контекстуально-синонімічного увиразнення думок, відбитків почуттів. Не менш вагомою у характеротворенні образів є художня деталь, завдяки якій портрети набувають виразних рис, перебувають один з одним переважно у відношенні різкого контрасту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
2. Іздрик Ю. Острів КРК та інші історії: повість, новели, автокоментар / Ю. Іздрик. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – 120 с.
3. Фащенко В. У глибинах людського буття: Етюди про психологізм літератури / Василь Васильович Фащенко. – К. : Дніпро, 1981. – 279 с.

Атаманчук Вікторія

м. Київ

victoriaatamanchuk@gmail.com

СТРУКТУРА КОНФЛІКТУ У ТРАГЕДІЇ

ЛЮДМИЛА СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ «ІВАН МАЗЕПА»

Твір Людмили Старицької-Черняхівської «Іван Мазепа» (1927) має виразні ознаки трагедії: зображається масштабне протиставлення, в якому вирішується подальший шлях України; відтворюється сукупність зовнішньо- і внутрішньополітичних, міжособистісних, особистісних обставин та суперечностей, які впливають на формування драматичного конфлікту; в образі головного героя твору втілюються загальнонародні прагнення та наміри; внутрішні характеристики персонажа, що засвідчують масштабність особистості, обумовлюють його роль народного провідника; герой показаний як державник, що зазнає поразки через непереборні перешкоди.

Авторка приділяє увагу показові надзвичайно складної ситуації, обумовленої загостренням боротьби всередині і за межами України. Передумови такої ситуації вона вбачає в ослабленості українського народу. Головний конфлікт твору акумулює попередні прояви внутрішньої хиткості народу й стає її подальшою розгорнутою проекцією. Людмила Старицька-Черняхівська окреслює проблему національної роз'єднаності, обумовленої соціальним розшаруванням. Оскільки козацька старшина представляла керівну еліту, то її дії, які свідчили про зраду національних інтересів, призводили до руйнування України.

Трагедія «Іван Мазепа» представляє собою художнє осмислення спроби українського гетьмана вибороти незалежність України у несприятливих умовах. Намір гетьмана, який формувався поступово і свідчив про виважений та осмислений підхід до проблеми, став своєрідним протиставленням існуючій ситуації. Іван Мазепа намагався утвердити державність України у стані слабкості і зовнішньої залежності, користуючись політичними важелями. Гетьман намагався використати стан невизначеності і непевності на користь України, проте військові поразки шведських союзників, відсутність необхідної підтримки українського народу, відсутність ідеї державотворення в українській старшині спричинила до руйнування плану Мазепи. Якщо спочатку небажання підпорядковуватись Росії стало передумовою спротиву українців, то при військових невдачах і влаштованому терорі у відповідь на намагання Мазепи відвоювати незалежність України українські перебіжчики почали засвідчувати відданість російському імператору.

Важливим аспектом художнього зображення у трагедії стає відтворення особистісних почуттів, які збалансовують образ гетьмана. Проте письменниця зосереджує увагу на нездоланих обставинах та власних моральних принципах, через які Іван Мазепа не досягає

самореалізації. Він з гідністю проходить через політичні невдачі, зберігає внутрішню незалежність у взаємодії із суперниками та сильнішими зовнішніми ворогами, виявляє шляхетність у ставленні до Мотрони. Але його чесноти виявляються не затребуваними в українському суспільстві, яке перебувало у стані моральної регресії та роздрібненості.

Значну роль у художній структурі трагедії відіграє визначення історичного контексту. У творі окреслюються реалії суспільно-політичної обстановки: дійові особи осмислюють минулі і тогочасні обставини, які свідчили про системність деструктивних тенденцій, що увиразнило причини поразки Мазепи.

Авторка наголошує на подвійному гнобленні українського народу – зовнішньому, російському та внутрішньому, здійснюваному українською старшиною. Людмила Старицька-Черняхівська простежує причинно-наслідкові зв'язки між станом пригнобленості українського народу і нездатністю відвоювати власну незалежність. В образі Івана Мазепи втілюється намагання відновити соціальну справедливість та захистити народ від старшини задля зміцнення державницьких позицій України. Образ гетьмана символізує ідею зміцнення та самостійного розвитку держави навіть в умовах масштабних безчинств. Іван Мазепа стверджує необхідність духовного і культурного становлення. Він стверджує: «Велика річ – наука. / Вона дає державам силу й міць / І нам її плекати щиро треба» [1, с. 12].

У трагедії підкреслюється мудрість гетьмана, здатність розуміти сутність суспільно-історичних процесів і відповідно діяти. Вміння гетьмана ставити державні інтереси вище особистісних різко контрастує із загальною тенденцією до егоїстичного загарбання. Він визначає політичне становище України: «Свавілля тут, а там тиранство люте... / Тут кожен пан, там кожен хлоп!» [1, с. 15]. Гетьман простежує причини залежності у внутрішньому ослабленні на фоні зміцнення сусідніх держав. Проте він займає активну позицію.

Мазепа відзначає необхідність стратегічного мислення у керуванні країною. Головна мета гетьмана – інтегрувати розрізнені частини України. Мазепа усвідомлював невдоволення різних верств народу його політикою: старшина цікавиться виключно власними інтересами, січовики прагнуть абсолютної свободи. Гетьман обґрунтовував необхідність побудови впорядкованої державної структури, відсутність якої зробила би країну надзвичайно вразливою до будь-яких руйнівних проявів. Мазепа розумів принципи недоброчесного керування масами через насильство, але він прагнув сформувати сильну державу і робив відповідні дії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Старицька-Черняхівська Л. Іван Мазепа. Драма на V дій та IX одмін/ Л. Старицька-Черняхівська.– Нью-Йорк: Накладом ООЧСУ і Української Книгарні «Говерля», 1959. – 152 с.

Бабійчук Тамара

м. Бердичів

patriotka_tamara@ukr.net

РОМАН «ЖИТТЯ ПІСЛЯ КОХАННЯ» ПЕТРА БІЛОУСА НА ЗАНЯТТЯХ З ЛІТЕРАТУРИ В ПЕДАГОГІЧНОМУ КОЛЕДЖІ

На заняттях з літературного краєзнавства студенти педагогічного коледжу упродовж кількох років з радістю знайомляться з романом «Життя після кохання» Петра Білоуса. Петро Білоус – не тільки відомий в Україні медієвіст, теоретик літератури, а й поет, прозаїк. З-поміж белетристичних творів найвагомішим є, на наш погляд, саме вищеназваний роман. Підготовка заняття, безперечно, потребує і часу, і сил, і бажання. Ми вважаємо, що доцільно передбачити виконання такого проєкту, який композиційно добре продуманий. Окреслимо етапи підготовки. Це передусім **соціальне опитування** (1. Назвіть 3-4 характерні ознаки художніх творів, що їх ви любите читати. 2. Чи хотіли б ви познайомитися з невеликим за обсягом твором, який має назву «Життя після кохання»? 3. Як слід провести знайомство з цікавим для вас художнім твором? Назвіть техніки, прийоми, методи роботи, які вам подобаються). Такі відповіді а) дадуть змогу підготувати групу до роботи за певними, привабливими для сучасної молоді, техніками, б) дозволять провести першу мотивацію до читання роману «Життя після кохання». Викладач має чітко визначити випереджувальні завдання і надати індивідуальні консультації студентам. Серед випереджувальних завдань рекомендуємо такі: 1. **Сторітелінг** (наприклад, розповідання цікавої історії з життя Вадима Горенка, що стверджує громадянську позицію цього журналіста) зі **скрайбінгом** (візуалізація за допомогою опорних слів, схем, рисунків тощо; наприклад, слів «громадянська позиція», «влада», «корупція»). 2. **Диспут** «Вадим та Інна = кохання?». 3. **Міні-дослідження** «Ознаки фентезі в романі «Життя після кохання», «Психологізм творення героїв роману». 4. **Інсценізація** знакової сцени твору. 5. **Буктрейлер** книги.

На занятті можна запропонувати такі види робіт, як **рольова гра** (студенти ставлять питання до героїв – Вадима Горенка, Ольги Красовської, Інни, автора); як **«фішбоун»** (студенти в малих групах працюють над проблемою, заявленою в голові риби; верхні від хребта кісточки – це відповіді на запропоноване питання, а нижні кісточки – це приклади, які стверджують думки; хвіст риби пропонує висновок – часто такий, що спонукає до дій); як **«плакат думок»** (це теж робота в групах; на плакаті пишуть кольоровими фломастерами; можна використовувати підкреслення, геометричні фігури, символи). Наприкінці заняття студенти отримують домашнє завдання: написати **лист** другові і поширити його в соцмережах.

ДОДАТКИ

«Фішбоун». Голова (Чи затребуваний сучасною молоддю роман «Життя після кохання» Петра Білоуса?) Верхні кісточки (1. Сюжет цікавий. 2. Розповідь динамічна. 3. Герої – сильні і самодостатні особистості 4. Проблематика актуальна: людина і природа; вірність і зрада; моральні чесноти і вади тощо). Нижні кісточки (1. Пропав безслідно 33-річний житомирський журналіст Вадим Горенко, що безкомпромісно виступав проти місцевих мафіозі. Красуня студентка Ольга Красовська, яка повинна здавати державні екзамени, в університет не з'являється. Між цими подіями – рівно два місяці. Міліція відшукати людей безсила. 2. Події змінюють одна одну, як у калейдоскопі. Ланцюжок подій, наприклад, першого з 28 розділів: щасливий Вадим повертається з відрядження до коханої дружини – зрада Інни з чужим – Вадим іде на Овруччину – у місцевому магазині скуповує харчі – приїзд у Рудню, за якою заборонена зона, обнесена колючим дротом. 3. У лісі Вадим дає собі раду, перемагає депресію, врятовує від смерті напівживу Ольгу, по-справжньому закохується в дівчину, оберігає її. 4. Вадим виживає, адже добре пізнав природу, її суть і її таємниці. Людина не повинна прощати зради; легковажність в особистому житті провокує крах сім'ї; кохати – це віддавати, дбати, захищати). Хвіст (Якщо ми хочемо в цьому інформаційному суспільстві залишитися людьми, то насамперед спілкуймося між собою, зокрема і за допомогою книг. Молодь каже «Так!» роману Петра Білоуса).

«Плакат думок». У трагічному випадку з Ольгою винна її мати. Кохати – це не тільки пристрасть тіла; не тільки вміння віддавати; це відкриття іншої людини як особистості.

Лист до друга. Кілька днів під враженням від прочитаного роману «Життя після кохання» мого земляка Петра Білоуса. Читала двічі. Знову перечитую окремі місця, хоча вільного часу обмаль. Це світлий твір, однак не солодка казочка. Можливо, захочеш відкласти книгу, адже нібито нецікава: ну, яке те життя, коли в ньому немає кохання? Сіре і непотрібне. Не поспішай. Головний герой (між іншим, журналіст, як і ти) по-справжньому закохався після того, як... Що, заінтригувала? Отож-бо. У творі – розповіді про наші суспільні хвороби (і не тільки про злочинність, зокрема нерозкриті вбивства; про корупцію і боротьбу одинаків проти неї; про самотність людини в інформаційному суспільстві). Я знаю, ти любиш еротіку. Так-от, ти знайдеш сповнені поезії еротичні сторінки, від яких переймає подих. А ще поринеш у привабливий світ поліської демонології. Ти ж не проти зустрічі з мавкою чи лісовиком? Зустрінешся. Розгадаєш символи. Їх тут... Спершу розкодує назви розділів. Читай швидше. Жду листа.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Білоус П.В. Життя після кохання: роман / Петро Білоус. – Житомир : Рута, 2012. – 237 с.

Балла Евеліна

м. Ужгород

evelina.balla76@gmail.com

ПОЕТИКА ЛІРИЗМУ В МАЛІЙ ПРОЗІ Р. ІВАНИЧУКА

Посутньою ознакою прози другої половини ХХ ст. є тенденція до ліризації епічного письма. Ліричне начало зримо проступає в ранніх новелах Є. Гуцала, В. Дрозда, В. Симоненка, Гр. Тютюнника, В. Шевчука.

Ліризм є також прикметною рисою прози Р. Іваничука – письменника, ім'я якого насамперед асоціюється з бурхливим розвитком історичного роману в другій половині ХХ століття. Заслуговує на увагу й емоційно витончена, художньо довершена новелістика митця.

До детального вивчення цієї частини спадщини талановитого романіста звернулася Ю. Колядич. Серед прикмет творчого почерку Іваничука-новеліста дослідниця виокремила такі: «...як і різножанровим прозовим мініатюрам ранніх модерністів, малій епічній формі Р.Іваничука притаманні внутрішній монолог, внутрішній діалог, настроєвість, ліризм, акцент на подіях внутрішнього плану, послаблення зовнішнього сюжету, прихильність до жанру поезій у прозі» [2].

Жанрову специфіку малої прози Р. Іваничука простежив С. Микуш. Дослідник особливу увагу звернув на «поетичність» епічного письма митця і зазначив: «Відчувається піднесено романтичний стиль стефаниківського письма, підправлений сильним струменем ліризму Іваничукового серця. Можемо стверджувати, що всі речі так званої малої прози письменника пройняті отим романтично-збудженим серпанком із великою дозою почуття» [3, с. 106-107].

У своїй науковій розвідці ми поставили перед собою завдання – простежити елементи поетики ліризму в новелістиці Р. Іваничука. З цією метою звернулися до збірки «Одна хлібина на двох», до якої увійшли, як зазначено у підзаголовку, «новели про любов». Тема кохання у найрізноманітніших її іпостасях справді є наскрізною в аналізованій збірці. Вона ж і задає книжці тон інтимності та ліричності.

Але не тільки тематичний вектор зумовлює ліричну тональність творів, що увійшли до збірки. У першу чергу, вона програмується душевною організацією самого творця художнього тексту, адже прозове письмо Р. Іваничука (а в цьому переконує й аналіз його історичних романів, насичених авторськими рефлексіями, інкрустованих народними піснями тощо) наснажене суб'єктивністю. Голос відавторського наратора, а точніше його внутрішній, емоційний стан, ніби прожектор, освітлює все художнє полотно.

Ліричного ареалу надає творам і те, що події у більшості з них відтворюються у модусі спогаду. Як відомо, людська пам'ять має властивість зберігати ті картини з минулого, які найбільше вразили, залишили емоційний слід. Відповідно повернення до них викликає нові спалахи емоцій, наповнюючи художній текст амплітудою переживань, що передаються й реципієнту.

У цьому переконує, зокрема, аналіз ліричного образка «Бузьків огонь», яким відкривається збірка «Одна хлібина на двох». Твір має імпресіоністичний зачин, що водночас виконує і роль обрамлення: *«Тонконогі, високі, головки – зірочками, червоні й незапашні, ростуть на мочаруватих левадах квіти. Це бузьків огонь»* [1, с. 13]. Саме образ цих квітів оживлює в пам'яті оповідача теплий спомин дитинства – шкільної пори і першої дитячої симпатії: *«Не можу ніколи байдуже пройти мимо. З теплим тремтінням у грудях, як на побачення з коханою, іду, зриваю, а далекий спомин тугою і ласкою пестить серце»* [1, с. 13]. Оце тепле тремтіння в душі оповідача передається й читачеві, адже автор майстерно застосовує повтори (синтаксичні та ключових художніх деталей, ритмізує мову, використовує питальні конструкції, художній прийом градації. Все це створює сугестивний ефект і дає підстави зарахувати твір до лірико-імпресіоністичної новели-мініатюри.

Прийом ретроспекції автор застосовує у кількох творах аналізованої збірки. У цьому аспекті варто звернути увагу на новелу «Настуня», у якій сучасне оживлює спогади 30-літньої давності, що емоційно зігриває розповідь. Картини з минулого, мов слайди, накладаються на події, що відбуваються тут і зараз. У такий спосіб створюється цікава художня аплікація, заснована якраз на емоційних, почуттєвих аналогіях. Зовнішньо-подієва фактура в подібних творах має другорядне значення, на перший же план виходить проекція внутрішнього світу оповідача.

Сприяє інтенсифікації почуттєвого начала й відповідне нарративне вирішення. У збірці переважають твори з я-оповідною формою нарративу, що дає змогу більш рельєфно оприявнити емоційні переживання ліричного героя чи персонажа («Злочин», «Порвана фотокарточка», «Відплата», «В дорозі», «Тополина заметіль» та ін.). Останній із названих творів присвячено дружині, йому властива інтенсивна образність, метафоричність, градація почуттів, риторичні фігури, повторення ключових зорових та слухових образів.

Ключем до розуміння й сприйняття малої прози Р. Іваничука є твір «Nota bene!», написаний у жанрі ліричної сповіді. Тут оповідач «оголює» перед реципієнтом свій внутрішній світ, ділиться секретами творчості, джерелами натхнення, тими моментами, які викликають спалахи осяяння і здивування перед навколишнім світом. Сам же автор формулу своєї творчої настроєності висловлює так: *«Душа відкрита, як осінній ліс...»* [1, с. 158].

Отже, у малій прозі Р. Іваничука простежується питома роль ліричного начала, що виявляється у її неабиякій емоційній наснаженості, відповідній наративній структурі та жанровому оформленні (ліричний образок, поезія в прозі тощо).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Іваничук Р. Одна хлібина на двох: Новели про любов / Роман Іваничук. – Львів: Срібне слово, 2004. – 160 с.
2. Колядич Ю. Особливості поетики малої прози Романа Іваничука: автореф. ... канд. філол. наук. 10.01.01 – українська література [Електронний ресурс] / Юлія Володимирівна Колядич. – К., 2008. – Режим доступу: www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?
3. Микуш С. Поетика Р. Іваничука-новеліста / Степан Микуш // Меч і мисль: творчість Романа Іваничука у національних вимірах української культури: зб. наук. праць. Серія «Українська філологія : щколи, постаті, проблеми». – Львів; Ужгород: Гражда, 2009. – Вип. 9. – С. 105-110.

Барчан Валентина

м. Ужгород

valya.barchan@gmail.com

ПОЕЗІЯ КІНЦЯ ХІХ - ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВИХ СТУДІЙ ЛІДІЇ ГОЛОМБ

Літературознавець Л. Г. Голомб належить до відомих в Україні та за її межами вчених-філологів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Вона – автор ґрунтовних монографій, глибоких статей, розділу колективної «Історії української літератури у 12-ти томах», рецензент розділів до неї.

Окремі передмови, оглядові статті, рецензії (Е. Балла, Є. Баран, В. Барчан, М. Козак, П. Ляшкевич) дають підстави вважати, що наукове надбання Л. Голомб потребує ґрунтовнішого й ретельнішого вивчення, зокрема й прочитання окреслених дослідницею проблем творчості поетів кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. та розвитку поетичного жанру в культурно-історичному контексті, осмислення методологічних засад наукових студій, авторських методів і прийомів літературознавчої інтерпретації, майстерності наукової діалогічної комунікації.

Дослідження української поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст., започатковане Л. Голомб у 60-х рр. ХХ ст., та подальші літературознавчі студії переросли в концептуальну працю «Особа і суспільство в українській ліриці кінця ХІХ – початку ХХ століття» (1988) [6], де

авторка зосередила увагу на актуальній для українського письменства цього періоду проблемі – художній концепції людини в історичний час, позначений активізацією суспільних процесів. Л. Голомб констатує, що «<...> посилення активності людини як суб'єкта історії, зумовивши нові принципи художнього осмислення дійсності, позитивно позначилося на розвитку ліричної поезії <...>» [6, с. 5]. Типологічну спорідненість героїв лірики П. Грабовського, Лесі Українки, І. Франка авторка вбачає в їх соціальній активності, нових духовних якостях, що репрезентує людину як особистість. Творчість М. Вороного, Б. Грінченка, Уляни Кравченко, А. Кримського, О. Олеся, В. Самійленка та ін. висвітлила інший тип героя в українській ліриці кінця XIX – поч. XX ст. – патріотично налаштованого інтелігента-демократа «з меншою мірою виявлення соціальної активності <...>» [6, с. 143-144].

Крізь призму творчого обличчя митців зазначеного періоду дослідниця підкреслює суттєві прикмети поезії цього етапу: «Через категорію ліричного героя здійснювався процес посилення особистісного начала, урізноманітнення прийомів психологізму, підвищення рівня інтелектуальності української лірики» [6, с. 143-144].

Важливим внеском Л. Голомб у літературознавчу науку є упорядкування текстів та видання збірки «Петро Карманський. «Ой люлі, смутку...» (Поезії)» [7]. У передмові «Митець незвичайної долі» науковець подала детальний огляд літературної творчості поета як представника модерністського угруповання «Молода Муза» в розвитку її жанрово-стильової, тематичної, настроєвої палітри. Подальший аналіз лірики митця, узагальнення й обґрунтовані висновки вченої склали зміст її монографії «Петро Карманський: життя і творчість» (2010) [4].

Молодомузівську тему Л. Г. Голомб продовжує в студіюванні творчості поета-символіста Василя Пачовського. У книзі «Василь Пачовський. Закарпатські сторінки життя і творчості поета» (1999) [1] дослідниця значно розширює наявний в українському літературознавстві науковий дискурс. Особливу увагу звертає на закарпатський період життя й діяльності митця (1921-1929 рр.) де, «тема Закарпаття органічно входить у його поетичну систему, породжує її ключові образи, диктує символи, які стали складовою частиною художньої концепції єдності українства, що проступає в творчості митця <...>» [1, с. 28].

Збірник статей «Із спостережень над українською поезією XIX-XX століть» (2005) [2] висвітлює маловивчені проблеми письменствостворчості М. Вороного, С. Гординського, П. Грабовського, А. Кримського, Б. Лепкого, О. Олеся, В. Самійленка, І. Франка та ін. поетів, безперервний і органічний зв'язок українського письменства з вершинними естетичними явищами європейської культури, прийоми модернізації жанру середньовічної легенди, синтез різних видів мистецтв у творчості Лесі Українки. Значне місце відведено постаті

закарпатоукраїнського поета Федора Потушняка, творчість якого розвивалася в річищі символізму.

Оновлення проблематики, стильової та образної системи національного письменства розглянуто в ключі типологічних явищ загальноєвропейського літературного простору в книзі «Новаторські тенденції в українській літературі кінця XIX – перших десятиліть XX ст.» (2006) [3]. Специфіку українського модернізму літературознавець простежує на матеріалі творчості трьох його яскравих репрезентантів у монографії «Три поети раннього українського модернізму: Олександр Олесь, Грицько Чупринка, Микола Філянський» (2011) [5].

Методологія, методика дослідницької праці, відповідний літературознавчий інструментарій Л. Голомб-науковця засвідчує, що «тільки праця над вивченням текстів може дати матеріал для висновків та узагальнень», «вияскравить характер художньої системи митця, особливості вияву його авторської свідомості, поетику, ключові образи та мотиви, їх типологію, історичний і культурний контекст» [5, с. 8].

Понад двісті наукових праць Л. Голомб засвідчують її високу ерудицію у сфері національного письменства та літературознавчої думки, підкреслюють індивідуальність наукового мислення та дослідницького почерку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Голомб Л. Василь Пачовський. Закарпатські сторінки життя і творчості поета / Лідія Голомб. – Ужгород: Гражда – Карпати, 1999. – 146 с. (Шкільна серія; Вип. 6).
2. Голомб Л. Із спостережень над українською поезією XIX – XX століть: збірник статей / Лідія Голомб; передмова В. Барчан. – Ужгород: Гражда, 2005. – 380 с.
3. Голомб Л. Новаторські тенденції в українській літературі кінця XIX – перших десятиліть XX ст. / Лідія Голомб. – Ужгород: Гражда, 2006. – 296 с.
4. Голомб Л. Петро Карманський: життя і творчість: монографія / Лідія Голомб. – Ужгород: Гражда, 2010. – 246 с.
5. Голомб Л. Три поети раннього українського модернізму: Олександр Олесь, Грицько Чупринка, Микола Філянський: монографія / Лідія Голомб. – Ужгород: Ліра, 2011. – 184 с.
6. Голомб Л. Особа і суспільство в українській ліриці кінця XIX – початку XX століття / Лідія Голомб. – К. : Вища школа, 1988. – 146 с.
7. Карманський П. «Ой люлі, смутку...» (Поезії) / Петро Карманський; упоряд. текстів, передм. та прим. Л. Голомб. – Ужгород: «Поличка «Карпатського краю», 1996. – 416 с.

Бахтіарова Тетяна

м. Херсон

tstv1509@gmail.com

ЕКЗИСТЕНЦІАЛ САМОТНОСТІ У РОМАНІ

«ЩОДЕННИК СТРАЧЕНОЇ» МАРІЇ МАТІОС

Марія Матіос – письменниця-вісімдесятниця, яку називають «гранд дамою української літератури». Оригінальність творчого стилю авторки полягає в адаптації соціальних, гендерних аспектів із національною ідентичністю, фольклорною традицією, буковинським колоритом.

«Щоденник страченої» Марії Матіос – оригінальний зразок фемінної жіночої прози. Імітація жанру щоденника допомагає письменниці відкрити особливості внутрішнього світу героїні, її почуття, переживання, силу пристрасті. Це своєрідний літопис життя Лариси Ковальчук, який висвітлює еволюцію героїні від «жінки, яка проживає життя із заплещеними очима» до особистості, яка живе «самокатуванням».

Творчість авторки розглянута у наукових розвідках Я. Голобородька, Н. Зборовської, Т. Гребенюк, І. Насмінчук, В. Соболю, Т. Тебешевської, В. Гутковського, Б. Червака, Р. Харчук. Ми ставимо мету – розглянути специфіку реалізації екзистенціалу самотності у романі М.Матіос «Щоденник страченої».

Самотність у творі акумулює екзистенційний досвід «смерті, насилля, любові, материнства». Представники європейської філософії екзистенціалізму, зокрема, Ж.-П. Сартр, А. Камю, М. Гайдегер вважали самотність фундаментальною ознакою існування, пов'язували її з абсурдністю людського життя. Самотність корелюється у таких поняттях, як нудьга – туга – байдужість – відчай. Структурними компонентами цього поняття є фактор страху, відчуження, комплекс вини. Крім того, за Н. Хамітовим, виділяється зовнішня та внутрішня самотність. Зовнішня зумовлена конфліктом між людиною і соціумом, а внутрішня є результатом суперечності людини із собою. Показово, що подолати внутрішню самотність можливо за умови внутрішньої самототожності [1].

Екзистенціал самотності у творі цілковито співвідноситься з образом жінки, яка всім своїм еством чинить опір патріархальному світу. Вона бунтівна, нереалізована до кінця (як мати, як дружина), сильна духом (відкидає завдяки подрузі думки про суїцид), одержима пристрастю. У романі життєва драма самотньої героїні багатоаспектно розкривається через міфологеми біблійної Ліліт, античної Єлени, через мотив нарцисизму, а також алюзійний зв'язок із книгою Еклезіаста.

Щоденникова форма нарації глибоко відтворює психологічний стан самотньої героїні, забезпечує композиційну єдність окремих фрагментів потоку свідомості, додає ліризації

оповіді. Головна героїня твору (спочатку безіменна) є рефлектуючою, мислячою, подеколи інфантильною особою, яка свідомо прирікає себе на самотність. Назва роману свідчить про глибоку душевну травму людини, яка переживає екзистенційну межову ситуацію. Жіночий літопис послідовно відтворює всі етапи внутрішнього життя головної героїні, яка цілковито заглиблена у минуле, а майбутнє і теперішнє для неї існують лише формально.

У тексті твору наявний гендерний аспект інтерпретації взаємин між статям. Так, розмірковуючи про еволюцію стосунків, авторкою підкреслено домінування жінки, точніше її вільного світогляду над чоловічим: «каркас стосунків між двома статями завжди споруджує і цементує жінка» [1, с. 18]. Трагедія героїні у тому, що свій екзистенційний вибір вона спокутує самотністю, життєвою нереалізованістю. Парадоксальним для «страченої» закоханої є висновок про зневагу і страх, які породжує у чоловіка максима: «навіки завойованих жінок не буває...» [1, с. 6]. Відчуваючи свою невлаштованість, вразливість, психологічну розбалансованість поряд із вільною жінкою, Володимир Воронов зважився на замах, визнаючи тим самим свою слабкість.

Самотність у творі є своєрідною добровільною жертвою. Героїня М. Матіос свідомо жертви в ім'я спопеляючої любові. Вона відчуває свою гріховність, зауважуючи «...судьба, напевно вирішила відомстити мені, що я ніколи не була ані нареченою, ані матір'ю, я одразу ж стала прихованою дружиною» [1, с. 18]. Найбільший гріх, який відчуває за собою героїня, – це дітовбивство, ненароджена дитина стає найбільшою трагедією для самовпевненої колись героїні. Сюрреалістична імітація вагітності, муки і терзання Лариси, напади фізичного болю засвідчують її глибокий розпач і страшну покуту за вчинений гріх.

Подолати самотність і досягти самототожності героїні М. Матіос так і не вдається, вона відчуває свою невлаштованість, тугу, спустошеність. «Я тепер всього лише порожня золота колись амфора, з якої витрусили всі її потьмянілі золота, запахи, дотики, амброзію» [1, с. 19]. Екзистенціал самотності асоціюється із втратою життєвих орієнтирів, розпачем, нудьгою, саме ці почуття характеризують героїв на схилі літ. Внутрішня самотність засвідчує їх трагічне існування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Матіос М. Щоденник страченої / Марія Матіос. – Львів : «Піраміда», 2005. – 192 с.
2. Хамітов Н. Самотність у житті та у тексті / Н. Хамітов // Філософська та соціологічна думка. – 1993. – № 6. – С. 142-159.

Бердник Олена

м. Волноваха

o.berdник@donnu.edu.ua

ПОЕТИКА СМИСЛОТВОРЕННЯ АЛЮЗИВНОЇ СКЛАДОВОЇ

ВІРША ЛЕСІ УКРАЇНКИ «І ТИ КОЛИСЬ БОРОЛАСЬ, МОВ ІЗРАЇЛЬ...»

З перших рядків вірша Лесі Українки «І ти колись боролась, мов Ізраїль...» [1] історія України асоціюється з біблійною історією розсіяння Богом ізраїльського народу по всій землі, поступове потрапляння Ізраїлю в єгипетський полон.

Через апострофу (звернення до цілої країни, як до суб'єкта, індивідуума) й одночасне порівняння («І ти колись боролась, мов Ізраїль, / Україно моя!» [1, с. 54]) в аналізованому вірші відбувається алюзивне зіставлення, зі згаданим біблійним сюжетом. Проти України, як і проти Ізраїлю, було скеровано Божу волю: *«Сам Бог поставив супроти тебе силу невблаганну/ сліпої долі. Оточив тебе/ народами, що, мов леви в пустині,/ рикали, прагнучи твоєї крові...»* [1, с. 54]. Але якщо проти Ізраїлю це зроблено було з метою повернути народ до Бога, то в Україні «сила невблаганна сліпої долі» асоціюється з даністю, з тим, що існує як таке, об'єктивно, з іншими землями та народами, що оточують Україну, які порівнюються із рикаючими левами, що прагнуть її крові.

Далі у вірші йдеться про тьму, що передувє визвольним змаганням під проводом Б. Хмельницького: *«...послав [Бог – О. Б.] на тебе тьму таку, що в ній / брати братів не пізнавали рідних...»* [1, с. 54]. В контексті аналізованого вірша тьма фактично асоціюється з перед-Богдановою добою, добою насильницького покатоличення, насильницької асиміляції, на яку логічно накладається алюзія єгипетського полону, а також алюзивний історичний підтекст. Наслана Богом тьма, про яку йдеться в аналізованому вірші, алюзивно асоціюється з певним випробуванням, що необхідно було пройти українцям, так само, як і Ізраїлю, щоб довести своє предковичне право на вільне буття. Тьма є метафорою соціально-економічного, національного, духовного гноблення українців на їхній же землі, вона алюзивно асоціюється з біблійним єгипетським полоном, в який потрапляє єврейський народ. Таким чином, у вірші це випробування, панування тьми, пов'язується з втручанням вищої сили в межах певного часового відтинка (часу запровадження Люблінської та Брестської уній). У тьмі «з'явився *«хтось непоборимий / якийсь дух часу, що волав ворожо: «Смерть Україні!»*» [1, с. 54]. Цей дух часу може асоціюватися з певними випробуваннями, що мусив винести український народ, доводячи своє право на вільний самовияв. «Нечистий і злий дух» – це тотальне Зло, виявом якого в контексті вірша постають наслідки Уній. Його антиподом, антиномією є образ «вищої сили», тобто сили Божественної: всезагального Добра, всезагальної

справедливості, Бога. Ці дві антиномії доречно тлумачити, на наш погляд, в контексті ідеології християнства, адже автор твору зростала в християнській сім'ї.

Далі у вірші йдеться про Богдана Хмельницького і його провіденційну роль, ясно окреслену також у давніх козацьких літописах, де його прямо названо Мойсеєм, що вивів Україну з польського «єгипетського полону». У тексті аналізованого вірша Богообраність гетьмана підтверджується через визнання Духом Богданової землі, тобто України, обітованою. Крім того, Богдан здійснює правницю і є ревним захисником православ'я, служіння якому, Діві Марії передбачало служіння Правді, поновлення справедливості на Русі: *«високо / Богданова правниця знялась»* [1, с. 54].

Визвольні змагання під проводом Б. Хмельницького призвели до того, що ворожі народи, які раніше «риквали», «мов леви в пустині», «розбіглися, немов шакали ниці». Ці антитетичні порівняння стосовно вороже налаштованого антиукраїнського оточення посилюють дію об'єднавчої сили національного братерства, що стало як причиною, так і наслідком звільнення від кількарівневої асиміляції українців на їхній землі. Підтекстово й прямо в аналізованому творі йдеться про об'єднуючу ідею незалежності України та служіння православію, що в тій історичній ситуації дорівнювало одне одному. Унаслідок того, що «брати братів пізнали і з'єднались» для боротьби під верховенством Богдана Хмельницького, вища Божа сила визнала спроможність українців бути вільними, фактично захищати своє споконвічне право, *«І дух сказав: «Ти переміг, Богдане! / Тепер твоя земля обітована»* [1, с. 54]. Богданові не було дано іншої землі, до якої можна було б тікати українцям, як тікав Ізраїль, тим більше, руси-українці позбулися «єгипетського полону» не в чужій, а своїй споконвічній землі.

Власне, йдеться про часи Гетьманщини або Козацької республіки, козацької справи народної, часи розквіту Бароко в Україні. Саме після об'єднання націєтворчих сил вища Божа сила, дух, проголошує Русь-Україну землею обітованою, тобто благословенною чи Богообраною. Саме ця Богообраність сприяла визволенню України і на духовному, і на національному, і на політичному рівнях: *«І вже Богдан пройшов по тій землі / від краю і до краю. Свято згоди / між ним і духом гучно відбулося / в золотоверхім місті. Але раптом / дух зрадив»* [1, с. 54]. Під золотоверхим містом мається на увазі Київ із його золоченими банями церков, монастирів та Лаври. Саме тут найгучніше святкувалась перемога українців у визвольній війні 1648-1654 років. «Свято згоди» пов'язане з братерською згодою українців. Ця згода й дала можливість згуртувати усі сили в боротьбі за незалежність політичну, соціальну, але, перш за все – духовну, що дозволяло впорядкувати військово-адміністративний і політичний устрій Гетьманщини.

«Але раптом / дух зрадив. Знову тьма, і жах, і розбрат. / І знов настав єгипетський полон, / та не в чужій землі, а в нашій власній» [1, с. 54]. Ці рядки вірша промовисто характеризують добу руйнації здобутків часів гетьманування Богдана Хмельницького., часи правління недолугих його наступників: і Юрася Хмельниченка, і Петра Дорошенка, і, найбільше, Івана Брюховецького, який випросив у царя Олексія Михайловича, батька Петра I, для себе та супроводу вассальського звання боярина, тобто власноруч скасував рівність московського царя й українського гетьмана, закріплену в універсалах часів Хмельниччини під час об'єднання Русі (України) та Московії на засадах Православія.

Після настання нового єгипетського полону за гегелівським законом спіралевидного руху історії все повторилося, але на іншому рівні поставання: *«А далі розлилось Червоне море / і розділилося по половині, / і знов злилось до купи й затопило – / кого? Ой, леле! Новий фараон / пройшов живий через Червоне море, / але їздець і кінь пропав навіки»* [1, с. 54-55]. На відміну від біблійної легенди в українській історії Червоне море, що розлилося Україною сприймається як море народної крові, пролитої під час змагань за владу амбітних та засліплених вигодами проводирів українського народу, а також української крові, пролитої в катівнях таємної канцелярії під час переслідування неугодних московській царській владі. В аналізованому вірші через алюзію до біблійної легенди про вихід Ізраїлю з єгипетського полону подається виклад історичних подій часів Російсько-шведської війни та спроби гетьмана Мазепи вивести Україну з-під надзвичайно агресивної асиміляторської політики московського абсолютизму. Єдина реальна можливість вирватися з кривавого моря з'явилася в Україні під час протистояння двох монархій – шведської та московської. Саме битва під Полтавою між Карлом XII та Петром I була моментом, коли криваве для українців «Червоне море» «розділилося по половині». Навіть шведську та московську армії можна вважати половинами цього кривавого моря, а їхнє протистояння своєрідним коридором, шляхом виходу для України з-під московської абсолютистської асиміляції, яким намагався скористатися новітній український Мойсей – гетьман Іван Мазепа. Однак українці не скористалися реальною історичною можливістю наново здобути правдиву незалежність, бо не підтримали в більшості своїй «хитромудрого» гетьмана, який настільки віртуозно приховав свої дійсні наміри перед Петром I, що воістину перехитрив сам себе.

Вірш так би мовити зцементований риторичними прийомами – риторичними запитаннями та вигуками, що своєрідно «сигналізують» про наступні структурні частини, слугують своєрідними «маяками». У першій частині йдеться про славне минуле України, коли вона боролася за свою незалежність, власне про добу козаччини часів Богдана Хмельницького. Це частина твору, де констатується наявність в історії України періоду боротьби. Саме лексема «боротьба» є ключовою в першій частині вірша. Висловлювання

«Але раптом дух зрадив...» є містком в наступну, другу, частину, де ключовою подією є новопосталий «єгипетський полон», що асоціюється з кривавим потопом.

Третя частина – роздуми з приводу блукань зневіреної «отари» та її «пастухів», що не мають жодної віри в можливість прийдешньої свободи. В цій частині дух свободи демонструє готовність знову вивести народ з нового полону і навіть надає певні можливості цієї події. Зневіреність же провідників нації не дозволяє позбутися рабства. Тут йдеться про блукання. Певною мірою на внутрішньотекстовому рівні алюзивно звучить тема необхідності певного часу, щоб народ позбувся рабської психології та зневіри, часу, що асоціюється з біблійним блуканням Ізраїлю у пошуках землі обітованої.

Прикінцева частина, що починається словами «*Чи довго ще, о Господи, чи довго...*» [1, с. 55] є роздумом-антимолитвою, в якому лірична героїня, звертаючись до Бога у стані відчаю, спричиненому зневірою в спроможність співвітчизників здобути свободу, молить про остаточне довершення справи розсіяння українців по світу, що, на її думку, стане відправним пунктом у здобуванні ними незалежності на всіх рівнях – і духовному, і державному, і соціальному. Адже, перебуваючи в статусі недопокараних за свою безвольність та рабську психологію, українці втрачають надію на вільне прийдешнє й не хочуть або й не спроможні отямитись, побачити ті можливості, які їм надаються Богом.

Остання частина вірша складається переважно з риторичних запитань. Це своєрідний роздум-передчуття-передбачення, певна візія. В цій частині знову постає образ обітованої землі, про який ішлося на початку. В контексті здобутої свободи за часів визвольних змагань на чолі з Богданом Хмельницьким, в контексті укладання між українцями й духом свободи своєрідної угоди, в контексті здобутого українцями статусу обітованої своїй землі на відміну від біблійної землі обітованої, дарованої Ізраїлю Богом, постає упевненість, що в прийдешньому ціною справедливої боротьби Україна знову стане незалежною.

Таким чином, алюзивна складова смислотворення вірша Лесі Українки «І ти колись боролась, мов Ізраїль...» суттєво поглиблює значеннєвий потенціал аналізованого твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Українка Леся. І ти колись боролась, мов Ізраїль... // Леся Українка. Мрії зламане крило: зб. творів, док. і спогадів: для серед. шк. віку / Упоряд., есе та довід. матеріал В. А. Костюченка; худож. А. Б. Негода. – К. : Веселка, 1993. – С. 54-55.

Белєхова Лариса

м. Херсон

lorabelehova@gmail.com

**ПОЕТИКА ВІРШОВАНИХ ТЕКСТІВ У КОНЦЕПТУАЛЬНОМУ ВИМІРІ
(ДОСВІД ЗІСТАВНОГО АНАЛІЗУ ТВОРІВ АМЕРИКАНСЬКИХ І УКРАЇНСЬКИХ
АВТОРІВ)**

У сучасній філології термін поетика отримав різнобічне розуміння. Поетика в широкому сенсі – це розділ філологічної науки, галузь на межі літературознавства і лінгвістики, що оперує такими поняттями літератури, як закономірності художнього мовлення, способи образного осмислення дійсності, категоріями роду, жанру, композиції твору [4, с. 14], у вузькому – поетика розуміється як сукупність домінуючих рис авторського ідіостилу, єдність втілених у тексті фрагментів художньої картини світу, котрі асоціюються з певною ідеєю, певним концептом чи концептосферою, певною художньою деталлю. Крім того, у лінгвістичному ключі ми виокремлюємо макро- і мікропоетику. Макропоетика – це галузь лінгвістичної поетики, у річищі якої вивчаються засоби і способи творення окремим автором своєрідної картини світу. Мікропоетика постає як відгалуження макропоетики, що спрямоване на висвітлення окремих аспектів поетики певного автора, як-от: поетика егоцентричних слів Ю. С. Степанов [3], поетика образу-символу [2], поетика інсайту у творчості Вірджинії Вулф [1]. У контексті нашого дослідження у цілому поетику розуміємо як процес і результат лінгвокреативної діяльності автора й читача у створенні гармонійного текстового світу шляхом відбору особливих мовностилістичних засобів і лінгвокогнітивних способів його аранжування. Ми виокремлюємо поетику простоти і поетику очуднення як складників макропоетики віршованого твору. *Поетику очуднення* тлумачимо як гармонію форми і змісту, створювану індивідуально-авторськими мовностилістичними засобами, лінгвокогнітивними способами, спрямованими на відтворення несподіваного, незвичного ракурсу бачення фрагментів картини світу, зображених у ліричному творі. *Поетику простоти* потрактуємо як гармонію форми і змісту текстового світу поетичного тексту, створювану такими лінгвостилістичними засобами та лінгвокогнітивними способами, які відповідають очікуванням читача, його поетичній компетенції, оскільки відтворюють звичний ракурс бачення фрагментів картини світу, зображених у ліричному творі. У концептуальному плані текстовий світ – це сукупність концептів, які розгортаються у концептуальні метафори. Згідно з постулатами когнітивної лінгвістики реконструкція концептуальних метафор уможливує виявлення індивідуально-авторського бачення й осмислення предметів, об'єктів і явищ реального й уявного світів [5]. Ось чому ми обрали

концептуальну метафору за одиницю аналізу при зіставному вивченні поетичних творів різних авторів.

До прикладу проаналізуємо вірш американського поета К. Сендберга «Cripple» («Каліка») та вірш українського поета І. Драча «Балада про соняшник», текстовий світ яких містить однакові концепти: ЛЮДИНА, ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ, ЖИТТЯ, РУХ – й образ-символ Соняшник.

Шляхом когнітивно-семантичного аналізу номінативних одиниць вірша К. Сендберга та на основі контрастивного мапування виводимо концептуальні метафори стосовно образу соняшника: ВІДСУТНІСТЬ ТРУДНОЩІВ – ЦЕ ВІДСУТНІСТЬ ПЕРЕШКОД ДЛЯ РУХУ + ФІЗИЧНЕ ЗДОРОВ'Я – ЦЕ ВІДСУТНІСТЬ ТРУДНОЩІВ + ЖИТТЯ – ЦЕ ПОДОРОЖ (РУХ) = ФІЗИЧНЕ ЗДОРОВ'Я – ЦЕ ВІДСУТНІСТЬ ПЕРЕШКОД ДЛЯ РУХУ В ЖИТТІ. Під рухом, на нашу думку, мається на увазі не лише фізичний процес просування вперед, але й духовне зростання. Так, рядки вірша «*And wonderingly watching night after night / The clear silent processions of stars*» («*І зачудовано споглядаючи кожної ночі / Ясні мовчазні процесії зірок*») викликають уявлення про витонченість природи «соняшника», насиченість його внутрішнього життя, вміння спостерігати за оточуючим світом і бачити у ньому красу. Звідси, маємо концептуальну схему: ВИСОКОДУХОВНА ЛЮДИНА – ЦЕ СОНЯШНИК, ЛЮДИНА СОЦІАЛЬНА – ЦЕ СОНЯШНИК.

Вірш І. Драча характеризується поетикою простоти завдяки вживанню прямих номінацій, простих синтаксичних конструкцій «*В соняшника були руки і ноги/ Було тіло шорстке і зелене*», стереотипних порівнянь і епітетів: «*У червоній сорочці*»; «*Поезіє, сонце моє оранжеве*». Через концептуальний аналіз семантики твору та метод інференції (виведення) [6, с. 23-41] вилучаємо низку концептуальних метафор: ПОЕЗІЯ – ЦЕ СОНЦЕ – СВІТЛО, ТЕПЛО – РАДІСТЬ і відповідно ПОЕТ – ЦЕ ДЖЕРЕЛО СВІТЛА, ТЕПЛА, РАДОСТІ.

Отже, концептуальний аналіз семантики номінативних одиниць поетичного тексту, когнітивні інференції уможливають виявити спільні й відмінні риси поезики двох авторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вороб'єва О. Вирджинія Вулф і поезика інсайта / О. П. Вороб'єва // Горизонти сучасної лінгвістики: Традиції і новаторство: Сб. в честь Е. С. Кубрякової. – М., 2009. – С. 764-776.
2. Горчак Т. Словесний образ-символ в американській поезії ХХ століття : когнітивно-семіотичний аспект : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Тетяна Юріївна Горчак. – К., 2009. – 214 с.

3. Степанов Ю. Язык и Метод. К современной философии языка / Ю. С. Степанов. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 784 с.
4. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект-Прогресс, 1999. – 334 с.
5. Lakoff G. Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought / G. Lakoff, M. Johnson. – N. Y. : Basic Books, 1999. – 624 p.
6. Semino E. Language and World Creation in Poems and Other Texts / E. Semino. – L.; N.Y. : Longman, 1997. – 274 p.

Бикова Тетяна

м. Київ

nanan@meta.ua

ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗУ ВИГНАНЦЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Наративне відображення часів Першої світової війни в українській літературі перших десятиліть ХХ ст. характеризується появою і функціонуванням у художньому тексті загального образу вигнанця, яким стали мешканці Карпатського краю, насильницьки вивезені поза межі рідного краю під час воєнних баталій. Серед письменників, які найдосконаліше розкрили процес евакуації, особне місце належить жінкам-письменницям Лесі Верховинці, Катрі Гриневичевій, Марійці Підгірянці. Принагідно проблеми евакуації мешканців Карпатського краю торкаються на сторінках своїх творів й М. Матіїв-Мельник, О. Маковей, В. Стефаник, Ю. Шкрумеляк та ін. Жінкам-письменницям ця тема була дуже близькою, адже працюючи на педагогічній ниві, вони разом з іншими переселенцями перебували у вселенських таборах, організованих австрійською владою для українців у містах Гмінд, Гредінг, Вольфсберг, Талергоф та ін. Під час характеристики персонажів автори використовували узагальнений образ України як жінки-мучениці, вигнаної за межі територіального проживання, який у кожному конкретному творі художньо представлений індивідуальними мікрообрами, що суттєво доповнюють і корегують загальне уявлення про той чи інший художній твір як текст. Найчастіше образ вигнаного краю формується у текстах за рахунок показу численних доль українського жіноцтва, характеристикою саме жіночих персонажів, кожен із яких виступає конкретним уособленням образу вигнанця.

Крізь площину художнього тексту образ Вигнанця постає чітко структурованим насамперед у часопросторовій проекції і має певні особливості. Відбувається переміщення об'єкта у часі – поневіряння вигнаної Гуцульщини у творах мають хронологічне визначення, суттєво він доповнений просторовим переміщенням, яке письменники відтворювали

численними назвами населених пунктів: Ворохта, Станіслав, Будапешт, Моравія, нарешті Вольфсберг, одне з угорських міст, в яких було розміщено табори для переселенців. Інколи безпосередньо самі персонажі вдаються до певної просторової організації власної розповіді під час численних монологів та діалогів, вміщених на сторінках творів (оповідь Оленки з новели «Біля воріт» К. Гриневичевої). Хрестне сходження українців на Голгофу у збірці «Непоборні» К. Гриневичевої показане крізь призму свідомості простої жінки-селянки, яка у невимушеному діалозі з оповідачем ділиться власним болем і стражданнями, що відтворюють страждання цілого вигнаного народу. Трагічні сторінки подорожі до таборів на території Австрії показано саме у діалогізованій формі, яка сприяє повноцінному ретровідтворенню подій. Жінки-селянки Марія («Дорога») і Параска («Параска Гоголь») своїми взаємодоповнюючими розповідями створюють вражаючу картину власних страждань і болю своїх рідних та односельців. Позиція автора-оповідача при цьому не є чітко визначеною, однак відповідає загальній композиції збірки. Добре ставлення до жінок з боку оповідача змушує їх до сповіді про власний хрестний шлях, а запитання вчительки-оповідача логічно нашттовхують героїнь на розповідь і слугують психологічною підтримкою для них.

Елементи розповіді про трагічний шлях українок широко перемежовані наочним вираженням їх національного «я». Оповідь жінки про поневіряння під час вигнання вражає своєю об'єктивністю. Марія не приховує від оповідача жодної деталі, яка розкриває і жорстоке поводження з ними як мадярів, які їх супроводжували, так і людей, таких же самих українських селян, які у своїй жорсткості і небажанні дізнатися правди не допомагали вигнанцям: *«Як ми йшли тими Карпатами, то люди з голоду дуже пухли, жили одним ялівцем, що то ним плоти позаплітувані. Хто йде трапунком, то дивується, або й на сміх підіймає. А хліба ніхто не виносив. Повиходять у неділю карпатські діти на царинки, кожде у руці бай дочку держить, то наш Василько аж в'яне, так хилється до хліба. Але ніхто не давав»* [1, с. 83]. Згадувані у розповіді топоніми, географічні об'єкти, повз які ведуть вигнанців, Марія пов'язує у своїх спогадах із конкретними фізичними стражданнями. Розміщені у формі градації, вони нагадують численні кола пекла, які мали пройти вигнанці, щоб потрапити на вершину своїх нових страждань

Суто національні риси відчуваються у мовному оформленні оповідань. Якщо репліки і коментарі безпосередньо оповідача говорять про неї як про людину освічену, інтелектуально розвинуту, то вся оповідь Марії передана характерною говіркою, переповненою численними діалектними регіональними особливостями, які сприяють відтворенню власне національного «я» героїні, пов'язаного із Карпатським регіоном. Таким чином, письменники по-різному опрацьовують один інформативний матеріал, що й виражається у ступенях його відображення на сторінках їхніх творів, це виявляється декількома способами відображення

дійсності – по-перше, з позиції гетеродігієтичного наратора в інтрадігієтичній ситуації, коли наратор представляє історію, в якій він засобами художнього слова інформує про подію, зображену у тексті твору. Водночас він виражає власне ставлення до зображуваної події, наближене до внутрішнього сприйняття її учасників, при цьому не надаючи безпосередньо їм слова. У тексті твору це передано відсутністю прямого монологічного чи діалогічного мовлення персонажів. Відображені події з позиції наратора деталізовано описані, а внутрішні думки і переживання героїв є складовою експресіоністичного малюнка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гриневичева Катря. Непоборні: повість, оповідання, новели / Упоряд., автор вступ. сл. і приміт. Ф. Погребенник / Катря Гриневичева. – Львів : Каменяр, 2004. – 359 с.

Бокшань Галина

м. Херсон

alebo@ukr.net

ПОЕТИКА ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ В РОМАНІ ЮРІЯ ВИННИЧУКА «ЦЕНЗОР СНІВ»

Для неоміфологічної літератури характерне ототожнення культурного героя та трикстера. Є. Мелетинський, зокрема, акцентує: «Такий двоїстий персонаж, як культурний герой (деміург)–трикстер, поєднує в одній особі пафос упорядкування соціуму й космосу, які формуються, а також вираження його дезорганізації та ще невпорядкованого стану» [2]. Ця неоміфологічна ознака своєрідно виявляється у постмодерному пікарескному романі, який зазвичай перетворюється в «чорний». Химерна амбівалентність головних героїв «Цензора снів» Ю. Винничука спонукає до вивчення специфіки реалізації в них різновекторних рис, що репрезентують архетипи культурного героя та трикстера.

Безсумнівно, такий персонаж, як Стефан Шуберт, наділений можливостями міфологічного культурного героя, однак скрутні життєві обставини редукують його потенціал добродетельності до латентного стану. Професія пілота пов'язана з космічним «верхом», що надає персонажеві героїчного пафосу. Образи темряви і грозової хмари в романі символізують міфологічні сили хаосу, з якими доводилося боротися культурному героєві: «Що ближче я підлітав, хмарове чудовисько виростало на очах усе більше, і я вже бачив його страшну кошлату голову, яка кивала мені, бачив грубі руки з розчепіреними пальцями, що тяглися до мене» [1, с. 20]. Доручене Шуберту випробування нової моделі літака насправді виявилось секретним переправленням скриньок з грошима та кокаїном, тому після «ініціації» він набуває статусу авантюриста. Як міфологічний благодійник чи

казковий лицар, Шуберт стає рятівником Ірми Гредель, її родини та коханки Ріти, проте в його героїчних учинках насправді превалюють егоїзм та бажання особистої вигоди.

В образі Стефана оприсутнюються архетипні ознаки трикстера: його «винахідливість» виявилася в тому, як він спробував позбутися убитого коханкою Лідкою чоловіка. Антигеройчно виглядає трирічне перебування Шуберта у в'язниці, пристосування до окупаційної влади й отримання нагороди за особливі заслуги перед Райхом, співпраця з шахраями Прімою та Кисілем, робота в заборонених казино, переправлення літаком награваного німцями золота. У характеристиці Стефана Андреасом акцентується кореляція цього образу з архетипним вигадником: «Гм, та ви ще більший барон Мюнхгавзен, аніж я» [1, с.309].

Архетипні риси трикстера послідовно репрезентовані в образі Андреаса Поппеля, семантичним ядром якого є схильність до хитрощів і шахрайства: «Я викручуся з будь-якої ситуації. І викручувався досі доволі вдало» [1, с. 332]. Він співпрацював з НКВС у період радянської окупації, а потім з гестапо за часів німецької, виявляючи притаманні трикстеру егоїзм і безпринципність: «Для нього не існує ні моральних, ні соціальних цінностей; він керується лише власними пристрастями й апетитами» [3, с. 7-8]. Трикстеру властива схильність до інцесту [2]. Андреас плекав еротичні фантазії щодо незнаной сестри по батькові: «Незмірно глибока насолода чаїлася в тій гріховній любові, відчуття такого близького й рідного тобі тіла, майже свого, оповивало мене страхом, який був водночас і приємністю» [1, с. 26]. Зрештою, його юнацькі візії стали реальністю: не відаючи правди про родинні стосунки, він змусив Меланію Ружинську стати його коханкою.

Подекуди в образі Андреаса Поппеля виявляються риси культурного героя, хоча прагнення до благодійництва, яке він найпереконливіше виявляє щодо німця Крауха, пояснюється егоїзмом і корисливістю: «Ні-ні, я не видам його, я стану його рятівником і добрим янголом, яким він інколи був і для мене» [1, с. 324]. Така характеристика персонажа свідчить про його синтетичну природу, що поєднує ознаки обох архетипів: «Трикстер часто використовує свою вигадливість, щоб допомагати людям і, як наслідок, перетворюється на культурного героя» [4, с. 928], проте Поппель сприймається як антигерой. Семантика псевдогеройчного в образі Андреаса увиразнюється, коли він хизується, що став рятівником Крауха, який мав постати перед Нюрнберзьким трибуналом: «Виходить, що я врятував його від неволі, а може, й від смерті за ґратами, натомість подарувавши цікаве, сповнене безлічі задоволень життя!» [1, с. 355]. На позір, «вроджена гуманність» Поппеля врятувала від смерті й Шуберта, але насправді Стефан не ліквідував його через свою боягузливість.

Таким чином, контамінація архетипних рис культурного героя та трикстера своєрідно оприявнюється в головних персонажах роману Ю. Винничука «Цензор снів»: у них

потенціал до впорядкування світу нівелюється аморальними вчинками крутія. Характери персонажів набувають «чорних» гротескних і пародійних обертонів, тому образи Стефана Шуберта й Андреаса Поппеля можна вважати постмодерними проекціями антигероя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Винничук Ю. Цензор снів / Ю. Винничук. – Харків : Фоліо, 2017. – 365 с.
2. Мелетинский Е. Поэтика мифа [Электронный ресурс] / Е. Мелетинский. – Режим доступа : http://royallib.com/book/meletinskiy_eleazar/poetika_mifa.html.
3. Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кериньи / П. Радин. – СПб. : Евразия, 1999. – 288 с.
4. Encyclopedia of Psychology and Religion / D. Leeming, K. Madden, S. Marlan. – New York : Springer, 2010. – 1023 p.

Бура Ірина

м. Ужгород

ira.bura@gmail.com

ПСИХОАНАЛІТИЧНИЙ АСПЕКТ ПОВІСТІ ДОКІЇ ГУМЕННОЇ «НЕБЕСНИЙ ЗМІЙ»

Головним героєм повісті «Небесний змій» є надзвичайно обдарований хлопець, що випереджає своїх ровесників здатністю аналітично мислити, вчитися, приймати зважені рішення. Дія роману відбувається в часи праісторії України – в часи Трипілля. Вже з юних років малий Ярїко дуже допитлива дитина, він хоче знати все, що відбувається в світі: *«Він має дев'ять років і всього хоче. Побачити цар-дівичю і людину-коня, і людей із собачими головами, і хоч би одним оком підглянути, як то чудесні коні везуть ранкове сонце. Хотів би все побачити водночас, увесь світ облітати, одночасно всюди бути»* [1, с. 15]. Бабуся Яра – Дана, бачить у своєму онукові великий потенціал брахмана (жрецька каста в Індії). Про старовинність цього слова свідчить українське слово рахмани («святі люди») в повір'ях та переказах, як вияв народної пам'яті про часи неподіленої ще на діалекти мови) [1, с. 247], вона вірить, що феноменальна пам'ять дитини і жага до знань – це дар, який він обов'язково має використати. Мабуть, саме через своє прагнення все знати він і стає головною надією дослідників-інопланетян, метою яких є пришвидшити розвиток людей та цивілізації. Для них Яр – це надія, це людина, завдяки якій нащадки зможуть отримати нові знання: *«Ці різьби — дорогоцінність! Прийде час — нащадки будуть їх читати, перечитувати, вивчати. Для них мусиш ти своє зробити. Це ж у цьому й гармонія особистого вдосконалення із законами*

Рити!» [1, с. 241]. Учителем та наставником Яра стає Твастро, який за допомогою хлопця краще вивчає тутешні звичаї та народи, бачить їх не тільки з небесного корабля, а й з середини – крізь призму світогляду Яра: *«Оце аж тепер виявили, що не зауважили центрального вузла у проблемі, розгалуженій у кількох напрямках. І помітити цей центральний вузол допомогла Твастрова забаганка з вихованням отого сварожича, Яра. Якби не Яр, то довго не могли б зв'язати дослідів у східньому та південному обширі з сигналами, що подають колеги, які працюють у західніх районах»* [1, с. 150].

На Твастро проектується архетип Самості (чи Мудрого Старого в аналітичній психології К.-Г. Юнга), саме завдяки йому відбувається психологічна ініціація Яра – посвячення у світ цивілізаційних знань та винаходів, не доступних для інших землян. *«Твастро докладає всіх зусиль, щоб вдихнути в Яра живу силу... Завдання ж непросте: виростити інтелект із грубої сировини, з продукту цієї плянети, загубленої в закуреному звиві Галактики»* [1, с. 160]. За задумом Твастро, Яр має стати провідником, вождем свого народу і донести в доступній формі ті знання, які отримає від більш розвиненої цивілізації.

На думку К.-Г. Юнга, образ Мудрого Старого – героя багатьох казок, який самотньо живе в лісі, відірваний від реального часу казки, слід розуміти як архетипний образ колективного несвідомого [4, с. 298]. *«Мотив Духа зустрічається в снах у вигляді старого чоловіка так само часто, як і в казках [...] Але оскільки через зовнішні чи внутрішні перешкоди герой не в змозі сам знайти вихід із ситуації, то знання, необхідні для цього, приходять до нього у вигляді персоніфікованої думки, тобто в образі мудрого старого чоловіка, здатного дати героєві добру пораду й допомогти»* [3, с. 25]. Твастро проникає в підсвідомість Яра: *«Членів експедиції, істот із іншої плянети, він тоді не бачив, бо вони не видні для ока земної людини. Хіба що, захочуть показатися, тоді силою думки приймають потрібну форму. Як Твастро...А поки що, Твастро намагається підказувати Ярові приклади, ближчі до його тямку»* [1, с. 198-199]. Через навіювання, вплив на несвідоме хлопця Твастро навчає його, готує до важливої суспільної ролі, ініціює юнака. Подібним чином архетип Самості через сновидіння пропонує Его людини певні сценарії та підказки для правильного структурування життя, й у такий спосіб відбувається психологічна ініціація особистості.

Твастро неодноразово оберігає Яра від небезпеки та рятує йому життя декілька разів, спочатку коли плем'я віл хотіли принести його в жертву: *«Почувши, що відвалюється камінь від входу, Яр одночасно відчув, що мотузки самі собою спадають із нього, разом із усіма царськими оздобами. І він . . .Що далі було, — не пам'ятає. Всі віли, геть усі найстарші ори, вже не церемоніальним кроком, а наввипередки метнулися до ями. І що ж там побачили? Валяються на землі мотузки, усі оті дорогоцінні прикраси, усі шати, — а царя-жертви*

нема. НЕМА!» [1, с.94]. Вдруге Твастро рятує Яра від смерті, викрадаючи його у розбійників, які вирішили продати його в рабство або ж вбити: *«Той верблюд, що на ньому лежав зв'язаний Яр, верблюд той почав підноситися догори-догори — і на очах у розбійників його проковтнуло зелене шатро. Яр відчув, що мотузки самі собою з нього спадають»* [1, с. 132]. Про архетип Духа (Самості) писав і Х. Дікмані: *«Образно кажучи, в душі існує старий мудрець, який вже вирішував певну проблему та знає, як її вирішити, і він дає свою пораду тому, хто опинився в складній ситуації»* [2, с. 64]. Яр потрапляє у своєрідну залежність від Твастро так само, як колись під час обряду ініціації юнаки потрапляли під владу жерців й змушені були проходити через ряд складних випробувань задля посвячення у клас дорослих чоловіків. *«Твастро тоді тримав його під гіпнозою й навіював різне. Потерпав, щоб Яр не стратив розум»* [1, с. 198].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гуменна Д. Небесний змій. Фантастична повість на тлі праісторії / Докія Гуменна. – Нью-Йорк : Науково-дослідне товариство української термінології, 1982. – 265 с.
2. Дикманн Х. Сказание и иносказание : юнгианский анализ волшебных сказок / Ханс Дикманн ; [пер. с англ. Г.Л. Дроздецкой, В.В. Зеленского]. – СПб. : Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000. – 254 с.
3. Тиховська О. Українська народна чарівна казка: психоаналітичний аспект / Оксана Тиховська. – Ужгород : Гражда, 2011. – 256 с.
4. Юнг К.-Г. Душа и миф. Шесть архетипов / Карл Густав Юнг. – Мн. : Харвест, 2004. – 399 с.

Гайдаєнко Ірина

м. Херсон

gaydaenko1966@gmail.com

ЛІНГВОСТИЛІСТИКА ЧУТТЄВИХ НАЗВ У ТВОРАХ ЯРА СЛАВУТИЧА

Художньому мовленню, словесно-художньому відтворенню картини світу властивим є використання в особливому контекстному використанні тих лексичних засобів, що викликають у реципієнта певні образи-асоціації конкретно-чуттєвого змісту – зорові, звукові картини, що ґрунтуються на фонових знаннях про відчуття запаху, смаку, дотику, слуху, зору.

У нашій роботі ми проаналізуємо лінгвостилістичне функціонування найбільш уживаних письменником назв, що входять до концептосфери відчуття, а конкретно – вербалізатори смаку та запаху на позначення різних фреймів. Ці лексеми найбільш

ефективно відтворюють чуттєву сферу художнього світосприйняття Яра Славутича. Завдяки їх використанню створюється конкретна чуттєва образність художнього тексту, оскільки за допомогою відчуттів ми глибоко пізнаємо навколишній світ. Тому ставимо собі за мету простежити на матеріалі поетичної творчості нашого земляка, відомого поета сучасності, лінгвостилістичні функції слів на означення смакових і запахових відчуттів та їх роль у створенні художніх картин та образів у ліриці Яра Славутича.

Вивченню мови творів Яра Славутича присвячено чимало праць мовознавців (А. Мойсеєнко, О. Назаренко, В. Олексенко, М. Пентилюк, Н. Сологуб, В. Чабаненко та ін.). Однак вивченню мовних одиниць, що відтворюють органолептичні відчуття, у лінгвістиці приділено недостатньо уваги, в чому й вбачаємо актуальність нашої розвідки.

Мова поезій Яра Славутича є багатогою на мовно-образотворчі засоби, що виявляють свій вплив на читача.

Обстеживши поезії Яра Славутича, виявляємо, що органолептичні назви, зокрема смаку й запаху, поет використовує досить часто і з різною концептуально-стилістичною метою.

Для створення яскравої образності поезій митець послуговується спільнокореновими лексемами з кореновими семами *смак* та *запах*. Найбільш частотними є вербалізатори концептосфери *відчуття*, а конкретніше – концепт *смак* із фреймовим вираженням *солодкий* – приємний/неприємний, що відтворюють лексеми *солод, солодити, солодко, найсолодишу* або концептосфери *відчуття*, концепт – *смак*, фрейм *гіркий* – вербалізатори: *гірко, прогірклий, гірка, гірчавий*, що вказують на різноманітні якості смаку, та слова *пахнуть, пахучий, пропах, пахіт, пах, пахло, запахуца, пахоці, запашна, запах* або *дух, духмяний, духовиті* – концептосфера *відчуття*, концепт – *запах*, фрейм – *приємний/неприємний, насичений/ненасичений*.

У поезії «Похвала бджолам» звертаємо увагу на вжиті в рядках слова *солодять і гірке*, якими поет послуговується для створення антитези та метафори, що допомагають читачеві чітко розмежувати ці поняття й зацентувати увагу на конкретних моральних якостях людини. Наприклад: *Гірке життя невдахи блідолиці / Солодять медом ваших стільників* [1, с. 397].

Відповідно зазначені лексеми відтворюють концепт *смак*, фрейми – *труднощі життя* (у вторинному, переносному значенні) та *зневажливе ставлення до людини*, що відтворюється іронічним підтекстом.

У процесі аналізу ми звернули увагу й на те, що автором використано рідковживану назву *пахіт* у значенні «запах» із конотацією *неприємний*, що разом з іншими стилістичними засобами (епітет *бурий*, концепт – *колір*, фрейм – *неприємний у вищій його якості*) та лексичним повтором змальовує нестерпну картину табірної життя, де люди страждають від

нещастя і хвороб, бо: *З бараків поту бурий пахіт / Поймає бурий небозвід* [1, с. 303].

Поет часто уводить до тексту віршів лексему **хміль** на позначення певної якості смаку та запаху одночасно. Значення таких слів важко розмежувати, бо вони можуть позначати не лише смак, а й запах, тобто синкретизуються у процесі сприйняття художніх рядків поезії. Яр Славутич послуговується словами **хмільний, хміль, хмільно, охмелений із фреймовим виявом – приємні відчуття, почуття** – здебільшого на позначення синкретичних якостей смаку та запаху, що представлено у поезії «Я знаю, розправить крила...»: *І буде п'яніти в щасті / Наснага хмільної щерти...* [1, с. 114].

У поезії звучать нотки сподівань та їх здійснення. Ці почуття змальовуються мовними одиницями, що у своєму прямому значенні вживаються на означення відчуття смаку/запаху – **п'яніти, хмільної** (концепт – *смак/запах*, фрейми – *приємні відчуття/почуття (радість, легкість, гарний настрій, пристрасть)*). У переносному розумінні вони беруть на себе функції епітетів, метафоричних компонентів, що значно увиразнює образність твору, підсилює експресію мови поезії.

Важливими й найбільш конкретними є ті словесно зображені концепти смаку й запаху, що сприяють глибшому пізнанню навколишнього світу, охоплюють широку гаму людських почуттів, поглиблюють психологічні характеристики ліричних героїв, їх характерів, допомагають зрозуміти соціальні події, відчути їх значення й вагу, а отже й чіткіше описати картину світу, відобразити мовну картину світу письменника.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Славутич Яр. Твори: В 5 т. Т. 1: Поезії (1937-1997) / Яр Славутич. – К. : Дніпро; Едмонтон: Славута, 1998. – 469 с.

Галак Інна

м. Київ

inna_galak@ukr.net

РОЛЬ ХРОНОТОПУ В ПОЕТИЦІ ОПОВІДАННЯ ФЕДОРА ОДРАЧА «ЗА СТИР!»

Проблема часопросторових взаємозв'язків продовжує привертати увагу сучасних літературознавців. Теоретичне осмислення проблеми хронотопу знайшло своє місце в працях М. Бахтіна, А. Гуревича, О. Лосєва, Ю. Лотмана, Ю. Манна, В. Топорова, П. Флоренського та інших вчених.

М. Бахтін розглядав поняття хронотопу художнього твору як єдність просторових і часових параметрів, направлених на вираження змісту твору. За М. Бахтіним, хронотоп – це «певна форма відчуття часу і певне відношення його до просторового світу» [1, с. 355]. Для

розуміння поняття хронотоп важливе усвідомлення нерозривності простору й часу в художньому творі. Часопростір відіграє не тільки сюжетотворчу функцію, а й зумовлює характер образотворення, завдяки його особливостям письменником реалізуються художньо-естетичні завдання.

В оповіданні Ф. Одрача «За Стир!» авторська ідея формується завдяки перехрещенню різних хронотопів. Панівним у творі є особистісний часопростір дванадцятилітнього Федора, завдяки якому розкриваються суб'єктивні психологічні процеси. Хлопчик з тривогою і надією очікує майбутньої подорожі за полоссям (дерти з лоз лико на постолі – традиційну взувачку поліщуків), по яке в певну пору весни вирушали селяни-поліщуки за Стир. Потаємні переживання Федора нарастають у міру наближення часу мандрівки й виражаються через зміну навколишнього пейзажу.

Письменник майстерно, як неперевершений знавець поліської природи, показує переможний розвиток весни від ще морозного березня до травня, що увінчується сонцем і зеленню. Хронотоп, у якому виявляє своє існування природа, зумовлюється закономірною циклічністю і характерною образною наповненістю (поступова зміна положення сонця в небі, весняна повінь, приліт птахів і їх особлива поведінка в період гніздування та закладки яєць, жаб'ячий регіт у болотах, цвіт латаття на воді і т. ін.).

Зміна вигляду крайобrazу досягається завдяки відповідним кожному етапу весни сенсорним відчуттям головного героя (звукова і зорова наповненість, нюхові та дотикові відчуття), а також через зображення побутового життя селян у весняний період. Обумовлений природними циклами часопростір оповідання підпорядковується особистісно-психологічному хронотопу малого Федора, характерною рисою якого є стан очікування (чи візьме його цьогоріч брат Василь за Стир за полоссям). Відповідно до психологічних відчуттів героя час і простір має свої особливі риси оприявлення. Через нетерпеливість у сприйнятті Федора час уповільнюється, а у вирішальний момент, навпаки, ущільнюється (хлопчик зумисне підслуховує розмову брата зі своїм товаришем, уночі не може заснути через невідомість: візьмуть з собою чи ні).

Разом з тим динаміка розвитку природи захоплює і собою наповнює внутрішній світ дитини. Особливістю сприйняття простору стає ракурс його зображення: *«Часто спирався я на тин за нашою хатою і тужливо летів своїм поглядом у чарівну південну далечинь»* [2, с. 273]. Переважно з цієї позиції читач разом з героєм твору бачить ландшафт села і сягає за його межі – аж до Колоденських лісів, з яких, на думку хлопчика, мандрує весна. Реальний часопростір в уяві Федора міфологізується, він розділяється на профанне (село і навколишні землі) і сакральне (Колоденські ліси), лімінальною зоною між якими є Стир. Ще коли навколо села лежав сніг, Федору уявляється що в південних Колоденських лісах «квітне весна і

кукають зозулі» і що там «панує райська теплота». Ці міфери, виокремлені з метафоричного мислення героя, виявляють специфіку його світорозуміння.

У другій частині оповідання герою вдається нарешті проникнути в сакральний (у його уяві) світ. Федір усвідомлює, що його фантазії, ніби в Колоденських лісах вічна весна, – це ніщо інше, як дитячі фантазії. Він згадує, що взимку батько сюди їздив по дрова на санях, отже вічної весни тут бути не може. Однак герой не розчаровується. Світ природи, який відкривається перед ним, справді казковий, тут зустрінуть його справжні випробування й неймовірні пригоди. Федору відкривається світ не тільки в міфопоетичних уявленнях, а й у реальних буднях поліського селянина, для якого природа є джерелом не тільки поетичного натхнення, а й життя. Так, хронотоп Колоденських лісів набуває амбівалентного виявлення: 1) міфічний часопростір (уява хлопчика відображає елементи первісних міфів Полісся); 2) хронотоп конкретної місцевості; 3) хронотоп пригоди (із цілком організованими в сюжет її елементами).

Отож в оповіданні «За Стир!» Ф. Одрача співдіють різні хронотопи (природно-циклічний, особистісно-психологічний, міфологічний та ін.), які стають не лише факторами організації художнього тексту, а й засобом утілення ідеї твору. Завдяки хронотопам розкривається буття цілого етносу, досягається специфіка його світорозуміння.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М. : Искусство, 1986. – С. 234 – 407.
2. Одрач Ф. Покинута оселя. – Торонто: Українське видавництво «Добра книжка», 1960. Випуск 162. – 305 с. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/14957-odrach-f-pokinuta-oselya/>.

Горбонос Ольга

м. Херсон

НАРОДНА КАЗКА ЯК ГЕНОТИП : ХУДОЖНЬО-ПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТ

Постійна й безперервна генетична продуктивність народної казки як джерела фольклорних і літературних жанрів чітко визначена сучасним літературознавством. Своєрідний характер НК як витвору народної фантазії, функціонування чарівного компоненту в цих творах як концентрації поетичного вимислу, усвідомленої вигадки, невірності, ірреальності є сталою домінантою, пізніше реалізованою в найрізноманітніших жанрах писемної літератури.

У фольклорі казка посідала осібне місце, яке надавало право на вигадку, адже всі інші жанри усної народної творчості – чи то міф, чи героїчна поема – рецепіювалися тоді в якості розповідей про дійсні факти минулого. Натомість від казки слухач одразу чекав лише вигадок, а наратор усвідомлював, що буде її розповідати (складати, домислювати). Висловлене в народній казці співвідноситься з дійсністю, таким чином, своєрідно, – реальність і художній світ у їхніх текстах не ототожнюється, саме в казці оповідь, розповідь уперше усвідомлюється як реальність художня, яка вступає з дійсністю у певні взаємостосунки. Поетичний вимисел народних казок демонструє доповнення гносеологічних функцій фантастичного твору художніми, розважальними, дидактичними функціями, яке відбувалося на ранніх періодах історії, що надавало мистецтву слова естетичної знаковості та генетичної вкоріненості. Занурення цих творів у первісні світоглядно-образні форми пізнання навколишньої дійсності визначило й особливості художнього світу народної казки: «замкнутість» казкового хронотопу, часова невизначеність, абсолютна неможливість «присутності» конкретного історичного часу та простору в матрицях цих творів, власне неповторне коло героїв з їх віковою нівеляцією, двовимірність (свій та чужий) простору тощо.

Сучасна фольклористична наука включає до фантастично-образного інструментарію народної казки антитетичну гіперболізацію дій, якостей та характерологічних рис народноказкових героїв, антроперсоніфікацію, статичну та динамічну метаморфозу, метампсихозу.

Ідентифікуємо, що у народноказкових творах стверджується, що завжди перемагає справедливість. Неповторність художньої картини світу народної казки полягає і в тому, що в ній все офіційно-панівне знижується, а всі ображені, обійдені, обездолені підносяться. Виникає принципово нова ідеальна концепція буття, що відбиває навколишній світ за принципом контрастності. Підкреслюємо, що своєрідність виявів казкового вимислу в змістовій парадигмі народноказкових творів заакумулює поглиблення соціальної функції народної казки й виникнення нової в цьому фольклорному жанрі аксіологічної функції – соціально-компенсаторної.

Рушійною силою розвитку сюжету народної казки є дії, учинки головного героя, з метою утримання уваги реципієнта (йдеться ж бо про усну оповідь) вони максимально інтригуючі. Статичність, «вічна нерухомість» стає домінантним принципом зображення персонажів народної казки: неможливим для них є стан «психологічної інерції» – роздумів, сумнівів, зволікань. Зазначена характерологічна структура народноказкового героя зумовила основні компоненти архітекτονіки цього фольклорного жанру. Народні казки мають сталу систему узвичаєних поетичних фігур, традиційних казкових формул, які казку розпочинають

(«Жив собі...»), завершують («Оце вам казка, а мені бубликів в'язка»), продовжують, стають переходом від однієї події до іншої.

Відтак, домінантним формантом жанрової матриці народної казки є синтез акцентованого аксіологічного компоненту ідейного рівня сенсової структури з максимальною узагальненістю, формалізованістю й злагодженістю архітектоніки. Динамічність, фантастичність, повчальність, розважальність і водночас підпорядкованість усталеній схемі заклали підґрунтя для входження народної казки в простір писемної літератури, зокрема в становлення жанру літературної казки.

Гришина Євгенія

м. Харків

zhenia.grishina2011@yandex.ua

ДІЄСЛОВО ЯК ЗАСІБ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ МАСКУЛІННОСТІ ТА ФЕМІНІННОСТІ В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ

Актуальність теми зумовлена загальною спрямованістю сучасної лінгвістики на вивчення дискурсу в його комунікативному аспекті та антропоцентризмом лінгвістичних досліджень. Засоби зображення мовної картини світу у художньому дискурсі та місце людини із сукупністю стереотипних уявлень, які знаходять відбиття в ній, визначають найперспективніші напрямки лінгвістичних досліджень.

Людина в мовній картині світу постає перш за все як динамічна, діяльна істота. Вона виконує три різних типи дій – фізичні, інтелектуальні і мовні. Їй властиві певні стани – сприйняття, бажання, знання, думки, емоції тощо. Нарешті, вона певним чином реагує на зовнішні і внутрішні впливи [1]. Звідси ми розглядаємо маскулінність та фемінінність як історично мінливі концепти. Культурна репрезентація статі створюється за допомогою акцентуації тих чи інших сторін цих багатовимірних концептів [5].

Завдання полягає у з'ясуванні того, як представлені на сучасному етапі мужність і жіночність, які якості та можливі аспекти діяльності особи саме в зв'язку з її статтю відображаються в художньому дискурсі, адресованому масовому читачу; за допомогою яких виразних засобів це відбувається; які оцінні твердження відносяться до чоловіків і жінок, у яких випадках гендерні аспекти стають менш релевантними [4].

Дієслова і дієслівні сполучення, що входять до лексичного оточення слів на позначення жінок, можна розділити на кілька груп:

1. Родинні зв'язки, дії, взаємини. (Слід зазначити, що тема материнства, хоч і присутня, але не домінує).

2. Етична оцінка: поведінка, мораль.

3. Естетична оцінка: турбота про зовнішність і збереженні молодості.

4. Власна активність.

5. Крім того, жінки є об'єктами таких дій: вести до вінця, перетворити на коханку, перетворити на шпигунку, тягнути в кущі, продати в рабство.

Лексичне оточення слова *чоловік* також не цілком однорідне:

1. Як суб'єкт чоловік може загинути за кермом, шукати секретарку, здійснювати подвиги, домогтися успіху, прийти до влади.

2. Як об'єкт дії чоловік поєднується з такими словами: вивести на плаху, пригоди самі знайдуть справжнього чоловіка.

3. У відносинах з жінками чоловіки можуть: зустріти відсіч, кохати жінку, зламати жінці життя, збиратися одружитися.

4. Чоловік знаходиться в такому лексичному оточенні: повинен забезпечувати сім'ю, готуватися стати батьком, зробити в будинку будь-яку роботу.

5. Чоловіча зовнішність також стає предметом опису, але частотність лексем цієї тематичної групи нижче, ніж при описі жінок: виглядає молодше за свої роки, бездоганно одягнений [3].

З одного боку, було б перебільшенням стверджувати, що образ слабкої жінки і сильного чоловіка зайняв домінуючі позиції. Про це свідчить описаний вище матеріал: позначення особистісних якостей чоловіків і (особливо) жінок частотні, слабкість і несамотійність не домінують. Досить чітко простежуються егалітарні тенденції [2].

Виходячи з аналізу гендерних відмінностей між чоловіком і жінкою, ми робимо висновок, що чоловік співвідноситься з сім'єю, сексуальністю, заробітками, а також з агресією і, як нам здається, з більшою мобільністю і руховою активністю: спортом, водіння автомобіля, подорожами, а жінка асоціюється з будинком, затишком, родиною [5].

Для осіб будь-якої статі відзначена досить висока частотність лексем, що позначають родинні стосунки, що свідчить про значущість сімейних уз. В окремих випадках чоловіки протиставляються жінкам у зв'язку з особистісними рисами характеру. При цьому не зареєстровано постійного приписування чоловікам більшої цінності. Навпаки, в кількох із нечисленних контекстів такого роду затверджується перевага жіночої особистості.

Сфера комунікації в будь-якій мові далеко не завжди обмежується обміном інформацією за допомогою простих висловлювань та постановки питань. Найчастіше ми стикаємося з необхідністю вираження прохань, пропозицій, наказів, а також бажань, припущень і намірів.

Бажання бути ввічливим і тактовним в одній ситуації, потреба підкреслити особливе ставлення в іншому випадку і, найголовніше, здатність правильно інтерпретувати мову

мовця, піднімають одну з основних проблем міжкультурної комунікації – проблему адекватності сприйняття й трактування модальних дієслів, що дозволяє віднести вивчення їх ролі у репрезентації маскулінності та фемінінності до перспектив дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арутюнова Н. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
2. Дмитриев А. Смех: социофилософский анализ / А. В. Дмитриев. – М., 2005. – 670 с.
3. Исаева Л. Виды скрытых смыслов и способы их представления в художественном тексте: дис. ... докт. филол. наук / Л. А. Исаева. – Краснодар, 1996. – 224 с.
4. Клюканов И. Динамика межкультурного общения / И. Э. Клюканов. – Тверь, 1998. – 99 с.
5. Новиков А. Текст как объект исследования лингвopsихологии / А. И. Новиков / Методология современной психолингвистики. – М.; Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2003. – С. 98.

Гук Ольга

м. Одеса

olgha.guk77@ukr.net

СТАНОВЛЕННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ ЖАНРУ ЕСЕ. РЕТРОСПЕКТИВНО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Есе належить до найбільш дискусійних жанрів сучасної генологічної науки, незважаючи на той факт, що прабатьківщиною жанру більшість дослідників вважають саме античну літературу та філософію [3]. Традиційно основоположником жанру називають французького філософа та письменника, автора популярного філософсько-моралістичного трактату «Досліди» Мішеля Монтеня. Саме цей твір, на думку професора Мадридського університету Л. Г. Кайда, переконливо можна вважати психологічною замальовкою народження жанру. Головна характеристика миті, що зупинилася, – повне невідання, яке дитя повинно з'явитися. В мозок, що пристрасно прагне знань, просякають хвилі вражень, думок і сумнівів. Йде робота розуму, із зіткнення думок народжується індивідуальне осмислення проблеми «я і світ». І з'являється есе. За власною моделлю. В довільному та незапрограмованому композиційно-мовному варіанті, коли більшість однакових деталей знаходять нове для себе зчеплення [2, с. 7]. Цікавим виявляється той факт, щоб твір одного автора створив цілий жанр, який поступально розвивався протягом віків [5, с. 335]. Відома англійська письменниця, літературний критик В. Вулф в есе «Монтень» визначає головну

рису цього письменника – прагнення бути самим собою [4, с. 187]. Початково французьке, слово «есе» (essai) походить від латинського *exagium*, що означає «зважувати», інакше «перевіряти», «випробувати» (можна помітити близькість до слова «екзамен»). Цим словом позначають прозові публіцистичні твори середнього обсягу з виразною авторською позицією.

Історично есе формується в руслі тих жанрів, яким була притаманна підвищена рефлексія того, хто пише, і висока роль оцінки [1]. Водночас, від античності і до нашого часу можна навести сотні блискучих зразків есеїстичного жанру в літературі Заходу і Сходу, літературі Відродження, Бароко, Модерну чи Постмодерну. Сьогодні маємо цілий ряд нових концептуально-наукових підходів, націлених на обґрунтування цього досить цікавого, глибокого і неоднозначного літературного феномену: кризь «оптику» формально-структурних (М. Балаклицький, Л. Логвиненко, Н. Мирошкіна, Г. Швець), філософсько-екзистенційних (М. Епштейн, К. Зацепін, С. Квіт, Ю. Осадча), антропологічно-культурологічних (О. Вайнштейн, В. Табачковський, Л. Тарнашинська), рецептивно-естетичних (В. Ізер, В. Шуть) тощо методологічних моделей.

Натомість слід зауважити, що в літературно-науковому дискурсі теоретичне осмислення жанру переважно було зумовлено працями видатних європейських науковців Т. Адорно, В. Беньяміна, А. Дж. Бутрима, Г. Гуда, М. Епштейна, Л. Кореновської, Г. Лукача, Р. Нича, К. де Обалдіа тощо. Найґрунтовніше теоретичні аспекти жанру есе як специфічного синтетичного, художньо-філософського способу мислення розглянуто в дослідженнях відомого російського філософа, культуролога і літературознавця М.Епштейна. В монографії «Парадокси новизни: Про літературний розвиток ХІХ – ХХ століть» дослідник підкреслює, що незважаючи на чотирьохсотлітню історію розвитку жанру, він і до сьогодні залишається однією з найменш теоретично вивчених галузей словесності. Інтенсивно оновлюючись і видозмінюючись, есеїстика «невпинно чинить опір» якомога чіткішому визначенню своєї специфіки, виступаючи радше як певна наджанрова система, що вбирає в себе найрізноманітніші філософські, історичні, критичні, біографічні, автобіографічні, публіцистичні, моральні, науково-популярні твори [5, с. 334].

Щодо питання розвитку українського есею в середині ХХ ст., то вченими вже відокремлені та досліджуються еміграційна есеїстика, яка зберігає вітчизняні традиції, та есеїстика метрополії, яка існувала у вигляді публіцистичних статей і нарисів О. Гончара, Д. Павличка, М. Рильського, П. Тичини.

Проте 90-ті рр. ХХ ст. учені та критики розглядають як нетворчі та неплідні, а як наслідок завмирає й есеїстична думка українських мас-медіа.

Отже, осмислення й висвітлення основних етапів, умов і чинників становлення й розвитку есею як самодостатнього жанру в історії європейської та національної лінгвокультури, специфіки його розвитку на сучасному етапі – важливе для цілісної репрезентації літературного процесу. Есе як жанр і тип тексту своїм корінням сягає античних часів, проте основною підставою для віднесення певних зразків античної літератури до витоків есеїстики вважається домінування в них індивідуально-авторського начала. Відносна популярність есе, перш за все, була спричинена його зорієнтованістю на особистісне переживання, руйнування стереотипів мислення відкритістю, можливістю нового перепрочитання та усвідомлення індивідуально-суб'єктивних поглядів на світ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зацепин К. Эссе: от философии к литературе [Электронный ресурс] / К. А. Зацепин. – Режим доступа : http://www.magazines.russ.ru/nlo/2010/104/za_17-pr.html.
2. Кайда Л. Эссе: стилистический портрет / Л. Г. Кайда. – М. : Флинта: Наука, 2008. – 184 с.
3. Торговец Ю. Особенности генезису жанру эссе [Электронный ресурс] / Ю. И. Торговец. – Режим доступа : http://elibrary.kubg.edu.ua/4084/1/Y_Torgovets_SPH_2_GI.pdf.
4. Шутяк Л. Світоглядна есеїстика Вірджинії Вулф / Л. Шутяк // Вісник Львівського університету. – 2009. – Вип.32. – С. 183-189.
5. Эпштейн М. На перекрестке образа и понятия. (Эссеизм в культуре нового времени) / М. Н. Эпштейн // Парадоксы новизны : О литературном развитии XIX-XX веков. – М. : Советский писатель, 1988. – С. 334-380.

Демченко Алла

м. Херсон

allademchenkoukr@gmail.com

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ РОМАНУ С. ЖАДАНА «ВОРОШИЛОВГРАД»

Сучасна література прагне розширити межі виражальності, вдаючись до потенціалу різноманітних видів мистецтва. Міжмистецьким кореляціям присвячені дослідження Т. Бовсунівської, С. Маценки, В. Просалової та ін. «Інтермедіальність дозволяє літературі підтверджувати особливий статус універсального виду мистецтва, здатного відтворювати будь-які інші мистецькі явища» [4, с. 50].

Про природу «музичності» прозових творів С. Жадана написано вже немало. І. Борисюк, Я. Голобородько, Б. Матіяш, Б. Шуба розкривали роль музичних алюзій у прозі письменника. Дослідниця І. Борисюк присвятила своє дослідження безпосередньо тексту твору «Ворошиловград», потрактувавши музикальні алюзії в романі як «інструменти зв'язку між романими мотивами і творення концептуальних маркерів тексту» [1, с. 3].

Ми ж звернемося лише до розгляду музики як теми, що визначає весь настрій роману «Ворошиловград». Український письменник Сергій Жадан, а також перекладачі Сабіне Штер і Юрій Дуркот отримали німецьку премію Brücke Berlin за роман «Die Erfindung des Jazz im Donbass» («Винахід джазу в Донбасі», назва українського видання – «Ворошиловград»), який вийшов 2012 року в перекладі німецькою мовою.

Враховуючи широкі можливості художнього тексту доби постмодернізму, представником якого вповні є Сергій Жадан, під час аналізу художнього тексту, котрий містить музичний екфразис (або псевдоекфразис), варто послуговуватись як літературознавчими термінами, так і музичними. Характеризуючи екфразис, Я. Юхимук вказує «по-перше, на його інтермедіальну природу, оскільки він є результатом взаємодії суміжних видів мистецтва, по-друге – на інтертекстуальну, бо дане явище виступає у якості посередника між різними знаковими системами, перекодовуючи поняття» [5, с. 62]. Дослідниця наголошує на розумінні «екфразису як елементу інтермедіальності в межах інтертекстуальності» [5, с. 62].

Тезисно покажемо реалізацію псевдоекфразису (джазової теми) в романі «Ворошиловград» С. Жадана:

1. Головний герой твору Герман вирушає у подорож – у місто свого дитинства та юності (Ворошиловград), місто, якого ВЖЕ не існує. Один із його супутників взяв у мандрівку 10 дисків Чарлі Паркера: «Боря підсовував мені диски Паркера. Я слухняно ставив їх один за одним. Паркер рвав повітря своїм альтом. Його саксофон вибухав, ніби хімічна зброя, винищуючи ворожі війська. Паркер дихав крізь мундштук, видмухував золоте полум'я праведного гніву, його чорні пальці залізли до роз'ятрених ран повітря, витягуючи звідти мідні монети й сушені плоди. Прослухані диски я кидав до свого пошарпаного шкіряного рюкзака» [2, с. 19]. Чарлі «Птах» Паркер – один із найвпливовіших музикантів у світовій історії джазу. Американський джазовий саксофоніст прожив лише 34 роки і записав 15 дисків (більшість у 50-ті роки ХХ ст.). Це саме йому належать слова про те, що в житті справжні труднощі – це все те, що людям уявляється найпростішим і звичним. Фактично це і є своєрідною підказкою для розуміння розвитку сюжету твору.

2. Герман із Ольгою читають книжку «Історія і занепад джазу в Донецькому басейні», причому читають зсередини. Письменник пропонує ключі до розкодування основного

задуму роману. Квазіісторія виникнення і занепаду джазу в Донбасі викликає смислові асоціації про свободу, пам'ять, минуле, його міфологізацію, це своєрідна «образна інформація». Текст у тексті, глузування і маніпулювання, розмивання чітких меж хронотопу (література), а також раптова зміна ритму, ефект наростаючого темпу, коли насправді він залишається незмінним, драйв (атрибути музики, зокрема джазу) дозволяють зробити висновок про формальну схожість в оформленні художнього матеріалу тексту роману та імпровізації в джазі. «Музика функціонує в літературному тексті як модель дійсності, як система зв'язків і посилань, як автономна система, яка претендує на навіювання цілісності» [3, с. 215]. С. Жадан асимілює характерні для джазової музики ознаки з метою «розгерметизувати» (В. Просалова) літературний текст, надати йому естетичної свободи та поліфонії.

3. Сильова манера роману нагадує джазовий музичний твір: самостійно існують декілька сюжетних ліній, котрі безпосередньо між собою не пов'язані, а це нагадує джазову імпровізацію з її синкопічністю; сюжет і стиль оповіді в ньому ламаються і розсипаються, що також дозволяє говорити про імпровізацію; реальні персонажі діють разом із персонажами-фантомами; суто об'єктивний опис стоїть поряд із підкреслено суб'єктивним; ліризм (ностальгія) поєднується із сарказмом та іронією.

В. Просалова вказує: «Інтермедіальний аналіз спрямований на виявлення засобів суміжних мистецтв, що реалізуються в літературі. Прочитання живописних, кінематографічних чи музичних кодів у ній дозволяє виявити смислові глибини тексту, віднайти приховані в інтрахудожніх дискурсах відтінки значень» [4, с. 52-53]. Таким чином, інтермедіальність роману «Ворошиловград» С. Жадана розглядалася лише на рівні формотвірних прийомів джазової музики (синкопа, біт, імпровізація, ритм тощо). Псевдоекфразис (джазова тема) «наділяє голосом» кожного персонажа, дозволяє глибше декодувати текст твору, налаштовує реципієнта на відповідну тональність сприйняття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Борисюк І. Музика як культурний текст у романі «Ворошиловград» С. Жадана / І. В. Борисюк // Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки. – 2013. – Т. 150. – С. 3-8. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaUKMAfn_2013_150_3.
2. Жадан С. Ворошиловград / Сергій Жадан. – Харків: Фоліо, 2010. – 442 с.
3. Маценка С. Смысловая партитура романа, спрямованого до музики / Світлана Павлівна Маценка // Питання літературознавства. – 2013. – Вип. 87. – С. 207-218. Режим доступу: <http://oaji.net/articles/2017/4067-1484819773.pdf>.

4. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу / В. Просалова // [Філологічні семінари](#). – 2013. – Вип. 16. – С. 46-53. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fils_2013_16_8.
5. Юхимук Я. Поетика та типологія музичного екфразису у прозі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (компаративний аналіз): дис. ... канд. філол. наук за спеціальностями 10.01.05 – порівняльне літературознавство і 10.01.04 – література зарубіжних країн / Яніна Володимирівна Юхимук. – К., 2017. – 205 с.

Демченко Володимир

м. Херсон

d.vovchuk@gmail.com

**ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ ЯК ІНФОРМАЦІЙНИЙ КВЕСТ ДЛЯ ЧИТАЧА
(НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРНИКА КОРОТКИХ ІСТОРІЙ Б. АКУНІНА
«ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ И ЗВЕРЕЙ»)**

Художній текст містить чимало цінної інформації – або фактичної (історичний твір), або потенційної (фантастика). Проте в кожному наявна власне авторська думка – як певна інформація, – висловлена безпосередньо чи опосередковано. В останньому разі читач її сприймає відповідно до власної інформаційної бази – своєрідної енциклопедії, що формується впродовж усього читачевого життя. Тобто глибоко філософські тексти пересічний читач може прогортати, не замислюючись, оскільки натрапити на авторську лінію думки йому важко. У 90-ті роки ХХ століття навіть набули поширення своєрідні «переспіви» телефільмів, певною мірою літературні сценарії, що містили виклад сюжету з деякими елементарними авторськими коментарями. Це була спроба вивести художню літературу на найбільш елементарний (щоб не казати – «примітивний») рівень. Слід зауважити, що деякою мірою адепти такого штучного «опускання» інтелектуального рівня споживачів своєї мети досягли.

Вибагливий же читач (слухач, глядач – відповідно до різновиду художнього твору) прагне такого тексту, де багато прихованої (завуальованої) інформації, яку йому надається змога видобути. Певно, це і є головним задоволенням читача, який подумки «потирає руки» перед прочитанням твору улюбленого автора. З іншого боку, той автор і створює такий текст, де чимало потрібно додумувати, розшифровувати, тобто декодувати авторську інформацію. А читач у свою чергу шукає такого автора.

Відомий російський письменник Борис Акунін, чий останні праці присвячено історії Московської / Російської імперії (з розвідками, аналогіями та логічними висновками),

виявляє в них власне філософське бачення розвитку суспільства й цивілізації, роблячи відповідні науково-публіцистичні відступи в кілька сторінок, зокрема з тем релігії та держави. Недарма він тут почав дистанціювати себе-філософа від себе – знаного майстра детективного жанру (найбільш відомий цикл – про Ераста Фандоріна), вживаючи свої справжні ім'я та прізвище Григорій Чхартишвілі. Так, в останньому романі «Щаслива Росія» (2017 рік) письменник-філософ висловлює своє бачення сутності й рис російської державності, що корелює з формуванням подальшого етнічного коду, яким марковано весь майбутній розвиток могутньої (у воєнному сенсі) російської / радянської імперії.

Маємо за мету проаналізувати авторський стиль письменника у площині його інформаційного наповнення. Зрозуміло, що аналізований твір є специфічним за жанром – це збірник коротких історій «Жизнь замечательных людей и зверей» [1], для викладу яких автор використав чимало історичних матеріалів. Тобто наративна лінія кожної історії вже є головною інформацією, поряд із якою надаються окремі інформативні месиджі, багато з яких читач і має декодувати. Іншими словами, така інформаційна насиченість фактично зумовлена економією місця. Проте ми думаємо, що це все ж таки певний квест – гра з читачем.

Наприклад, описуючи образ людини-«жолобка», автор використовує атрибутивні характеристики – словосполучення «підвищена живучість», «стовідсоткова невтоплюваність», «феноменальна пристосовуваність», що й уластиві казковому жолобкові. Далі в тексті відповідність казковому персонажу виявляється більш конкретно: «Така людина в будь-яку щілину пролізе, довкола будь-якого дерева плющем обів'ється й від бабусі втече, й від дідуся». Характеристична послідовність має й інші атрибути, що виявляють авторську асоціацію з цирковими діями: такий пристосованець називається «акробатом», «віртуозом-еквілібристом», який робить «запаморочливі кульбіти й сальто», таким чином виходячи з найважчих ситуацій у найважчі часи (на прикладі новоявленого чекіста). Більш конкретно пристосовуваність виявляється в такій характеристиці: «Завжди знає прикуп, завжди опиняється біля світила, що в зеніті – але дещо збоку, щоб, раптом що, вчасно сховатися в тінь» [1].

До авторських характеристик також належать суто психологічні оцінки від автора: «У такої особистості є залізний моральний закон, з якого її не зіб'єш: усе, що їй на користь – Добро; усе, що їй на шкоду – Зло. З такою настановою на світі живеться легко й просто»; та людина «абсолютно неприципова, що у сполученні з тваринним нюхом було неодмінною умовою виживання в ті небезпечні часи» [1].

Таким чином, у художньому тексті серед інформаційного комплексу, що призначається для читача, можна відзначити як фактичні, так і певною мірою закодовані складники, з яких

саме останні становлять головну цінність для інтелектуального читача, оскільки надають йому можливість брати участь у своєрідній грі з автором.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акунин Б. Жизнь замечательных людей и зверей [Електронний ресурс] / Б. Акунин.
– Режим доступу : <https://knigavuhe.ru/book/zhizn-zamechatelnykh-ljudejj-i-zverejj/>

Іванова Оксана

м. Київ

ok.ko176@gmail.com

ЗАСТОСУВАННЯ ОРИГІНАЛЬНИХ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ У НАВЧАННІ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ

Оригінальний художній текст – неповторний витвір мистецтва, в якому втілені задумка й почуття письменника. Вплив художнього тексту на студента важко переоцінити. Художній текст виконує інформаційно-навчальну і естетичну функції через відображення в ньому суб'єктивних образів країни, мова якої вивчається.

Матеріал автентичного художнього твору є унікальним джерелом як лінгвістичної, так і екстралінгвістичної соціокультурної інформації. Для ефективного навчання студентів із художнім текстом значну роль відіграє сприймання ними інформації по зоровому каналу. Специфіка твору полягає в тому, що він дає змогу відчувати образи у типових обставинах, їхні емоції, переживання, мовленнєві ситуації, в яких і вони можуть опинитися в ролі активних учасників комунікації.

Оригінальні художні твори як єдність усіх елементів мовленнєвого матеріалу – лінгвістичного, паралінгвістичного, соціокультурного – створюють подібність до природного мовного середовища й впливають на читача динамікою та емоціями шляхом поєднання прочитання, усвідомлення й «проживання подій». Застосування художнього автентичного тексту в навчальному процесі дає такі переваги: моделювання іншомовного середовища, наближення до реальних життєвих ситуацій соціокультурного середовища; встановлення асоціативних зв'язків за допомогою сенсорного сприймання; навчання спілкуванню на основі взаємозв'язку лінгвістичного, комунікативного й екстралінгвістичного факторів, що є основою для відтворення, повторення, створення власного висловлювання; використання певним чином емоційно-мотиваційного фактора під час вивчення іноземної мови.

У процесі навчання іноземної мови використовуються текстові матеріали різних жанрів: художні, документальні, науково-популярні, а також спеціальні навчальні. Це

можуть бути окремі уривки (епізоди) на сторінку, рекламні проспекти, надруковані виступи (інтерв'ю, новини, форуми, обговорення, рецензії, блоги), а також художні твори в повному обсязі на спеціально відведених заняттях із домашнього читання.

Щоб текст мав ефективний результат на вивчення й покращення рівня іноземної мови студента, важливе активне сприйняття тексту та наступна комунікативна діяльність студентів.

У процесі підготовки заняття з використанням оригінального тексту, викладачеві перш за все варто уважно переглянути його і відібрати певний лексико-граматичний матеріал, що підлягає засвоєнню, а далі розробити завдання для мовної й мовленнєвої практики студентів.

На першому етапі (розуміння) передбачається загальне ознайомлення зі змістом і виконання вправ, спрямованих на розуміння послідовності дій та причинно-наслідкових зв'язків.

Із метою підготовки студентів до активного сприйняття автентичного тексту доцільно запропонувати декілька завдань щодо місця дії й дійових осіб. Варто також подати студентам завдання, що спрямовують їхню увагу на усвідомлення основного змісту матеріалу: визначити правильні та помилкові твердження, логічну послідовність основних подій, що значно полегшить розуміння твору. Ці завдання можуть бути записані на картках чи на дошці (слайді) до прочитання уривку. Після його прочитання викладач перевіряє правильність виконання завдань.

На другому етапі (мовна практика) передбачається паузове почергове прочитання уривку тексту з метою зосередження уваги студентів на відібраних мовних одиницях, уживання яких коментується викладачем та систематизується в процесі виконання комунікативних вправ, або розуміється й інтерпретується студентами із контексту.

Запитання типу: «Що б ви сказали, якби ...?», «Як би ви вчинили у... ситуації (на місці головного героя)?» стануть доречними, коли студентам запропонується вжити визначений лексико-граматичний матеріал у нових ситуаціях.

Після завершення виконання вправ необхідно записати мовні явища, що підлягають систематизації, для подальшого опрацювання вдома та в лабораторії навчання мовлення.

Основним завданням під час третього етапу (мовленнєва практика) є стимулювання активної комунікативної діяльності студентів на основі ситуації текстового фрагмента із застосуванням опрацьованого мовного матеріалу. Перш ніж перейти до переказу чи опису тексту, студентам пропонується завдання – проаналізувати різні аспекти поведінки дійових осіб, соціально-культурні особливості ситуацій порівняно з відповідними ситуаціями в рідній країні [2, с. 112]. Після прочитання повного твору проводиться його обговорення.

Робота з текстовим матеріалом сприяє переважним чином розвитку лексичних навичок та говорінню. Доцільно, крім того, використовувати завдання, що допомагають розвитку вміння письма. Студентам, наприклад, можна запропонувати написати резюме (до 10 речень) змісту уривку, що зачитуються вголос, а потім група визначає найкращий варіант. Написання власних вражень у вигляді есе або короткого змісту (summary) на основі прочитаного художнього твору є традиційним.

Отже, оригінальний художній текст необхідний для кращого засвоєння іноземної мови й розуміння культурної специфіки народу, мову якого вивчають студенти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Іванова О., Усіченко М. Роль автентичних текстів та відео у вивченні іноземних мов / О. В. Іванова, М. В. Усіченко // *Studia Lingua: актуальні проблеми лінгвістики і методики викладання іноземних мов: Збірник наукових праць.* – Вип. 4. – К. : Вид-во НУБіП України, 2014.– С. 366-369.
2. Lonergan J. *Video in Language Teaching* / Jack Lonergan. – Cambridge : Cambridge University Press, 1990. – 133 p.

Корівчак Людмила

м.Херсон

korivchak15@ukr.net

ДУХОВНІ ЦІННОСТІ У ТВОРЧОСТІ М. ЧЕРНЯВСЬКОГО

Упродовж усього творчого життя М. Чернявський цікавився питанням духовного розвитку людини.

Поетичний світ митця – це духовна біографія ліричного суб'єкта. Повніше відтворити його внутрішній світ авторові вдається за допомогою образу серця, який належить до ключових. За спостереженням С. Кримського, «для світоглядно-ціннісної свідомості української культури стає характерним висування на передній план не формалізму розуму, а того, що є корінням морального життя, «серця» як метафори інтимних глибин душі. Цей архетип «філософії серця» розкривається по-різному: як принцип індивідуальності та орган відчуття Бога (П. Юркевич); як мікросвіт, вираження внутрішньої людини, основа людяності (Г. Сковорода); як шлях до ідеалу та гармонії з природою (Т. Шевченко); як джерело надії, передчуття, провидіння (П. Куліш); як ключ до «господства душі», її мандрівок у вічність, сферу добра і краси (М. Гоголь)» [2, с. 79].

У ліриці М. Чернявського кордоцентричність розкриває внутрішню реакцію ліричного героя на життя. У вірші «Дала мені природа...» образ «чутливого серця» символізує джерело поетичного таланту. Бездуховність, ницість оточення глибоко ранять серце митця, як протест виривається його «стогін – спів».

У вірші «Маю серце я гаряче...» образ серця набуває конкретизації: «гаряче», «вразливе», «нетерпляче». Внутрішня вразливість і нахил до філософування служать засобом самохарактеристики ліричного «я»: «І живу весь вік таким / В самій єдності двоїтим: / Пісні сином променистим / І філософом сумним» [4, с. 383].

Як влучно підмітив М. Плевако, «нести людям велику любов – це одна з основних думок, що не раз її висловлено в поезіях Чернявського» [3, с. 251].

У вірші «Коли б я серце мав велике...» образ серця увиразнює гуманістичні пориви ліричного героя. Серце «велике», «відголосне» стає запорукою успіху поета в протистоянні бездуховності, виявляє його естетичну позицію: «І я б учив людей любити».

У поезії «Відповідь співця» образ серця розкриває вразливість поета, його етичні засади. Метафори «серце здригнеться», «серце відгукнеться», «серце дзвенить» увиразнюють думку про активність поета. Автор висловлює незгоду із проповідниками примирення зі світом зла. Жанрові прикмети послання надають поезії полемичності, категоричності. Поет гостро викриває пристосовництво й утверджує вірність своїм творчим засадам.

У віршах модерністів духовна гармонія осягається в пісні, через неї митці намагаються впливати на суспільство. Оскільки пісня – це те, що «опосередковане голосом, у чому задіяна душа і людське тіло» [1, с. 272], то і вплив її на оточуючих відбувається на рівні чуттєвому, підсвідомому.

Пісня – це проекція душі автогероя М. Чернявського. Тематичне розмаїття пісень обумовлене спектром його почуттів. У поезії «Мій спів» пісня дає ліричному героєві розраду, породжує енергію, волю до життя.

Як зазначає С. Кримський, «слово в духовному житті України завжди вважалося початком вільної думки та вільної людини. А воля та її маніфестація у вчинках розкріпаченої особи була найвищою цінністю в українському менталітеті» [2, с.85]. Поет називає свою пісню «огненнокрилою», щоб підкреслити могутність, силу творчого пориву.

Н. Шумило, характеризуючи творчість М. Чернявського, зазначає: «Поняття духовності письменник пов'язував передусім з реалізацією морального потенціалу людини. А вже самоусвідомленість власної духовності – з національною культурою» [5, с. 9]. Творчий процес стає для митця не лише можливістю втечі від буденності, а набуває масштабнішого значення: це можливість впливати на суспільність. Таким чином, образ слова у вірші постає символом як відродження самого ліричного героя, що виявив готовність протестувати проти

зла у суспільстві, так і піднесення духовності всього народу. Вигук «Я правди прагну і прошу» став головною запорукою у боротьбі ліричного героя за духовне розкріпачення людини.

М. Чернявський найповніше в своїй ліриці розробляє три образи природи: моря, степу, неба. Таким чином поет намагається охопити всі частини Всесвіту (вода, земля, небо), щоб повніше розкрити процес пізнання світу ліричним «я». Кожна з цих стихій навіює героєві почуття впевненості в собі, внутрішньої сили, а отже, розкриває в ньому «живого бога».

Пошукам Бога у внутрішньому світі людини присвячено оповідання М. Чернявського «Богові невідомому». Досвід життя, внутрішня боротьба дають змогу головному героєві твору Севрюку дійти висновку про існування вищої сили.

Образ Бога у творчості митця – це сила високої моральності кожної людини, її духовного злету, усвідомлення людської вартості, і цю силу людина здатна пізнати в зрілому віці, коли підсумовує зроблене протягом життя.

Могила в оповіданні «Богові невідомому» – це уособлення степової краси, яка сповнена магічної сили: зціляти людські душі.

У таких віршах «Гість незнаний», «О, скільки є того простору...»; «До джерел первісних» поет не дає назви своєму Богові, оскільки відчуття гармонії зовнішньої і внутрішньої у людині, за Чернявським, означає визнання за собою права бути Людиною, вмістилищем Духу – отже, Бога.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. / Тамара Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 297 с.
2. Кримський С. Архетипи української культури / С. Кримський // Вісник НАН України. – 1998. – № 7- 8. – С. 74-87.
3. Плевако М. Микола Чернявський (В тридцятилітній ювілей його літературної діяльності (1885-1925) / М. Плевако // Червоний шлях. – 1925. – № 11-12. – С. 237-267.
4. Чернявський М. Твори : У 2 т. Т 1. Оригінальні поезії. Переклади / М. Чернявський. – К. : Дніпро, 1966. – 514 с.
5. Шумило Н. Микола Чернявський (1863-1938) / Н. Шумило // Гроно нездоланих співців : Літературні портрети українських письменників ХХ сторіччя, твори яких увійшли до оновлених шкільних програм. – К. : Основи, 1997. – С. 5-16.

Кузьма Оксана

м. Ужгород

oksana-kuzma@ukr.net

УРБАНІСТИЧНІ МОТИВИ В ПОЕЗІЇ С. ЧЕРКАСЕНКА (ЦИКЛ «МІСТО»)

О. Мишанич, аналізуючи лірику С. Черкасенка, одного із самобутніх представників української літератури першої третини ХХ століття, виділив у ній «великий пласт поезії урбаністичної» [2, с. 15]. За спостереженням ученого, «поет зробив значний внесок в урбаністичну поезію, художньо відтворивши «своє» і «чуже» велике місто...» [2, с. 15]. Прагнення митця уловити ритми міського життя, відчути його енергетику художньо реалізувалися в таких ліричних циклах, як «Діти міста» (1913), «Усміх міста» (1913), «Місто» (1920).

Зауважимо, що українська поетична урбаністика початку ХХ ст. мала свої вагомні напрацювання (цикл «Співи старого міста» М. Вороного, цикл «Київ» М. Зерова, «міські» поезії М. Семенка та ін.). До розбудови художньої концепції урбанізму долучається й С. Черкасенко, у творчості якого поетичні візії міста були інспіровані його життєвим досвідом. У них яскраво відчитується духовна автобіографія поета-емігранта.

Урбаністичні мотиви у творчості С. Черкасенка – малодосліджена проблема. Дослідники зверталися до розгляду «міського» тексту автора тільки принагідно, в руслі окреслення проблемно-тематичного, стильового, версифікаційного рівнів його лірики. Так, О. Мишанич справедливо зауважив, що в поезіях С. Черкасенка привертають увагу «не стільки індустріальні пейзажі, скільки соціальний і моральний аспекти, контрасти життя у сучасному місті» [2, с. 15]. Ю. Ковалів, зокрема, твердить, що урбаністичним творам С. Черкасенка притаманна особлива тональність, адже для автора «непринятною була цивілізаційна семантика, що девальвувала людські цінності, зумовлюючи деструкцію любові...» [1, с. 367].

Поетична урбаністика С. Черкасенка моделює образ міста як чинника занепаду духовності, культури, цивілізації. Саме така модель художньо реконструюється в ліричному циклі «Місто», створеному протягом 1920 року під час перебування поета у Відні. Цикл складається із 12 поезій, назви більшої частини яких відображають суттєві атрибути міського простору («З балкону», «Кертнерштрассе», «У вар'єте», «В дальніх кварталах»).

Менталітет С. Черкасенка, уродженця степової України, не був готовий сприйняти ритми Міста. Він називає його іменем жорстокого бога руйнувань Молоха, що часто зустрічається в попередньо написаних творах на урбаністичну тематику – поезіях циклів «Діти міста», «Усміх міста» (були створені в 1913 р. під час проживання митця в Києві). У «віденському» циклі письменник продовжує творчо обсервувати феномен міста, і знову ж

таки він фіксує далеко не привабливі картини міського ландшафту, що поетично втілюються в образі «проклятого Вавилону»: *«В тобі, проклятий Вавилоне, / В твоїй безодні осяйній / Ще не один навек потоне, / Хто кинув в море невгомоне / Свій дух палкий...»* [3, с. 215]. У зображенні Відня автор вдається до прийому персоніфікації, і виходить дуже цікавий портрет міста, що змальовується, як *«король в шовкових ганчірках», «спекулянт», «нужденний злидень», «дегенерат», «рахітик», «сидень з паралічем в ногах»* (поезія «В чаду»).

Художній простір циклу «Місто» будується на деталізації зовнішнього «портрету» Відня (образи кав'ярень, вар'єте, кварталів; містян, що показуються як стихійний натопт, який керується інстинктами, втрапляючи у несамопитий вир неконтрольованих розумом бажань). У цій міській картині (а вони здебільшого в поетичній урбаністиці автора нічні) вирізняються образи повій, яких поет називає «блідими янголами»: *«А в плями газового сйива / Злітають янголи бліді, / Веселі, молоді: / Їх лиця і уста, / Мов у ляльок, / Підфарблені, червоно-сині, – / Троянди крик на домовині... / А на чолі – / То капелюх чи з терену вінок?...»* [3, с. 219].

Розвиваючи тему «проклятого Вавилону», С. Черкасенко приходить до філософського образу веселого цвинтаря, що в авторській картині світу стає метафорою міста як чинника руйнувань основоположних людських цінностей. Місто провокує людину на задоволення «низи́нних» емоцій, нехтування духовних потреб. Душа жителів такого міста мертва, тому образ будинків-домовин, у яких проживають «люди-тіні», увиразнює апокаліптичну картину міста-Молоха.

Отже, художні пошуки С. Черкасенка в царині поетичної урбаністики характеризуються заглибленістю автора у проблеми буття людини, що опинилася в тенетах міста. Поет удається до форми ліричного циклу, щоб масштабно втілити власне бачення міської тематики. Він продовжує розбудовувати концепцію урбанізму, насичуючи свої тексти новими деталями, мистецькими знахідками, завдяки яким творить самотутній філософський образ міста.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ковалів Ю. Спиридон Черкасенко / Юрій Ковалів // Історія української літератури. Кінець ХІХ – початок ХХІ ст. : У 10 т. Т. 1. У пошуках іманентного сенсу.– К. : Академія, 2013. – С. 363-368.
2. Мишанич О. В безмежжі зим і чужини... (Повернення Спиридона Черкасенка) / Олекса Мишанич // Черкасенко С. Твори : У 2 т. Т. 1. – К. : Дніпро, 1991. – С. 5-42.
3. Черкасенко С. Твори : У 2-х т. Т. 1. Поезія. Драматичні твори / Спиридон Черкасенко. – К. : Дніпро, 1991. – 891 с.

Кучерява Оксана, Біюла Катерина

м. Одеса

kate1217580@gmail.com

МОВНО-ОБРАЗНЕ ВИРАЖЕННЯ КОНЦЕПТУ «НАДІЯ» В ПОВІСТІ

М. КОЦЮБИНСЬКОГО «FATA MORGANA»

Як відомо, концептуальний аналіз широко використовують у когнітивній лінгвістиці, лексикології і фразеології, а на сьогодні в лінгвістиці тексту й лінгвостилістиці. Звернення до художніх текстів дозволяє виокремити найбільш яскраві, комунікативно релевантні когнітивні ознаки концепту або ж особливості індивідуально-авторського світосприймання. Як слушно зазначає В. Кононенко, саме художній текст якнайповніше розкриває національно-культурний і метафорично-образний потенціал мовних засобів, які репрезентують концепт [1, с. 134].

Об'єктом дослідження було обрано концепт «надія» як базовий концепт української лінгвокультури.

Мета розвідки полягала у вивченні когнітивних ознак концепту «надія» на матеріалі повісті М. Коцюбинського «Fata morgana».

Концепт «надія» широко представлений не тільки у релігійних творах, а й у роботах відомих письменників, поетів, композиторів та художників. Вони висвітлюють це поняття у найрізноманітніших жанрах, у межах особливостей свого світобачення та суспільного середовища. Так, у повісті М. Коцюбинського «Fata morgana» концепт «надія» семантично пов'язаний із розгортанням основної теми твору та його назвою.

В аналізованому творі концепт «надія» реалізується такими ключовими лексемами: сподівання («*Блакитні тіні розкривали свою глибіню і приймали, як м'яке ложе, Гафійчині думи, сподівання Маланки*» [2, с. 82]), бажане («*Щось сталося. Сподіване, правда, бажане, але неясне*» [2, с. 116]), впевненість («*Ну, а тепер він певний, бо панський пастух Хома Гудзь шепнув йому ту новину*» [2, с. 54]). Надія представлена як психоемотивне почуття, спрямоване у майбутнє, сподівання на краще: «*Там, в кожній хаті, чогось чекають, готові, як сухий трусок, що жде підпалу. У кожній хаті цвіте надія, ростуть сподівання*» [2, с. 115]. Водночас у творі простежується ідея єдності концепту «надія» з концептом «мрія». Надія і мрія — це завжди сподівання на краще, але мрія нездійсненна; слово «мрія» споріднене зі словами «марєво», «напівтемрява». Мрія витворена фантазією, тому в народі кажуть «мала надія»: «*Пестила мрію про землю, а земля встала проти неї, ворожа, жорстка, збунтувалась і втекла з рук. Як марєво, поманила і, як марєво, щезла*» [2, с. 143]. Єдність обох концептів насамперед втілюється в образі Маланки, яка завжди повна мрій про

землю: *«Але ще дочекають наші руки обробляти свої ниви, свої городи, свої садки... Поділять тебе, земле, ой поділять»* [2, с. 61].

Простежуються у творі і такі когнітивні ознаки концепту «надія», як «уповання на Божу ласку і милосердя»: *«То її чорні руки походили тут, кожен бурячок, кожна цибульку сама вона поклала в землю, сама і збере, як дасть Господь діждати»* [2, с. 60].

До атрибутивних параметрів концепту «надія» у творі можна віднести такі означення-епітети: *молоді надії, тепла, маленька, добра / сіра безвість, вмерлі надії, чорні думи, зажурене серце, колишні надії*. Означені характеристики надії репрезентують модель концепту в протиставленні «надія / безнадія»: *«Тим часом сподом, потай од холодної думки, ворушилась тепла, маленька і добра. Вона щось шепотіла Маланці і вела за собою на поле»* [2, с. 86]. Їй протиставляється безнадія: *«Пливе у сірі безвісті нудьга, пливе безнадія, і стиха хлипає сум»* [2, с. 75]. Герої твору втрачають надію на щастя, землю, майбутнє, вони знаходяться у розпачі, тому концепт «надія» набуває «сумного, холодного» забарвлення: *«Сірі дні змінюють темні ночі. Де небо? Де сонце? Міріади дрібних крапель, мов **вмерлі надії**, що знялись занадто високо, спадають додолю і пливуть, змішані з землею, брудними потоками»* [2, с. 76]. Поруч з безнадією завжди живе надія, яка пов'язана з вірою в здійснення бажаного, приємного, її вмістилищем виступає серце, і вона набуває позитивного забарвлення: *«Дарма, що разом з клунками насіння вона кинула в порох **колишні надії**; вони тепер знову прохались до її **серця**. Із уст в уста, од хати в хату, з села в село котилась **радість**: будуть землю ділити»* [2, с. 85].

Для концепту «надія» в аналізованому творі характерно втілення символічних значень. Наприклад, тепла надія порівнюється зі світлом: *«Там, в кожній хаті, чогось чекають, готові, як **сухий трусок**, що **жде підпалу**. У кожній хаті **цвіте надія**, ростуть сподівання. І, певно, ніколи ще стільки не сходило **світла**, як у сі довгі, тривожні осінні ночі»* [2, с. 115].

Отже, аналіз концептуального простору повісті М. Коцюбинського «Fata morgana» дозволив виявити особливу емоційну насиченість концепту «надія», реалізовану через лексеми «*мрія*», «*безнадія*», «*відчай*», а також визначити образні номінації концепту (*надія – світло*, яке зігріває душу, запалює серце, приносить радість), що становлять індивідуально-авторські компоненти в його структурі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кононенко В. Концепти українського дискурсу / В. Кононенко. – Київ – Івано-Франківськ : Плай, 2004. – 248 с.
2. Коцюбинський М. Тіні забутих предків / Михайло Коцюбинський. – Харків : Фоліо, 2006. – 350 с.

Лукьяненко Дарія

м. Миколаїв

svet-daria@ukr.net

КОНЦЕПТ «УКРАЇНА» В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БРАТІВ КАПРАНОВИХ

Потрактування терміна «концепт» на сьогодні охоплює майже столітню наукову дискусію, до якої долучаються фахівців таких галузей, як когнітивістика, семантика, лінгвокультурологія. У літературознавстві розуміння названого терміна трансформується відповідно до його специфіки. Для повноцінного аналізу концепту «Україна» на прикладі оповідань Братів Капранових необхідно врахувати психолінгвістичний підхід до розуміння концепту. Ідеться про думку О.О. Залевської, яка наголошує на індивідуальній природі концепту та його динамічному характері: «концепти не тільки осмислюються, вони переживаються. Вони – предмет емоцій, симпатій та антипатій» [2, с. 98]. Такі дослідники, як В. В. Красних, М. В. Піменова наголошують на національно-культурному маркуванні того чи того концепту, репрезентованого певними вербальними засобами.

Власне бачення України Брати Капранови представляють читачеві крізь етнокультурну призму. Так, демонологічний ракурс аналізованого концепту авторським тандемом осмислено в романах «Кобзар 2000» (вовкулаки, сукуби (мавки), чорти, русалки та інші істоти). У такий спосіб письменники доводять, що демони не полишають навіть сучасного бізнесмена, тобто кожна свобода є лише умовною. У романі «Приворотне зілля» автори «яскраво вимальовують картину певного замкненого обмеженого мікросередовища, що існує за століттями встановленими суворими неписаними моральними законами, нехай із відьомським спрямуванням. І жодні зовнішні сили (в даному випадку «столичні науковці», мисливці-міліціонери, Петро й Микола Пилипович) не здатні порушити звичний плін часу, а можуть лише розбурхати оболонку того середовища й завдати шкоди виключно собі» [3, с. 213]. У романі «Забудь-річка» ставлення до України представлено на первинному рівні через пошанування й збереження малої батьківщини – колоритної у своєму розмаїтті культур Очаківщини, на глибинному – через національну пам'ять.

В оповіданнях «Люб'язна Солоха» і «Зоряний вуйко» автори актуалізують «генетичний код нації» [4] – образ козака Мамає, але не в традиційній позі роздумів, а в активній діяльності Української Галактичної Служби (УГС), адже «Не прожити Україні без Мамає» [1, с. 387]. Дійсно від перших фольклорних і більше образотворчих джерел XVIII–XIX століть козак Мамає до сьогодні приваблює істориків, літературознавців, мистецтвознавців і митців. Зображення його в мить перепочинку імпонує своєю внутрішньою духовною міццю, бандура в руках символізує надзвичайну пісенність і добру вдачу українця. Разом із тим,

поруч із лицарем – розкладена зброя, осідланий кінь – підтвердження його готовності стати на захист народу будь-якої хвилини [4].

«Сам Мамай! Жива Легенда!», «золотий фонд» [1, с. 387; 393] УГС в інтерпретації Братів Капранових постає у своїй еволюції – від практиканта до агента у відставці. Тобто він перебуває у постійній динаміці, а значить є емоційним («Чесно кажучи, мене це розлютило» [1, с. 393]), здатним на певні прорахунки («Отак по-дитячому ошукати, і кого – старого Мамаю» [1, с. 414]), не позбавленим певних слабкостей («В УГС не люблять сала. Вважається, що ми не повинні мати слабкостей. <...> Існує навіть спеціальна програма для відучування агентів від шкідливих звичок, але я ще не зустрічав жодного, на кого вона подіяла б» [1, с. 419]). Його важливими прикметними рисами є уміння мислити й діяти системно та водночас творчо вирішувати різні шпигунські завдання – від знайомства з дівчатами до розслідування викрадення вуйка.

Літературний Мамай не позбавлений честолюбства, адже високо оцінює свої досягнення на службі: «Одна справа рятувати людей, а інша – величатися. Ми, секретні агенти, люди скромні» [1, с. 458].

Отже, Брати Капранови значно увиразнюють, оживлюють класичний образ козака Мамаю як народного героя. Із цією метою письменники беруть за основу духовні традиції української нації й адаптують їх не лише до сьогодення, а накреслюють потужні перспективи козацької нації не лише у світовому, а й у міжгалактичному просторі. Саме через проаналізований образ розкривається авторське змістове наповнення коцепту «Україна» – державу, героїв і традиції якої знають навіть на Андромеді.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Брати Капранови. Розмір має значення : хулігансько-філософський роман / Брати Капранови. – К. : Зелений Пес, 2006. – 464 с.
2. Залевская А. Введение в психолінгвістику / Александра Александровна Залевская. – М. : Российский государственный гуманитарный университет, 1999. – 382 с.
3. Лукьяненко Д. Народознавча домінанта романів Братів Капранових / Д. В. Лукьяненко // Науковий вісник Миколаївського державного університету. Випуск 22. Філологічні науки. Збірник наукових праць. – М. : МДУ, 2009. – С. 210-216.
4. Пошивайло Т. «Козак Мамай» – генетичний код нації / Тетяна Пошивайло [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://mamajeva-sloboda.ua/publ/kozak-mamai-henetychnyi-kod-natsiyi/>

Мартирисян Альбіна

м. Харків

alyam1996@gmail.com

ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ

Дискурс є одним із основних понять сучасної лінгвістики. Через відсутність чіткого й загальноприйнятого визначення «дискурсу», яке б стосувалося всіх випадків його вживання, цей термін набув широкої популярності в останні десятиліття, що пояснює актуальність досліджень щодо його тлумачення та класифікації.

Поняття «дискурс» розглядається різними науками, в кожній з яких має своє значення. Зокрема, воно вивчається у філософії, соціальній психології, різних напрямках лінгвістики, літературознавстві (де діапазон трактувань дискурсу вважається ширшим, ніж у будь-якого іншого терміну). У сучасному мовознавстві дискурс розглядається як мовленнєве явище, що складається з учасників комунікації, ситуації спілкування та тексту як його продукту [6, с. 3]. Через багатоплановість поняття «дискурс» існує й багато аспектів його вивчення.

Визначення поняття «дискурс» пропонували зарубіжні (Е. Беневіст, А. Греймас, Т. ван Дейк, В. Кох, Ж. Курте, П. Серію, Ч. Філлмор та ін.) та вітчизняні дослідники (Н. Арутюнова, Г. Бацевич, Н. Бурвіков, М. Димарський, В. Костомаров, О. Селіванова та ін.)

Наприклад, О. Селіванова сформулировала таке визначення дискурсу: 1) зв'язний текст у контексті численних супровідних фонових чинників (онтологічних, соціокультурних, психологічних тощо); 2) замкнена цілісна комунікативна ситуація, складниками якої є комуніканти й текст, що є знаковим посередником і зумовлений різними чинниками, що опосередковують спілкування й розуміння (соціальними, культурними, етнічними і т. ін.); 3) стиль мовного спілкування; 4) зразок мовної поведінки у певній соціальній сфері, що має певний набір змінних [5, с. 119]

Г. Бацевич подає визначення дискурсу як сукупність мовленнєво-мисленнєвих дій комунікантів, пов'язаних із пізнанням, осмисленням і презентацією світу мовцем і осмисленням мовної картини світу адресата слухачем. Мовознавець також наводить перелік типів дискурсів (теле- і радіодискурси, газетний, театральний, кінодискурс, рекламний дискурс, політичний, релігійний), серед яких він також називає літературний дискурс [1, с. 138].

При визначенні типології дискурсу В. Карасик важливими вважає критерії оцінювальних характеристик дискурсів: психолінгвістичний – внутрішній код (думки, почуття тощо) та зовнішня вербалізація; лінгвостилістичний – розрізнення регістрів при комунікативному контакті, розрізнення між усним і письмовим дискурсами; структурно

лінгвістичний – визначення особливостей тексту ; соціолінгвістичний – екзистенційний та інституційний (науковий, політичний, педагогічний, військовий, дипломатичний, рекламний, релігійний, медичний, юридичний, бізнес дискурс, спортивний дискурси); прагматичний критерій – гумористичний та обрядовий [3].

При вивченні творів ми маємо справу з художнім типом дискурсу. Саме це є одним із найскладніших понять у теорії дискурсу. На сьогоднішній день питання тлумачення цього терміну постає дуже широко, бо кожен лінгвіст розуміє його по-своєму, враховуючи ті чи інші аспекти його природи.

На думку І. Бехти, художній дискурс – система, яка існує в художній літературі в якості засобу відображення реальної чи вигаданої дійсності, засобу передачі автором свого розуміння й сприйняття цієї дійсності, а також засобу комунікації автора та читача, їх взаємотворчості [2, с. 253].

На підтвердження цього наводимо думку Ю. Лотмана, який вважає, що простір художнього дискурсу виступає як необхідний посередник між літературою і мовою, між літературою й зовнішньою реальністю. Саме в ньому формується те «семіотичне середовище», що, на думку дослідника, є необхідною умовою реалізації комунікативної функції словесного мистецтва [7, с. 438]. Художній дискурс розглядається вченим, як складне комунікативне явище, що охоплює не лише текст, але й такі важливі чинники, як знання про світ, думки того, кому цей текст адресовано. Він включає в себе фактори, що йдуть «від читача»: його усвідомлення реальності, певні установки і цілі.

Тобто художній дискурс – це безпосередній процес взаємодії між автором, текстом та реальним читачем. Без останнього текст не може вважатися повним, адже він існує в процесі його сприйняття читачем. Той може перебудувати частину змісту тексту, привносячи в нього свою інформацію, відому або невідому автору.

Н. Романишин і В. Голтвян вказують, що змістово-концептуальна інформація художнього твору повідомляє читачеві власне індивідуальне авторське розуміння відношень між явищами, які описані засобами змістово-фактуальної інформації, містить розуміння їх причинно-наслідкових зв'язків, їх вартості у соціальному, економічному, політичному та культурному житті народу; відношення між окремими індивідами, їхню складну психологічну та естетико-пізнавальну взаємодію [4].

Отже, художній дискурс включає в себе культуру певного етапу розвитку суспільства, тим самим виконуючи функцію формування духовного обширу окремої епохи. Він є засобом відображення світогляду автора, як представника певного етнокультурного соціуму.

До перспектив дослідження відносимо аналіз особливостей художнього дискурсу, простеження його здатності відображати реальність шляхом виокремлення засобів комунікації в ньому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бацевич Ф. Основи комунікативної лінгвістики /Ф. Бацевич. – К. : Академія, 2004. – 344 с.
2. Бехта І. Дискурс наратора в англomовній художній прозі / Іван Антонович Бехта. – К. : Грамота, 2004. – 304 с.
3. Карасик В. О типах дискурса / В. Карасик // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр. – Волгоград : Перемена, 2000. – С. 5-20.
4. Романишин Н. Співвідношення понять текст, твір і дискурс у сучасній лінгвістиці / Наталія Романишин, Валентина Голтвян // Людина. Комп'ютер. Комунікація : збірник наукових праць / Національний університет «Львівська політехніка», Інститут комп'ютерних наук та інформаційних технологій, Кафедра прикладної лінгвістики. – Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2015. – С. 105-112.
5. Селіванова О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: підручник / О. О. Селіванова – Полтава : Довкілля-К, 2006. – 716 с.
6. Шевченко І. Проблеми типології дискурсу. Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен / І. С. Шевченко, О. І. Морозова. – Х. : Константа, 2005. – 354 с.
7. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – 2-е изд. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 с.

Мархоцька Анастасія

м. Старобільськ

a.markhotska@gmail.com

ПОЕЗІЯ ВАСИЛЯ СТУСА У КРИТИЧНОМУ ФОКУСІ БОГДАНА РУБЧАКА

Критичне осмислення творчого доробку поетів сучасниками є одним із ключів до його розуміння. На нашу думку, особливо цінними дослідженнями шістдесятництва в Україні є ті, що були написані в той самий період, але не були обмежені догмами соцреалізму. Ведемо мову про еміграційну літературну критику, звертаючи особливу увагу на постать Б. Рубчака як провідного аналітика й критика шістдесятництва. Розглянемо його роботу «Перемога над прірвою», присвячену В. Стусу, який належав до плеяди шістдесятників.

Творчість В. Стуса досліджували Л. Волинська, І. Дзюба, В. Моренець, Л. Плющ, Б. Рубчак, Є. Сверстюк, О. Гарнавський, Ю. Шевельов та інші науковці. Аналізуючи

дослідження і публікації з цієї теми, можемо констатувати, що в них переважає надмірна романтизація (саме цим терміном послуговується Рубчак) до вивчення творчості митця.

Б. Рубчак, митець і академічний філолог, трактує твори В. Стуса з позицій екзистенціалізму як фактора власного критичного мислення з одного боку і складника творчого «Я» самого В. Стуса – з іншого. У критичній студії «Перемога над прірвою» Б. Рубчак послідовно визначає формозмістові домінанти Стусових поезій через фактори, що вплинули на формування естетичної свідомості поета.

У цій студії можемо умовно виділити такі мікротеми у критичному осмисленні Б. Рубчаком поезії В. Стуса:

1. Персоналії, що мали вплив на формування Стусової естетичної свідомості. Б. Рубчак наголошує на високому рівні освіченості й ерудованості В. Стуса, окреслює коло його ідейно-естетичних орієнтирів і виводить тезу, що в різні періоди Стусової творчості був помітним вплив його інтелектуальних орієнтирів на поезику й змістове навантаження його творів (Й. В. Гете, С. К'єркегор, Р. М. Рільке, Б. Пастернак, Т. Шевченко, М. Рильський, А. Камю).

2. Образи-символи у поезії В. Стуса. Б. Рубчак трактує образно-символьний світ Стусових поезій з позицій екзистенціалізму, вдаючись, частково, до фрейдизму та юнгіанства при здійсненні мовностилістичного аналізу віршів. Він з'ясовує походження образів, співставляючи різні тексти, та подає їхнє потрактування з огляду на світоглядні орієнтири В. Стуса.

3. Мотив роздвоєння і розсіяння, що реалізується через:

- тілесність. Б. Рубчак аналізує тексти В. Стуса у динаміці, логічно доводячи, що автор переходить поступово від рількіанської фізіологічної реконструкції до аналогічного психічного стану;

- образ прірви. Б. Рубчак наводить численну кількість цитат, доводячи, що прірва є образом, який щоразу градаційно набуває нового звучання, підкреслюючи «обабоберегість» буття, що виражається у розсіяності між станами «той, ким я є» (фрейдівське «Я») і «тим, що було зі мною» (фрейдівське «Воно»);

- присутність екзистенційного Іншого. Цей мотив Б. Рубчак вважає чи не основним, наскрізним у творчості В. Стуса. Інший щоразу постає через різні образи: коханої ліричного героя, різних психічних станів ліричного героя, Батьківщини тощо. Інший є провідним показником Стусового бунту, ключовим у розумінні його поезії.

4. Дуалістична природа свідомості, виражена у творчості митця. Б. Рубчак усіяко наголошує на подвійній природі Стусової свідомості, про що ми вже частково згадували вище, говорячи про мотиви роздвоєності і розсіяності. Дуалізм, відповідно до висновків

дослідника, виявляється ледь не в кожній парі образів у поезії В. Стуса (Я – Інший, батьківщина – чужина, «я є» – «те, що було зі мною», любов – ненависть, життя – смерть та інші).

5. Пісня як єднальний елемент усього існуючого у світі. У щільному поєднанні із попереднім аспектом подає Б. Рубчак розуміння вершинного, заключного, мотиву Стусової поезії – примирення і єднання з усім світом через пісню. Цей мотив Б. Рубчак розглядає як інтерпретацію відповідного мотиву, відомого В. Стусу з творчості Райнера Марії Рільке («Пісня про правду»).

Поезія В. Стуса, потрапляючи у критичний фокус Б. Рубчака, тлумачиться як така, що є зумовленою естетичними і світоглядними орієнтирами митця, цілісною системою. Б. Рубчак, критична свідомість якого була сформована, перш за все, під впливом ідей екзистенціалістів, являє собою тип інтелектуала-митця, аналогів якому не було й не могло бути на території радянської України. Ми встановили, що досліджуючи творчість В. Стуса, літературознавець першим (стосовно Стусового доробку) застосовував герменевтичний, генетико-типологічний, антропоцентричний, психоаналітичний та екзистенціальний підходи до вивчення текстів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Рубчак Б. Міти метаморфоз, або Пошуки доброго світу: Есеї / Б. Рубчак; упоряд. Василь Габор. – Львів: ЛА «Піраміда», 2012. – С. 445 – 483.

Марченко Дар'я

м. Суми

mar.dasha37@gmail.com

ГІБРИДНІСТЬ МОВЛЕННЄВОГО АКТУ ЗГОДИ / НЕЗГОДИ

У сучасній типовій мовній ситуації, що включає слухача і мовця, з висловлюванням пов'язані найрізноманітніші види мовленнєвих актів з метою: інформувати слухача, спонукати його або викликати у нього певне емоційне ставлення до сказаного. З огляду на антропоцентричний напрямок розвитку мовознавства, вивчення мовленнєвого акту згоди/незгоди є актуальним у наш час.

Вивченням терміну мовленнєвих актів займається багато вчених. За Ф. Бацевичем, мовленнєвий акт (МА) – цілеспрямована мовленнєва дія, що здійснюється згідно з принципами і правилами мовленнєвої поведінки, прийнятими в цьому суспільстві; мінімальна одиниця нормативної соціомовленнєвої поведінки, що розглядається в межах прагматичної ситуації [1, с. 48].

Дж. Серль стверджував, що МА – це мінімальна одиниця мовленнєвого спілкування. Він розглядав мовленнєвий акт як продукування конкретного речення в певних умовах [2, с. 7-8]. Дж. Остін складає поняття мовленнєвого акту як мінімальної одиниці мовленнєвого змісту. Мовленнєвим актом називається творення конкретного речення в умовах реальної мовленнєвої комунікації. Це поняття мовленнєвого акту збігається із сучасним тлумаченням висловлення [4, с. 173].

Отже, в межах дослідження МА розуміємо як мінімальний, відповідно, самостійний відрізок процесу комунікації (комунікативної діяльності), який здійснюється адресантом щодо адресата в певному контексті з певною комунікативною інтенцією.

Перші спроби класифікації мовленнєвих актів були здійснені Дж. Остіном, який виділяв п'ять груп ілокутивних актів в англійській мові: вердиктиви, ексерситиви, комісиви, біхебітиви, експозитиви [3, с. 119].

Ще одна класифікація, в основу якої покладено критерій реакції адресата, тобто ефект, що створюється за допомогою висловлення, була запропонована в 60-ті роки ХХ століття Дж. Серлем [4, с. 181-185], який розрізняв репрезентативи (асертиви), директиви, комісиви, експресиви та декларативи.

Визначенням місця мовленнєвих актів згоди/незгоди в загальній системі мовленнєвих актів займалися Г. Восканян при вивченні комісивних висловлювань та С. Теріхов при вивченні конфронтаційних аргументативних актів [2]. Г. Восканян відносить мовленнєвий акт *згоди / незгоди зробити щось* до комісивів. Він ділить згоду на 1) об'єктивовану, що з'являється у відповідь на: а) розпорядження; б) веління; в) офіційне прохання; та 2) суб'єктивовану, що йде у відповідь на: а) побутову вимогу/веління; б) прохання; в) благання.

С. Теріхов при розгляді місця конфронтаційних мовленнєвих актів у класифікації мовленнєвих актів згоди і незгоди відносить їх до комісивів, які використовуються для неприйняття точки зору партнера з комунікації або відмови здійснити те, що виражене в пропозиції мовленнєвого акту.

Деякі вчені, які займалися класифікацією мовних актів згоди чи незгоди, спиралися на класифікацію Дж. Серля [4]. Проте аналіз досліджень у цій галузі засвідчив відсутність єдиної концепції щодо вивчення мовленнєвих актів згоди / незгоди у сучасній англійській мові, відсутність єдиної комплексної класифікації мовних засобів, тактик і стратегій вираження згоди/незгоди. Усі ці факти дають нам підставу для подальшого вивчення та проведення власного дослідження мовленнєвих актів згоди/незгоди у сучасній англійській мові.

При розгляді засобів вираження МА згоди/незгоди залежно від іллокутивної мети мовця ці мовленнєві акти слід розглядати як гібридні, ті, що відносяться до декількох типів. Наприклад : (Zoya): *You never come to visit unless something is wrong.*

(Nicolas): *Oh, that's a charming thing to say. And besides it's not true. Please, don't tell this no more* [5, с. 154]. За Дж. Серлем, незгода належить до класу репрезентативів. Члени класу репрезентативів фіксують відповідальність мовця за повідомлення про певний стан речей. У той же час, наявність висловлювання «*Please, don't tell this no more*», що спонукає слухача виконати певний акт мовного або позамовного характеру, дозволяє віднести цей МА до директивів.

Мовленнєві акти відіграють значну роль в організації мовленнєвої взаємодії. Перспективами дослідження є вивчення особливостей лексично-стилістичних засобів реалізації актів згоди/незгоди в англійській мові.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бацевич Ф. Основи комунікативної лінгвістики : підруч. [для студентів вищих навч. закладів] / Ф. С. Бацевич. – К.: ВЦ «Академія», 2004. – 344 с.
2. Восканян Г. Структура, типи, контексты функционирования комиссивных и эмфатических асертивных высказываний в современном английском языке: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.04 – германские языки / Г. Р. Восканян. – Пятигорск, 1985. – 16 с.
3. Зербіно А. Синтаксичні моделі засобів вираження згоди/незгоди у сучасній англійській мові / А. Д. Зербіно // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер. : Філологічна. – 2012. – Вип. 26. – С. 118-120.
4. Серль Дж. Классификация иллокутивных актов / Дж. Серль // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. № 17 : Теория речевых актов. – М. : Прогресс, 1986. – С. 170–194.
5. Steel D. Zoya / Danielle Steel. – London, 1994. – 422 p.

Мелешко Віра

м. Полтава

mele48@ukr.net

П'РЄСА «НА КОЖУМ'ЯКАХ» ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО: ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ

«Міщанська комедія» – так жанрово опідзаголовив п'рєсу «На Кожум'яках» сам Іван Нечуй-Левицький. Одначе, роздумє Лариса Мороз, авторське визначення «не розкриває вичерпно природи комічного <...> лише нагадує, що йдеться про мешканців міста, що й

відрізняє ...від більшості зразків української драматургії цього ж часу. Різною мірою <...> комізм «розбавлено» не лише елементами, а й розгорнутими мотивами драматичного характеру» [2, с. 121-122]. Ми ж переконані: Левицький, пропонуючи свій жанровий підзаголовок драми, акцентував увагу не лише на місці дії – місто (тут – околиця Києва), а в першу чергу на моральному виродженні його мешканців.

I. Іван Нечуй-Левицький «Кожум'яки», як місце дії комедії, міркуємо разом із М. Наєнком, обрав не випадково, адже вони, з двома горами «Кисілівкою» і «Старогородською», належать у Києві до ще міфічних місцевостей, отже – герої міщанської комедії «На Кожум'яках» – нащадки міфічного (епічного) стану людської свідомості, який дійшов до наших днів чи не в найдавнішому українському міфі про Кирила Кожумяку. Він «(епічний стан), виявляється, на якомусь етапі може здрібнити й виродитись. Початки такого виродження Нечуй-Левицький закріпив у киян кінця ХІХ» (М. Наєнко). Щоб якнайповніше передати виродження міщан, автор удається до гумористичних засобів. Їх зводимо до трьох груп: 1) *ситуаційні засоби гумору*. При ситуаційному комізмі смішним є передусім сам зміст події, ситуації, у які потрапляють персонажі твору, а не слова, якими ці ситуації передаються. Справді, саме гумористичні ситуації, у яких опиняються Гострохвостий та інші дійові особи, допомагають авторові реалістично показати їхні вади, висміяти їх; 2) власне мовні засоби гумору. У цих випадках комічний ефект досягається суто мовними прийомами комізму. Найхарактерніші з них такі: *гумористичні порівняння* «хропе, аж кімната дрижить», «ніс такий, як у чорногуза», «верхня губа, як німецька ковбаса», «язик, як колода», «надулась, наче той індик перед смертю», «сидить, як та копиця», «ніс, як цибуля, а очі, як у сови»; *гумористичні епітети*: московську бурульку, кожум'ячка простота, дурного Рябка, великорозумна Єфросина; *гумористично-забарвлені синоніми*: не вдержить свого язика, верзеш, пустить язика, меле, само на язик лізе, вуркотати, не вдержить свого язика, шипить, як старий гусак, репетує; *гумористичні метафори*: «Наробить мені шкандалу на всі Кожум'яки, не можна буде завтра й очей людям показати»; *гіперболи*: «Для вас, для вас я готовий ціле Дніпро перенести у вашу хату»; *жартівливі прислів'я та приказки*: «Та в тебе ж ще на губах молоко не обсохло, а тобі вже з хлопцями цілуватись!», «В нас на Подолі у коров кращі баси, ніж у вас»; *алогізми*: «Жилетка з фізичеської матерії, а штани з матерії моральної»; 3) мовно-ситуаційні. При застосуванні цього прийому сміх виникає внаслідок взаємодії комічної ситуації і гумористичних мовних одиниць.

II. Апелюємо до тлумачного словника: «**МІЩАНСТВО**. 1. *заст.* Соціальна група людей, що складалася переважно з дрібних торговців, ремісників, нижчих службовців та ін. 2. *перен.* Погляди й поведінка людей з обмеженими дрібновласницькими інтересами,

вужьким кругозором» [1, с. 460]. Критика обивателів у Левицького переконлива. Автор показує середовище київського обивательства майстерно, з відчутною насолодою.

Таким чином, «міщанська комедія» – твір, де осміянню піддано людські вади, з-поміж яких 1) зречення материнської мови («Гострохвостий та Євфросина трохи закидають по-руській» – одразу після списку дійових осіб зазначає автор); 2) вузькість кругозору, малоосвіченість («Як чоловік підійметься розумом вгору аж вище од лаврської дзвіниці та гляне звідтіль на людей, то люди здаються такі маленькі, такі маленькі, як пацюки»); 3) удавану релігійність («М а г д а л и н а (*тихо*). Ой отче Пахоміє! Помолись за мене, грішну, бо не видержу. Куми спокушають, як ті чорти. Вип'ю та й признаюсь Пахомію. Що бог дасть, те й буде»); 3) прагнення вирішити власні проблеми будь-якими засобами, у тому числі й за рахунок почуттів іншої людини, шляхом приниження, обману («А тут доконче треба поправити свої діла. Старого Рябка струсну, то так і посипляться карбованці. Тоді я позакидаю свої бритви ік чортовому батькові через голову в Дніпро та й буду купцем»).

Отже, «На Кожум'яках» – трагікомедія, в якій автор викрив людські вади, спрямувавши сатиру проти міщанства, легкої наживи й потворного виховання, а також проти інтелектуально обмеженої міської буржуазії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Куньч З. Універсальний словник української мови / З. Й. Куньч. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. – 848 с.
2. Мороз Л. «Міщанська комедія» чи трагіфарс? / Лариса Мороз // Іван Нечуй-Левицький : Постать і творчість : збірник праць Всеукраїнської наукової конференції.– Черкаси, 2008. – С. 195-199.
3. Нечуй-Левицький І. На Кожум'яках / Іван Нечуй-Левицький // І. Нечуй-Левицький. Зібр. творів : У 10 т. Т. 9. – К. : Наукова думка, 1967. – С. 219-288.

Мелконян Валентина

м. Херсон

ЛЕКСИКО-ФРАЗЕОЛОГІЧНІ ЗАСОБИ ПРЕЗЕНТАЦІЙ ЕМОЦІЙ В СУЧАСНОМУ АНГЛІЙСЬКОМУ ТЕКСТІ

Протягом останніх років науковці досягли значних результатів у дослідженні механізмів мовного вираження емоцій людини, що говорить, і мовної номінації, інтерпретації емоцій як об'єктивної сутності того, хто говорить і слухає. На даному етапі розвитку лінгвістики емоцій існує низка проблем, які визначають декілька головних напрямів досліджень, зокрема, комунікацію емоцій, категоризація емоцій.

Важливим поняттям лінгвістики емоцій є емоційний компонент як етнічно, культурно зумовлене, складне структурно-сміслове, як правило, лексично та / або фразеологічно вербалізоване утворення, що базується на понятійній основі, охоплює крім поняття, образ та оцінку, функціонально замінює в людині в процесі рефлексії та комунікації безліч однопорядкових предметів, що викликають пристрасть як особливе ставлення до об'єктів довкілля. Першою важливою умовою з'яви емоційних концептів, що існують в понятійній формі вчені вважають спільну колективну діяльність; іншою – соціалізацію особистості – процес, що відбувається на пізнішому етапі еволюції цивілізації. Етнічна специфіка емоційних концептів зумовлена традиціями, звичаями, особливостями побуту, стереотипами мислення, тобто тими соціально-психокультурологічними характеристиками, що формуються впродовж історичного розвитку етнічної спільноти [1]. Емоційний концепт, зрозуміло, виражається засобами мови.

Реалізація кожного емоційного концепту здійснюється такими лінгвістичними засобами:

1) Пряма номінація емоцій (наприклад, за допомогою іменників, гнів, ненависть, страх в українській мові; anger, hatred, fear – в англійській мові);

2) Безпосереднє вираження мовними засобами (вигуки інвективи, брутальна лексика, паремії). Прямі номінації емоцій страху, гніву, ненависті та інші охоплюють три лексико-граматичні класи:

а) іменники: fear (dread, fright, panic, dismay); anger (rage, fury, wrath, outburst); hatred (abhorrence, loathing).

Досліджені англійські паремії з прямою номінацією гніву, ненависті, страху засвідчують властиву для англійців стриманість, толерантність та поміркованість у вираженні негативних емоцій, наприклад: «The best answer to anger the silence; When anger rises think of the consequence» [2]. Негативна емоція страху асоціюється з маленькою темною кімнатою, наприклад: «Fear is that little dark room, where negatives are developed», а боячись потрібно лише себе, наприклад: «The only thing we have to fear itself», ця паремія ілюструє закон мовленнєвого самовпливу. Мовець впливає на власну свідомість засобом словесної вербалізації емоції страху.

б) прикметники, що вживаються найчастіше з інфінітивом to be; angry (annoyed, indignant, resentful); fearful (fearsome, terrific, horrific, terrible, horrible); hateful (loathsome, abhorrent), наприклад: «an angry man opens his mouth and shuts his eyes» [2, p. 63].

в) дієслова: to steam (to result, to fume, to fret, to seethe), наприклад: «Do not fret therefore over thorns, but get good out of them» [3, p. 123].

Емоційні концепти, що структурують негативний емоційний стан художнього персонажа в досліджуваних романах Джорджа Моєс та Сесилії Ахерн. Формують групу «Негативні емоції», яка посідає перше місце в концептуальній системі за кількістю актуалізацій – 1225 емоційно маркованих контекстів (52,1% від загальної кількості контекстів).

Емоції, структуровані відповідними емоційними концептами, що формують «негативні емоції» нами було розрізнено дві групи за спрямованістю, за стійкістю, за ступенем напруги.

За спрямованістю виділено дві групи емоційних компонентів:

а) концепти, які структурують емоції, спрямовані на самого мовця: fear, sorrow, unhappiness, despair, sadness.

б) концепти, які структурують емоції, спрямовані на інші предмети, інші явища чи інших людей: anger, disgust, indignation, disappointment, offence).

За стійкістю концептуальних емоцій негативні емоційні концепти наділяються на дві групи:

а) стійкі емоції, які характеризуються довготривалістю: sorrow, unhappiness, despair, sadness.

б) ситуативні емоції, які виникають за певних обставин у певних ситуаціях: fear, offence, shame, madness.

За ступенем напруги негативні емоційні концепти ми також поділяємо на дві групи:

а) напружені емоції, які виражають високий ступінь емоційної напруги: despair, dread, madness, hate.

б) ненапружені емоції: fear, sorrow, sadness, confusion, timidity.

Отже, вербальна репрезентація структурних компонентів семантико-асоціативного поля ключового емоційного концепту «страх» характеризується комплексним застосуванням різних засобів номінації емоційного стану для передачі інтенсивності емоції страху, що значно посилює емотивність усього контексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Борисов О. Мовні засоби вираження емоційного концепту СТРАХ: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі сучасної англійської художньої прози): автореф. дис.... канд. філол. наук: 10.02.04/ Олексій Олександрович Борисов. – Донецьк, 2005. – 20 с.
2. Ahern C. Love, Rosie / C. Ahern. – New-York : HYPERION, 2005. – 443 p.
3. Moyes G. Me before you / G. Moyes. – New-York : Penguin, 2010. – 859 p.

Окуневич Тетяна

м. Херсон

boday3125@gmail.com

СТИЛІСТИЧНІ ФУНКЦІЇ ТЕРМІНІВ У ТВОРАХ НАУКОВОЇ ФАНТАСТИКИ

Для мови художньої літератури характерна стильова взаємодія. Образна мова вирізняє твори художньої літератури з-поміж інших текстів. Вона не обмежується традиційними тропами та фігурами, а, за висловом С. Єрмоленко, наповнює естетичним змістом *безобразні мовні елементи*, перетворює їх у систему художньо-мовного бачення світу [3, с. 34]. До таких елементів Л. Тиха відносить термінологічну лексику [5, с. 193].

Аналіз терміносистеми будь-якої мови свідчить, що характеристика терміна не завжди відповідає тим вимогам, що висуваються до нього. Терміни в наш час виходять далеко за межі спеціальної літератури й нехудожніх стилів, вони навіть метафоризуються, що зближує їх із загальноживаними словами [3, с. 149].

Наприклад, О. Бердник використовує метафору *кришталеві акорди мелодії*, що виникла внаслідок семантичних особливостей слова кристаль, зокрема його здатності відтворювати звук. Створюючи на основі подібності розгорнуту метафору – *нечутними акордами грав на зоряному органі космічний Бах* [2], письменник описує асоціації героя, що виникають під час огляду ним зоряного неба. В метафорі *пісенні акорди сонця* майстер слова підкреслює світосайність музики, доводячи, що для справжнього митця навіть сонячне світло може озиватися музикою.

Натомість у В.Чемериса поєднання звуків різної висоти не завжди гармонійні, коли йдеться про звуки, що видають прилади: *«Водночас наростав гул, вібрував, піднімався від басовитих тонів до пронизливого вереску»* [6]. Метафора немовби оновлює предмет, демонструє його в названому ракурсі – так пояснює механізм метафори Т. Катиш [4, с. 35]

Музика для письменників дуже вразливий витвір мистецтва, тому вони поєднують музичні терміни з прикметниками-епітетами: *променистий, мелодійний, лагідний, кришталевий, дзвінкий* та ін., які сприяють створенню абстрактно-слухових образів: *«Тайноок добув зі струн дзвінкий акорд»* [2].

Інша сфера використання технічних термінів у фантастиці – це сфера образного й переносного вживання, що приводить до значних змін у семантичній структурі терміна. У мові творів можна виділити такі групи порівнянь із використанням технічних термінів: порівняння, створені на основі подібності форми: *М'яко засяяли вдалині велетенські гори, наче космічні колони, що підтримували лазурне дивоколо* (6); порівняння, створені на основі зіставлення аналогічних дій: *«Апарат матеріалізував мислительну енергію напряду – як рослину сонячну»* (2); порівняння, створені на основі зіставлення форми і дії: *«Кожне*

створіння по-своєму його сприймає і, **ніби мініатюрна лінза**, відбиває шматочок навколишнього середовища, збирає свою краплину інформації» (6). Грізно реве вогняна стихія, здіймає на своїх крилах гігантську ракету в простір, кидає її, **ніби казкову стрілу**, у таємничу безмовність неба (1);

Мова художньої літератури прагне до оновлення слова, видобування нових значеннєвих відтінків. При цьому термін втрачає свої специфічні ознаки, набуваючи додаткових, а то й зовсім інших, смислових значень – він виступає елементом образної системи мови. У цьому зв'язку, як слушно зауважує Т. Катиш, відбулося «неухильне розширення образно-тематичних засобів» [4, с. 68] української прози, її лексичного арсеналу. Тому виправданим є використання термінів у мові текстів так, начебто читачеві давно відомі всі ці «премудрі найменування». Наприклад: *На Землі теж відкрили гіперпростір; Юнаки разом з УРОм приготували потужний левітатор, захищений пульсуючим магнітно-квантовим полем; Космокрейсер з субпроменевою швидкістю мчить до далекої червоної зірочки; Все, все, все гине в нескінченних спіралях еонів* (2); *Сьогодні я зробив відкриття! Колосальне! Виявляється, я – астробіолог* (6).

Отже, враховуючи семантичні особливості термінологічної лексики, відзначимо, що термінологія в творах наукової фантастики є своєрідною поетичною моделлю створення гармонійного світу. Ця група лексики демонструє терміни як елемент художньої мовотворчості, як засіб створення художнього образу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бердник О. Вогняний вершник [Електронний ресурс] / О. Бердник. – Режим доступу: ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=6548.
2. Бердник О. Вогнесміх [Електронний ресурс] / О. Бердник. – Режим доступу: ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=6548.
3. Єрмоленко С. Нариси з української словесності [стилістика та культура мови] / С. Я. Єрмоленко. – К. : Довіра, 1999. – 431 с.
4. Катиш Т. Особливості функціонування термінологічної лексики в мові української фантастики [Електронний ресурс] / Т. В. Катиш. – Режим доступу: <http://librar.org.ua/>.
5. Тиха Л. Термінологічна лексика як компонент метафоричних конструкцій / Л. Тиха // Вісник Львівського університету. – 2004. – Вип. 34. – С. 493.
6. Чемерис В. Кризь терни до зірок [Електронний ресурс] / В. Чемерис. – Режим доступу: ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=11797.

Осьмак Ніна

м. Київ

osmaknina711@ukr.net

ХРИСТИЯНСЬКІ МОТИВИ ТВОРЧОСТІ БОГДАНА ЛЕПКОГО ТА КАТРИ ГРИНЕВИЧЕВОЇ

Ідеї богошукання тривожили письменників початку ХХ ст., це й знайшло відображення в їх творчості. У творах на біблійну тематику західноукраїнські літератори порушували проблеми буття людини, місця Бога у її житті, християнської моралі, вибудовували прямі асоціації християнських образів і мотивів із українськими реаліями початку ХХ ст.

Тема богошукання наявна у поезії Б. Лепкого «Ах, де ж?». Вражає насамперед її оформлення у вигляді питальних речень, розміщених градаційно: вони мають безпосередню асоціацію до Біблійного тексту. Так, питання: «Ах, де ж той божественний бич, щоб крамарів гонити?» є не чим іншим, як інтерпретація новозавітньої історії «очищення» Єрусалімського храму Ісусом Христом від продавців. Наступні речення суголосні інформації про другий прихід Ісуса Христа на землю: «Сам бо Господь із наказом приголови Архангола та при Божій сурмі зійде з неба, і перше воскреснуть умерлі в Христі». Б. Лепкий надзвичайно гостро закінчує твір, використовуючи різні художні засоби – насамперед найвищий прояв градації, пуант, звертаючись при цьому до найголовнішого: він шукає того, хто «чорта з людей гонить». Поет не ставив собі за мету віднайти той «божественний бич, Щоб крамарів гонити з святеє святих», а хотів донести таким чином певну філософію існування людини. У першому питанні він шукає відповідь, як покінчити з безладом, що панує у церковній та світській владах, з якими був особисто обізнаний. Такі асоціанізми, як «крамарі», «святеє святих» підкреслюють змістове та емоційне навантаження. Художня тенденційність Б. Лепкого приводить читача до однієї думки, що поет прагне віднайти ту силу, що спроможна очистити людей від їхнього морального зубожіння, зробити їх кращими, добрішими.

Ідеєю богошукання пройнята поезія К. Гриневичевої (напр. «Мій сумнів»). Вірш написаний у формі звернення, молитви до Бога, названого у творі «струченим Херувимом». Авторка вдається до глибоких філософських роздумів, прагне осягнути розумом таїну буття. Об'єкт твору хоча й загадковий, однак зі змісту стає зрозуміло, що це надприродна сила, котра причетна до створення і «задумання» віків. Цим самим підкреслюється її віковічність («сум поколінь цілих, надії і прокляття»).

У ліричних і прозових творах письменники часто звертаються до Бога («... Як метне собою в один кут, другий, Господи!» (К. Гриневичева «Пісня жорен»)), це і традиційні

привітання: «— Слава Йсу! – Навіки слава!» («Розп'яття» К. Гриневичева), побажання: «Помагай, Біг!» («Як тебе обсядуть в хаті...» Б. Лепкий), «Дай Бог здоровля!» тощо. З позиції богословської – це пряме порушення однієї з біблійних догм, однак із літературознавчої точки зору можна стверджувати, що це використовується задля певних художніх та стилістичних функцій.

Вивчаючи творчість Б. Лепкого та К. Гриневичевої, можна виділити декілька якостей Бога, що співвідносні з богословським вченням. Образ Бога набуває у їх творах різних смислових відтінків.

1. Бог – це Господар Всесвіту («О, пошли нам мир, господарю Вселенної!») [1, с. 75]; «Такий-то вже цей божий світ» («Останній птах у вирій летить») [2, с. 60]; «Весь Господній світ» («Молоді літа») [2, с. 98].

2. Бог – Той, хто все знає («Людей питаю і питаю Бога: Куди мій шлях, Куди моя дорога?» («Не раз обгорнуть безталанну душу») [2, с. 79]; «А як завтра? Бог знає» («Вчора квітка, а нині») [2, с. 123].

3. Бог – всемогутній («А темрява – хай Господь криє!» («Буря») [2, с. 86]; «І скажеш: Чом ти, Боже, Мене не взяв? Був би я нині, може, Тебе не кляв» («Серед ночі») [2, с. 92]; «Не захотіла нивка без Бога вродити» («Господь і орачі») [1, с. 32].

4. Бог – розрада і потіха («Тут Бог одним розрадить і потішить» («Не доторкаймо ран») [2, с. 322].

У творі «На могилі Равві Азамата» К. Гриневичева згадує ще одне ім'я Бога – Ягве (старець, що проживає у скелі, пояснює Олександрові Македонському, що він прийшов на кінець світу, «тут є престол Ягве. У Його неминаючій славі...» [1, с. 53]. Це ім'я означає «сущий», найчастіше використовується у Старому Заповіті.

Письменники осмислюють вічні теми через естетику символізму, поєднуючи модерні засоби письма та закорінену в ментальності народу віру в Бога. Біблійні образи, мотиви, ремінісценції, алюзії, цитати насичують доробок письменників, перетворюючи реальні події, особи й філософські узагальнення, надаючи їм позачасового та просторового значення, їхня творчість пройнята глибокою повагою до Бога. Порівняльний аспект проблеми дав змогу вивчити особливості художнього відображення біблійних мотивів у творчості Б. Лепкого та К. Гриневичевої, які по-різному їх інтепретували.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гриневичева К. Непоборні: Повість, оповідання, новели / К. Гриневичева; упор., авт. вступ. ст. і приміт. Ф. П. Погребенник. – Л. : Каменярь, 2004. - 359 с.
2. Лепкий Б. Твори: У 2 т. Т. 2 / Б. С. Лепкий. – К. : Наукова думка, 1997. – 846 с.

Підпригора Світлана

м. Київ

svitp@ukr.net

**«РОЗІРВАНИЙ» ТЕКСТ МИРОСЛАВА ЯГОДИ : НЕКЛАСИЧНА ЕСТЕТИКА ТВОРУ
«ВОЙНА МАЛОГО ЖОРСТОКОГО ЧИСЛА»**

Мирослав Ягода, «представник ще радянського богемного Львова» [1], відомий насамперед як художник-графік, чії полотна схоплюють дисонанси світу, вражають зануренням до темних глибин світобудови, де панує жах, страждання, відчай. У культурному середовищі М. Ягода спробував себе в ролі сценариста та сценографа, опублікував чотири поетичні збірки, прозовий твір «Война малого жорстокого числа». У контексті нашої роботи цей текст становить інтерес зверненням до експериментальних технік письма, зокрема поєднанням прийомів «автоматичного письма», «потоків свідомості» із постмодерною іронічною мовною грою, вибудовуванням ризоматичної композиції, де розвиток дії промальовується скоріше почуттєво-інтуїтивно, ніж подієво. У прозовому тексті М. Ягоди спостерігається деконструкція мови та письма. Твір, як і тексти Малларме, Соллерса, що їх розглядає теоретик деконструктивізму Жак Дерріда, належить до «багатозначної літератури», неміметичної, у котрій використовуються текстові механізми, що ведуть до анархії сенсу.

У тексті створюється атмосфера війни та боротьби, причому інструментом війни та її зачинателем стає митець, художник, а метою війни – майбутнє мистецтва: «ти загинув на полі бою яке відбувалося на лоні мистецтва» [2, с. 614]. Солдати-митці вмирають і не полишають процес творення, бо смерть «є фотоспалах в зіниці художника» й момент смерті перетворюється на танець, музику, картину, сповнені божевільною красою. Розшматоване «Я» героя бачить все з різних ракурсів, оповідач то поєднується з персонажем («я»), то дивиться на нього відсторонено («ти»), розпадається на частини та відчуває певну спільність з іншими («ми»). Межі між вчора, сьогодні й завтра стираються. Головний герой позиціонує себе одночасно присутнім в різному часопросторі («втратив орієнтири не зрозумів де земля де небо» [2, с. 615]) та в різних станах (живий / мертвий): «свій труп який тягнув на собі в залитому водою рові», або ж «він давно хотів побачити свій похорон він дуже давно бажав побачити свій похорон» [2, с. 618]. Агресор та його жертва сплітаються в єдиному світовідчутті. Загалом, потворне в некласичній естетиці твору стає прекрасним, відштовхуючі картини набувають поетичного метафоричного наповнення, створюючи ефект абсурдності всього. Частини знівченого мертвого тіла є об'єктами породження різноманітних моторошних образів, що виходять за межі традиційного досвіду: «голова художника з підрізаним горлом малувала своєю тінню» [2, с. 616], «його очі нанизані на

колючий терновий дріт» [2, с. 615]. Акт смерті художника бачиться як його остання картина, як його спроба довисказати, домалювати себе, «довівши своє вмирання до неймовірності немислимого анархічного чину» [2, с. 623]. Мертвотність змальованого людського тіла насичується агресивною еротичністю, що знову повертає на штучність та жахливість, і водночас бажаність того, що відбувається. Мертве тіло, падаючи на землю, ніби вступає з нею в любовний зв'язок – «земля дістала ерекцію умерляка в стилі мін'йону» [2, с. 616].

Образ-символ хреста, що часто зустрічається в творі, образи голгофи, тернового вінка маркують апокаліптичність світу, його богопокинутість, де митець може відчувати себе хіба що вершником апокаліпсису, йдучи по фронтовій лінії раю серед пекельної помсти байдужості. Наратор у відчаї заявляє, що «Бог – психоделічний пережиток...» [2, с. 621]. Через неможливість словами осягнути значення Бога оповідач переходить на мову символів, де умовний центр розміщується серед мінус та плюс нескінченності: «- ∞ – 0 – + ∞».

У тексті демонстративно проектується авангардна мовна свідомість, що через порушення мовного коду артикулює закритий рівень комунікації. Автор творить герметичні вербальні конструкції, в яких можемо розрізнити нашарування міфології, релігії, мистецтва, науки. М. Ягода послуговується друкарськими засобами, щоб збурити плин письма і традиції (поле, абзац, гра великих і малих літер), змінює абетки (переходить із кирилиці на латинський алфавіт), свідомо уникає написання слів з великої літератури. Створюється безперервний текст «потоків свідомості», де логічні паузи має визначати сам читач. На тлі суцільної тканини тексту особливо виразно чується авторський акцент на словах, написаних збільшеним шрифтом, наприклад, ХАЛАБАМА, АРНАУД, ОУП, ТХІН, ЯМ. Позірна безсенсовість слів напевно сигналізує про «пустелю слова», що є простором для війни, в якій беруть участь солдати-митці. Письменник свідомо порушує ієрархію, згідно з якою мова має відтворювати дійсність. Збільшеним шрифтом подаються й латинські слова, вирази, але вже із вкладеним сенсом, зрозумілим у контексті твору: DEUS EX MACHINA, HOMO FABER, EXODUS, ASULUM. М. Ягода, намагаючись зазирнути за межі мови, творить неологізми, зчаста поєднуючи два, три слова в цілісність й тим формуючи складне багаторівневе значення: «фронтотворець», «внебовглоси», «людобори», «мироягідність» тощо.

Отже, проза Мирослава Ягоди позначена авангардним експерименталізмом, що охоплює як форму, так і зміст. Через метафору війни оголюється внутрішній конфлікт митця із самим собою та зі світом, а текстові механізми «працюють» на створення «багатого» тексту. Автор намагається малювати словом моторошні картини, що відразу мають активізувати підсвідомі інтуїтивні смисли в обхід логіці та традиційному сприйняттю тексту; послуговується типографічними засобами увиразнення тексту. М. Ягода видобуває

приховані сенси, що роблять комунікативний дискурс твору непрозорим, густим, глибоким та відкритим до багатьох інтерпретацій, з яких жодна не буде вичерпною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко А. Мирослав Ягода : я створив світ і я щасливий [Електронний ресурс] / А. Бондаренко. – Режим доступу : <https://varianty.lviv.ua/21463-myroslav-yahoda-ia-stvoryv-svii-svit-i-ya-shchaslyvyi>.
2. Ягода М. Війна малого жорстокого числа / Мирослав Ягода // Приватна колекція : вибр. укр. проза та есеїстика кінця ХХ ст. / авт. проект ; упоряд., вступ. сл., бібліогр. відомості та приміт. В. Габора. – Л. : Піраміда, 2002. – С. 614–625.

Плющ Ольга

м. Гола Пристань

olgasa1307@gmail.com

ІНСЦЕНІЗАЦІЯ ЯК ЕФЕКТИВНА НЕСТАНДАРТНА ФОРМА ВИВЧЕННЯ ТА АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА В ПОЗАУРОЧНИЙ ЧАС

Шляхи оптимізації навчального процесу у вигляді інноваційного підходу забезпечують позитивну мотивацію здобуття знань, активне функціонування вольових та інтелектуальних сфер, дають відчуття потреби в самоосвіті, формують стійкий інтерес до предмета, сприяють розвитку творчої особистості.

Суспільство «Епохи інформації» вимагає від людини:

- 1) певних умінь, які можна застосувати за будь-яких обставин, мобільності;
- 2) уміння мислити, а не накопичувати певну суму знань і поглядів;
- 3) уміння швидко знаходити потрібну інформацію;
- 4) комунікабельності – уміння працювати у згоді з іншими і спільно доходити мети.

С. Кульневич, Т. Лакоценіна, І. Підласий та В. Щенцов виділяють групи нестандартних уроків:

1. Уроки зі зміненим способом організації (лекції, захист ідей, урок взаємоконтролю).
2. Уроки, що імітують які-небудь види діяльності (урок-екскурсія, урок-експедиція).
3. Уроки з ігровою змагальною основою (вікторина, КВК).
4. Уроки з трансформацією стандартних способів організації (семінар, залік, урок-моделювання).
5. Уроки з оригінальною організацією (урок взаємонавчання, урок-монолог).
6. Уроки – аналогії певних дій (урок-суд, урок-аукціон).

7. Уроки – аналогії з відомими формами й методами діяльності (урок-диспут, урок-дослідження).

8. Уроки, пов'язані з творчістю й фантазією (урок-казка, театралізований урок, урок-спектакль, уроки-концерти, кіно-уроки, дидактичний театр, урок рольова гра, уроки-діалоги, уроки виразного читання, уроки-драматизації (драматична гра, драматизація розповіді, імпровізована робота у пантоміміці, тіньові п'єси, п'єси з ляльками і маріонетками, усі види неспідготовленої драми – діяльність, де неформальна драма створюється самими учасниками гри).

Рольова гра допомагає створити суб'єкт-об'єктні стосунки, партнерський стиль взаємовідносин, активізувати пізнавальну діяльність, підвищити інтерес учнів до вивчення мови й літератури (це є найдієвіший мотив навчання), розкрити приховані творчі здібності вихованців, змінити роль учителя, нестандартно оцінити учня. Програвання сценки допомагає визначити ставлення до конкретної життєвої ситуації, набути досвід шляхом гри.

Актуальність рольової гри в тому, що вона дає змогу учасникам діяти «Ніби насправді», а отже, дозволяє розкрити учням свої можливості, здібності, навчає займати активну життєву позицію.

Тематика уроків-інсценізацій базується в основному на вивченні та розігруванні байок, наприклад, Л. Глібова, Є. Гребінки, Олени Пчілки, драматичних творів І. Карпенка-Карого, І. Кочерги, М. Куліша, М. Старицького, Лесі Українки, І. Франка. Можна створювати інсценізації за мотивами епічних творів Ю. Винничука, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Нечуя-Левицького та ін. Саме урок з елементами інсценізації допоможе глибше усвідомити й зрозуміти образи й персонажі.

Методичний аналіз сучасних форм роботи та проведення нестандартних уроків дає підстави стверджувати, що всі вони можуть успішно використовуватися в процесі навчання української мови та літератури.

Наукова достовірність виучуваного матеріалу, його оптимальність, змістова наповнюваність є важливими чинниками, що в сполученні з правильним вибором типу, структури уроку та методів навчання сприяють підвищенню ефективності занять.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Генкал С. Пізнавальна активність учнів / С. Генкал // Завуч. – 2007. – №4. – С. 5-6.
2. Дудник Н. Організація пізнавальної діяльності учнів / Н. Дудник // Завуч. – 2005. – №30. – С. 4-6.
3. Інсценізація казок В. Сухомлинського [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://fspo.udpu.edu.ua/?p=16195>.

4. Педагогічний словник / за ред. М. Д. Ярмаченка. – К. : Пед. думка, 2001. – 516 с.
5. Скрипченко О. Довідник з педагогіки та психології / О. В. Скрипченко, Т. М. Лисянська, Л. О. Скрипченко. – К. : Видавництво Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, 2002. – 216 с.

Погребенник Володимир

м. Київ

v_pohrebennyk@ukr.net

ПОЕТИКА ПУБЛІЦИСТИЧНОЇ Й ЕСЕЇСТИЧНОЇ ШЕВЧЕНКІАНИ РОМАНА ОЛІЙНИКА-РАХМАННОГО

Доктор філософії Монреальського університету, лауреат Шевченківської премії як публіцист і есеїст Роман Рахманний (Олійник, 1918-2002) значну частину творчого доробку присвятив публіцистичному й есеїстичному осягненню внесків українського письменництва у формування гідної державницької нації. У субстанційну плоть його публіцистики, есеїстики й історико-літературних студій повнокровним первнем увійшла Шевченкіана. Автор присвячував статті й есеї Т. Шевченкові, якого вважав Месією, пророком Єремією, а його творчість – національним святощем й уселюдським скарбом.

Так, у статті «Правдомовний гомін віків над Києвом» публіцист використав факт руйнування Києва Менглі Гіреєм із намови Івана III та по канві «Кобзаря» розкрив прихований замір московських *«нових Батіїв»* перетворити Україну в дике поле, що його Московщина винайматиме татарам чи німцям *«на пашу»*. Провину за це слідом за Т. Шевченком покладено й на *«Олексійового друга»*. Звідси походить апелювативна адресація до козацьких правнуків в есеїстичній статті «Крим – брама до волі чи до неволі?». Її автор, по-історіософськи прозираючи майбутнє, ствердив: слід захищати Батьківщину, не сподіватися на «союзників» і не віддавати ворогу невід’ємних частин своєї території. Створення автономії в Криму, як прозріливо попереджав Роман Рахманний іще в радянський час, означає потенційну небезпеку для України.

Аксіоматична думка Р. Олійника-історика про найбільшу шкоду батьківщини від поборювання гетьманів різних орієнтацій, взаємних *«воєн і військових свар»*, – ідейний стрижень есею «Відповідь сердитому молодому сфінксові». Від емоційного сприйняття *«діл батьків наших»*, над якими Шевченко, студіюючи історію, ридав, як пише Р. Рахманний, і до порад молоді – такий рецептивний діяпазон осмислення минулого «судом» Тараса. Есеїст пропонує по-шевченківськи критично вивчати історію, читати, самотійно думати, вчитися уникати помилок і хиб попереднього покоління, набуваючи

відпорності проти нав'янь із «чужого поля». Цитовані слова з «Гайдамаків» засвідчують опритомнюючу щодо національної гідності, солідаризуючу функцію літературної класики.

Гостро оскаржуючи руїнницькі дії предків (есеї «Дон Кіхот і Гамлет на горі»), Р. Рахманний самобутньо зінтерпретував вірш «За байраком байрак...». Якщо у Шевченка лейтмотив інший, найбільшої тяжкості гріха супроти нації, то есеїст наголосив недостатню в екзилі увагу до продовжувачів активного опору Росії. В публіцистичному психологічному «портреті» «Останній рейс глухонімого поета» ця теза спрацювала в прикладанні до «материкової» України у контексті життєтворчості Олекси Влизька.

Простежуючи наслідки минулого в сучаснім, нерідко у Шевченка фатальні, Р. Рахманний в есеї «Не словом єдиним» розгорнув порівняльні зближення «Адам Міцкевич над Сеною» – «Тарас Шевченко над Невою». У взаємодії вони відтворили через цитацию з «Якось то йдучи уночі...» біль втрати зв'язку часів, а з цим і волі. На такому засновку Р. Рахманний акцентував урок історії: навіть програвши, слід не хилитися рабами, а гадати, як повалити «осквернені палати». Образ-символ цих палат здобув проникливу шевченкознавчу інтерпретацію есеїста як втілення «влади, сили й культури панівної нації в умах мільйонів людей, позбавлених основних прав» [1, с. 4].

Шевченків ізболений розмисел про недавнє минуле чи його сучасність дав імпульс публіцистові в контексті осуду імперіалістичних воєн Кремля. Його статті «Русифікаційний плян до українського двору», «Думки над могилою українця в російському мундирі» закономірно притягли до публіцистичного дискурсу інвективні звинувачення Росії в імперіалізмі. В них, як і в есеях «За який світ?», «Березень – місяць двох Тарасів» і «Ми – українці Шевченкового роду», належно поціновано висоту етичної позиції Т. Шевченка з його «апотеозом» визвольної боротьби народів Кавказу. «Тюрмі народів» Росії та її агресивній політиці, освяченій Російською православною церквою, Р.Рахманний протиставив надію і віру, вґрунтувавши її на Шевченковому оптимізмі: ніхто «Не скує душі живої / І слова живого». Зміцнення цієї віри народу публіцист поставив у головну заслугу Шевченкові й у статті «Три аспекти української державності».

Тож осмислення публіциста й есеїста життя і творчості великого Тараса переконують у правомірності «суду Шевченком» його попередників, сучасників і наступників. Мірка ця була, є і буде високою, бо «Кобзар» – схованка остаточної правди в справах уселюдських, а його художній світ є універсумом гуманності, демократизму та патріотичності, еманациєю нетлінної краси. Найчастіше есеїст використовував Шевченкові образи як найвагоміші з аргументів, своєрідні злитки золотих думок, емоцій і переживань непідробної щирості, що й надали творчості генія характеру Нового Заповіту. В умілому і знаючому орудуванні Романа Рахманного національні святощі і звичаєві цінності постали крізь призму «Кобзаря» в

розмаїтті й функціональній тяглоті, примножилися прозірливістю публіциста, злутувалися з далекою метою акумулювати пасіонарну енергію українства, протиставитися анахронізові й загумінковості недоукраїнства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Рахманний Р. Роздуми про Україну / Роман Рахманний. – К. : Видавництво «Просвіта», 1997. – 684 с.

Розмариця Світлана

м. Миколаїв

rozmaritsa74@gmail.com

ПОЕТИКА ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ У РОМАНІ ПИЛИПА КАПЕЛЬГОРОДСЬКОГО «ШУРГАН»

Серйозною спробою П. Капельгородського творчо осмислити парадокси кризового часу й репрезентувати художню картину, суголосну своїм творчим інтенціям, став роман «Шурган», надрукований 1932 року в харківському видавництві «Рух», який виразно відбиває ідеологічні домінанти часу та водночас репрезентує індивідуально-авторський погляд на одну з найтрагічніших сторінок братовбивчої війни на Кубані, Терщині, у Ставропольському краї. У структурі роману соціально-історичний час ототожнюється з особистісним (історія кохання головного персонажа Гаврила Рогожина, життєві історії Петра Легегейди і Демида Коропа), крізь призму якого вимірюється життя народу, трагедія цілої історичної епохи. Кажучи словами М. Бахтіна, «хронотоп як переважаюча матеріалізація часу в просторі є центром образотворчої конкретизації, втілення для всього роману. Всі абстрактні елементи роману – філософські і соціальні узагальнення, ідеї, аналіз причин і наслідків – тяжіють до хронотопу, через нього наповнюються плоттю кров'ю» [1, с. 401].

Варто звернути пильнішу увагу на поетику роману «Шурган», домінантою якої є метафоричне поєднання соціального і природного ритмів, часом їх семантична нероздільність. Картини природи постають неповторними, майже фантастичними, вони ж виконують функцію вербалізації авторської позиції. Переданий через зіставлення людських почуттів та природних змін пейзаж є також важливим чинником ліризації та характеротворення, образного вираження настрою, поведінки, почувань персонажів. У тексті роману Пилипа Капельгородського переважає героїко-романтичний, піднесено патетичний стиль, особливо – у фінальних розділах. Сутичка зі стихією вітру-шургану як романтичний прийом у творі допомагає виявити силу і потужність революції, народження маси людей із новою системою цінностей. Настрої людей із народу, як головних, так і другорядних та

епізодичних персонажів, письменник передає через діалог, висловлювання, конкретних дійових осіб (Нагнибіди, Легенди, Шаповала та ін.), що часто поєднується з локальними авторськими характеристиками. Суспільно-політична лексика, нові слова, які вживаються представниками «трудової армії», русизми («дайш землю трудящому елементу», «порцію зернистої й кружку пільзенського!», «тут, брат, що п'ять дворів, то п'ять політик») слугують авторові інструментом для створення гумористичного ефекту. Головними засобами зображення гумористично-сатиричних образів в романі «Шурган» є численні емоційні оцінки, виписані в іронічному ключі репліки дійових осіб, сатирична портретна й мовна деталь тощо.

У хроніці П. Капельгородський значно розширює сферу використання народної фразеології, застосовуючи її для характеристики суспільної чи політичної ситуації в умовах громадянської війни: «В бога... в богородицю... отаманів, владу, комітети, комісарів!.. доки ж це буде?» [2, с. 386]; «кому за царя тепло було, той даром не поступиться» [2, с. 387]; «брат пішов на брата, а син – на батька» [2, с. 403]; «щоб мирно працювати, треба спочатку повоювати» [2, с. 459]; «прийшла зима, кожуха нема, чоботи ледащо і їсти нема що» [2, с. 520]; або ж із метою увиразнення мови персонажа, розкриття індивідуальних рис його характеру.

З метою змалювання масових сцен Пилип Капельгородський послуговується предметними деталями, для характеристики та відтворення індивідуальної психіки героїв – портретними, серед яких уже традиційна для авторського стилю портретна деталь «очі». В позитивно маркованих образів очі – виразні, прадиві, гнівні: у хорунжого Рогожина «безодня темних очей»; «русяві довгі вії до половини прикривали знайомі правдиві очі» Тасі Рогожиної; «...Глянь, Тасю, які в неї великі-великі та сумні очі! // Тася глянула – і серце їй зацеміло... Та це ж – очі всієї 11-ї армії. Очі виснажених, хворих бійців! Очі поранених і тифозних! Очі біженців...» [2, с. 505]. У негативних персонажів – мають переважно неприємний і невиразний вигляд (маленькі, примружені, скляні, без виразу): «полковник генерального штабу Микола Олександрович Караулов обвів водянистими невиразними очима збори...» [2, с. 326]; «Сорокін третій день пиячив. Темні очі його запали й горіли цілковитим божевіллям» [2, с. 490]. Образ вітру-шургану метафорично прочитується як символ антигуманного світу, хаосу революції та братовбивчої війни. З іншого боку, він символізує пафос боротьби народу, його віковичне прагнення до волі, визволення від визиску й соціальної несправедливості. Лірико-романтична стилістика в хроніці П. Капельгородського виявляється на рівні зображення рельєфних, зримих пейзажів Північного Кавказу, змалювання безмежжя кубанських степів, поєднаних із національно колоритними картинами у сфері буденного життя українських селян-переселенців. Автор зумисне демонструє романтично-піднесений

стиль, революційний пафос, відтворюючи подвиг і самопожертву рядових бійців, сильних, мужніх, вольових особистостей, які нагадують героїв народних дум і пісень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин.* – Москва : Искусство, 1986. – С. 234-407.
2. Капельгородський П. *Твори / П. Капельгородський; упор., підгот. текстів та прим. Михайла Стельмаха; вступна стаття П. Падалки.* – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1961. – С. 23-599.

Руссова Владлена

м. Миколаїв

russovavm@ukr.net

ОПОЕТИЗОВАНЕ ДОВКІЛЛЯ «ПОВІСТІ ПРО НАШ СТЕП ШИРОКОПОЛИЙ»

М. АРКАСА-ТРЕТЬОГО

Ріс і формувався М. Аркас молодший на Миколаївщині. Миколаївська дослідниця сім'ї Аркасів Т. Березовська підкреслила залюбленість автора «Повісті про наш степ широкополий» у свою батьківщину, його пристрась до південних степів, припускаючи, «що через любов до природи розкривається поетична спрямованість» його [2, с. 121]. М. Аркас молодший у своїй «Повісті...», яка побачила світ 1975-1978 рр. у часописі «Визвольний шлях» (Лондон), пам'ять про Україну живописав не лише в картинах свого дитинства та юності, але створив мозаїчне полотно з історії Південної Причорноморщини на тлі всієї історії України, акцентуючи народну культуру і побут, залучаючи до цих картин свої знання з природничих наук, звичаїв і міфів рідного краю.

Адресує він «Повість...» в першу чергу нашій молоді: тим нашим юнакам та юницям, які побачивши світло Боже на чужині, зриси й виховавшись там, – спромоглися зберегти національну свідомість, не забули рідної мови й не втратили любові до Отчизни їх батьків, про яку їм відомо тільки з переказів» [1, с. 712]. Символічно, що після вступного слова автор описує «Приліт з вирію птаства», ніби акцентуючи можливість для еміграційної молоді з українським корінням повернутися до землі їхніх предків, або хоч чимось прислужитися далекій Вітчизні дідів та прадідів: і мали «готовність служити Батьківщині і, якщо звелить Неминучість, – покласти за неї життя» [1, с. 712]. А вже коли описує відліт у вирій восени, то передає весь жаль емігранта: «Відліт ніколи не бував радісним та гучним...» [1, с. 1282].

До символів України, її народнопісенної творчості він звертається упродовж всього твору, цитуючи пісні, думи, описуючи звичаї. А у розділі «Епічна поезія та степ у народній поезії» автор розглядає пісні прашчурів у контексті європейської культури, зокрема, порівнюючи кобзарів зі скальдами Норвегії та Шотландії, з бардами і меннезінгерами кельтів і германців, труверами трубадурами франків та рапсодами і аойдами греків. Зазначивши, що однією з найвеличніших лицарських поем раннього середньовіччя була «Баллада про Роланда», він надається до характеристики перлини давнього українського епосу – «Слова про похід на половців Новгород-Сіверського князя Ігоря Святославовича» [1, с. 1190]. Незабутніми в описі рідних степів постають мотиви та образи таких дум, як «Про трьох братів з Озова», «Понад сагою Дніпровою», «Про отамана Матяша». Його характеристики українського степу досить ліричні, просякнуті любов'ю до рідних з дитинства пейзажів, усвідомленою нелегкою долею волелюбного народу України: «Він наголошує: у вабливій, зрадливо-небезпечній степовій долині, ховалася Жар-Птиця обездоленої України – Воля, і найважливіші, найвідважніші волелюбці, сини її, шукали в степах ту Волю примарну, то на вороному, то пішаницею» [1, с. 1196]. Опоетизовуючи знайомий йому з дитинства український степ, акцентуючи прагнення його народу до волі, Аркас наголошує на варварському поводженні прийшлих чи то із заходу, чи сходу завойовників та переселенців – йдеться як про росіян, так і про німців, сербів. Найбільшу антипатію до новопоселенців і поміщиків автор зауважує щодо росіян, які не гнали на степові простори України своїх кріпаків, але фактично «стали піонерами русифікації нашого степу» [1, с. 902-903]. Широко застосовуючи поетичні фігури зокрема метафори, епітети, порівняння, передає автор «Повісті...» розмаїття трав і квітів степів незораних.

Серед рослин, які несуть у собі національну символіку для українця, називає Аркаса-третій калину, барвінок, перекотиполе, мак, мальви, євшан-зілля (полин), материнка, васильки. Зокрема, зупиняється на міфах про чар-папороть, полинь, розвій-вітер, волошки, хрещатий барвінок. Про євшан-зілля зазначає: «Скільки створилося біля нього легенд!.. Євшаном прозвали його половці, і, з того часу пішла його слава. Полин панував над незайманими степами, і без його гіркувато-терпкого духу – степ не був степом. Тому в половців він був символом їх батьківщини, степової волі...» [1, с. 343]. Приділяючи значну увагу в своїй науковій роботі героїчним сторінкам історії України, зокрема козацької України, він і у своїй «Повісті...» повсякчас звертається до образів козацького степу, могил, символіки козацької вольності та боротьби предків за незалежність українського народу.

Як і більшість письменників-емігрантів історичне минуле свого народу він прочитує в контексті європейської історії. Одним із провідних мотивів всієї «Повісті» і зокрема ліричних відступів є ностальгія за втраченим «раєм» – рідною домівкою та неможливість при

житті повернутися на батьківщину. Водночас звернення до сучасних йому в 60-70-х роках ХХ ст. молодих українців насичені вірою в можливість повернення України до вольності, незалежності України, за які зброєю і словом боровся Микола Аркас-третій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аркас М. Повість про наш степ широкополий / М. М. Аркас // Визвольний шлях. Кн. II, IV, VI, VII-XVIII, IX, X, XI, XII. – Лондон : Українська видавнича спілка, С. 1975-1978.
2. Березовська Т. Історичний портрет роду Аркасів / Т. В. Березовська. – Миколаїв: Вид-во МДАУ, 2006. – 216 с.

Семашко Тетяна

м. Київ

semashko.tat@ukr.net

ПРИЙОМИ РЕАЛІЗАЦІЇ СТЕРЕОТИПІВ У ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ

Застосування сучасних методів вивчення концептуального змісту художніх творів продукує новий погляд на проблему опису стереотипів, які досліджуються з позицій соціології, історії, соціальної психології, культурології, міжкультурної комунікації тощо (у зазначених напрямках сьогодні працюють А. Байбурін, А. Белова, В. Павленко, Т. Кацберт, О. Квас, В. Красних, Ю. Лотман, Ю. Прохоров, Г. Старовойтов, Т. Стефаненко, Г. Теджфел, О. Черемісіна та багато ін.), національно-культурний контекст і релевантні властивості яких, дають підстави розглядати останні як когнітивні елементи культурно-специфічних знань, що реалізуються на різних рівнях, зокрема, у художньому дискурсі (під дискурсом розуміємо зв'язний текст у контексті численних супровідних фонових чинників – онтологічних, соціокультурних, психологічних тощо, які у сукупності дозволяють осмислити мовну картину світу адресанта адресатом [1, с. 138]).

Для дискурсивного аналізу характерним є зацікавлення текстом не тільки як набором мовних одиниць, але й інтерес до фонових знань, носіями яких є етнокультурні стереотипи. Реконструкція смислу тексту передбачає не тільки його «лінійну обробку», необхідно застосувати створений культурою смисловий простір, без якого розуміння стає обмеженим лише «верхівкою айсберга», натомість основне навантаження припадає саме на «підводну частину» – на приховані смисли, імпліцитне. Саме значення виступає формою існування свідомості [2, с. 94-95] і є базою творення стереотипу.

З метою вияву когнітивних чинників глибинних смислів змістових структур тексти, насамперед, переробляються згідно з засадами наперед визначеної моделі, що знаходиться

поза текстом та є (більш чи менш експліцитно) засвідченою культурною пам'яттю того, хто аналізує текст. У процесі аналізу читач розкладає текст на складники, скорочує його, відкидає зайву інформацію та окреслює все, що не стосується стереотипізованого образу чи поняття. Нюанси, які не є релевантними, відкидаються читачем, разом із тим усі можливі варіанти скорочуються та несвідомо узгоджуються з початковою моделлю. Тобто, розшифрування передбачає максимальне скорочення відмінностей, зведення їх до вже побаченого та відомого заздалегідь. Усе, що не вписується до схеми об'єднаних сталих рис, відносять до категорії «іншого». Переважно, той, хто аналізує текст, легко відкидає зайве, не звертаючи на нього увагу або ж надаючи йому статусу незначних деталей, що додають текстові реальності. Деталі та вербальне наповнення тексту можуть варіюватися, залежно від різного вияву одного й того ж стереотипізованого образу, що стає можливим завдяки відмінній меті використання стереотипів. Тут варто говорити про інтертекстуальність, в якій, власне, й існує кожен стереотип, та від якої він водночас відходить у кожному конкретному своєму прояві. Розшифрування стереотипу вимагає конкретики, тоді як в окремо взятому випадку, вилучений із колективної схеми, він не існує.

Тільки після таких проведених операцій можна розглядати також мовні прийоми, за допомогою яких стереотип реалізується у тексті. Під мовними прийомами ми розуміємо такі мовні спроможності та засоби, які дозволяють подати будь-яку стереотипну думку з тієї позиції, яка є зручною для автора створеного тексту. На рівні лексики такими засобами є усталені словесні поетичні образи, в яких містяться багаторазово повторювані елементи з текстів різних літературно-стильових періодів, метафоризація, використання епітетів, оцінної лексики, фразеологізмів, етнономінацій, іншомовних слів та ін. На рівні синтаксичної структури можна виокремити літературознавчі засоби (повтор, протиставлення, гіпербола, оксюморон), інференцію, відтворення стереотипу в препозиції тощо. На рівні дискурсу виділяємо стратегії оформлення стереотипів відповідно до семантики розгорнутих елементів чи організації усього тексту: певні вкраплення у структуру нарративу («лишні елементи» з позиції зв'язності оповіді та економії засобів), іронії, прийом ефекту «зраджених сподівань», коли початок і кінець тексту є суперечливими; ситуація, коли думка про іншу культурну групу мимоволі розкриває ситуацію у відповідній лінгвокультурі тощо.

Отже, глибинний смисл тексту розгортається в смисловій мережі культурно-понятійного змісту лінгвокультурем – етнокультурних стереотипів. Глибина уявлення, тобто зміст культурного стереотипу знаходиться у прямому зв'язку з лінгвокультурологічною компетенцією носіїв мови. Незнання «культурного ореолу» слова не дозволяє проникнути у зміст тексту як культурного феномену.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бацевич Ф. Основи комунікативної лінгвістики / Ф. С. Бацевич. – К. : Академія, 2004. – 344 с.
2. Красных В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? / В. В. Красных. – М. : ИТДГК «Гнозис», 2003. – 375 с.

Слижук Олеся

м. Запоріжжя

slyzhukolesya17@gmail.com

«ПОДРУЖІТЬ ІЗ МИКОЛКОЮ...»: «МИКОЛЧИНІ ІСТОРІЇ»

МАРИНИ ПАВЛЕНКО НА УРОЦІ ПОЗАКЛАСНОГО ЧИТАННЯ В 7 КЛАСІ

Із творчістю відомої дитячої письменниці Марини Павленко школярі знайомі ще з початкової школи, бо читали її повість-казку «Домовичок із палітрою».

Семикласники текстуально вивчають першу частину циклу повістей письменниці про Русалоньку із 7-В – «Русалонька із 7-В, або прокляття роду Кулаківських». У вивченні цього пригодницько-фантастичного твору важливим є виокремлення рис реального і фантастичного, розкриття народознавчих розповідей і обговорення актуальної для підлітків шкільної проблематики: перша закоханість, стосунки між дівчатами й хлопцями, взаємини з батьками, пошанування сімейних традицій.

Для позакласного читання рекомендована книга «Миколчині історії», яка продовжує й поглиблює морально-етичну проблематику. Свого часу ці оповідання Марини Павленко навіть зазнали критики за нібито «надмірне моралізаторство». Але згодом книга викликала інтерес у юних читачів, які співпереживали Миколці, захоплювались його дитячими пригодами.

Оскільки на уроці позакласного читання вчитель має усі можливості для вибору шляху інтерпретації твору і вибору компонентів художньої структури та епізодів для його детального розбору, маємо можливість зосередитись якраз на актуальній проблематиці книги – соціальному сирітстві й відповідальності батьків за виховання й здоров'я дітей. Для цього оберемо синтез пообразного й проблемно-тематичного розгляду твору.

Почати урок можна із складання асоціативного ряду на тему «Яким повинен бути сучасний хлопчик». Діти, як правило, називають такі риси, як чесність, доброта, сміливість, мужність, фізичне здоров'я, охайний вигляд тощо. Далі основну навчальну ситуацію уроку створюємо за допомогою проблемного питання: «Чи можна дружити з Миколкою? Чи є в його характері риси, якими можна захоплюватись». Протягом усього уроку будемо звертатись до розв'язання цього питання.

Далі звернемося до характеристики образів книги. Для цього учні об'єднаються у три команди. Перша характеризуватиме образи дітей (Миколка, Чикса, Катька, Дівчинка з конструктором), друга – дорослих (мама і вітчим Миколки, Товстуха, жінка з яблуками, вчителька), а третя – тварин (песик Найда й кицька Анхвіса).

У процесі роботи групи добиратимуть цитати до образів персонажів; схарактеризують художні деталі, через які розкривається авторське ставлення до них; намагатимуться оцінити вчинки персонажів.

Наступний етап уроку передбачає проведення міні-диспуту «Хто винен у Миколчиних поневіряннях – він сам чи світ дорослих?». Узагальнюючи самостійну дослідницьку діяльність учнів, учитель зверне увагу на те, що як і в інших творах Марини Павленко, у «Миколчиних історіях» немає негативних персонажів дітей. Хоча вони інколи й роблять не дуже гарні вчинки (Миколка узяв чужий конструктор; Чікса зверхньо поводитись із іншими дітьми), але авторка доводить, що у них ще є час усе виправити. Негативними персонажами, як доводять твори письменниці, можуть бути тільки дорослі, бо вони несуть повну відповідальність і за своє життя, і за життя своїх дітей. Не можна виправдати злочинну недбалість матері Миколки, яка зовсім не турбується про нього. Жорстокий і цинічний вітчим також не заслуговує виправдань.

З любов'ю виписані в книзі образи тварин – Миколчиного песика Найди і Товстушиної кицьки Анхвіси, які є чи не єдиною розрадою для своїх господарів, світлим промінчиком у їхньому самотньому житті. Недарма в останніх оповіданнях Миколка й Товстуха стали добрими приятелями, бо через їхнє добре й уважне ставлення до домашніх улюбленців розкрились їхні найкращі риси, які сприяли встановленню дружніх стосунків між ними.

У підсумку пропонуємо школярам описати майбутнє Миколки, поміркувати над тим, як складеться його життя, і що треба змінити в ньому, щоб хлопчик став щасливим. Домашнім завданням буде – намалювати портрет улюбленого героя з творів Марини Павленко.

Отже, вивчаючи на уроці позакласного читання книгу Марини Павленко «Миколчині історії», слід зацентувати увагу семикласників на її проблематиці. Для цього варто використовувати прийоми, які сприятимуть розвитку вмінь вчитуватись у художній текст, дискутувати з приводу актуальних проблем, розкритих у ньому, й розшифровуючи художні деталі, зрозуміти авторський задум.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Павленко М. Миколчині історії / Марина Павленко. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2015. – 120 с.

2. Хороб М. Художні маркери дитинства в сучасній українській літературі (на матеріалі «Миколчиних історій» Марини Павленко / Марта Хороб // Література. Діти. Час. Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. – Вип. 4. – Рівне : Дятлик М., 2013. – С. 185-191.

Стаднік Ірина

м. Херсон

ira.stadnik.17@gmail.com

ОБРАЗ «ЗАГУБЛЕНОЇ ГЕНЕРАЦІЇ» 1990-Х РОКІВ У РОМАНІ

С. ЖАДАНА «ІНТЕРНАТ»

Творчість С. Жадана стала знаковим явищем у сучасній українській літературі. Вона є художнім відображенням суспільних проблем, історико-соціальних конфліктів, що були актуальними для 90-х років ХХ століття і залишаються такими у наш час. Не випадково письменник для розкриття авторського задуму головними героями творів обирає представників покоління 1990-х років. Не став винятком і новий роман автора «Інтернат» (2017).

Дитинство Паші – головного героя роману «Інтернат» – припало приблизно на кінець 1970-х – 1980-ті роки, а підлітковий та юнацький вік – на початок кризових 1990-х років. Агнешка Матусяк та Матеуш Светліцкі у статті «Категорія покоління у сучасних суспільно-культурних дослідженнях» це покоління називають *посттоталітарним* [2, с. 129], а Людмила Бербенець номінує його «загубленим» [2, с. 305]. Т. Гундорова зауважує, що феномен покоління «виступає індикатором соціально-політичних і культурних процесів, <...> радикалізує свідомість, увиразнює роль маргінальних спільнот, стає полем зіткнення високої та масової культури» [2, с. 136]. Зазначимо, що посттоталітарна генерація має виражений амбівалентний характер: молодь 1990-х років зазнала антагоністичного впливу двох соціальних систем – радянського устрою і постсоціалістичного суспільства. Дослідники наголошують, що для «загубленої генерації» характерні апатичні настрої, упевненість у власній відсталості, непотрібності; відчуття покинутості, бездомності, відчуженості тощо [2, с. 153].

Від'їжджаючи на навчання у місто, Паша все більше відокремлюється від своєї родини, втрачає з рідними духовний зв'язок, але продовжує спілкування. Стосунки головного героя з батьком ілюструють відчуття безбатьківства та бездомності представників «загубленої генерації». Дівчина Паші Марина помічає, «як він ставиться до старого, як не може домовитися з ним про найпростіші речі, <...> як він боїться сестри <...>, як він

ховається від племінника, <...> як тихо ненавидить свою директорку, як ігнорує своїх учнів <...>, бачила, що він просто не знає, як бути з нею, як із нею говорити, як із нею спати» [1, с.128] На нашу думку, подана цитата є найпромовистішою характеристикою «загубленої генерації» 1990-х років, втіленням якої є головний герой роману Паша. Звернімо увагу й на те, що Марина мабуть першою усвідомила такий факт: Паша живе не справжнім, а фальшивим життям, виконуючи у ньому лише певну *роль*: не маючи істинних ідейних переконань, він стає вчителем української мови і літератури – виразником духовної культури українців, представником національної еліти. Проте розуміємо, що насправді Паша не є громадянином з високим рівнем культури, для нього єдине значення має лише матеріальне існування. Можливо, тому учні не сприймають Пашу серйозно, деякі під час уроків навіть підвищують голос, відверто виявляючи неповагу. Вбачаємо у цьому прихований внутрішній конфлікт між двома поколіннями: діти мали велику надію на авторитет та внутрішню силу Паші як представника молодшої генерації, намагалися у його особі віднайти лідера, а натомість перед ними постає покірна, безвольна *істота*, яка, будучи *вчителем*, боїться своїх учнів і навіть власних дітей не бажає мати. У цьому прослідковується потужний вплив постколоніальної травми, адже Паша, відмовляючись продовжувати рід, не бажає продукувати собі подібних – інфантильних, апатичних нащадків, які не матимуть майбутнього. Паша не може передати наступному поколінню жодного духовного спадку, бо у нього його *немає*.

Паша як представником «загубленого» покоління виріс абсолютно деіндивідуалізованою людиною, яка ідентифікує себе з масою. Як наслідок, герой позбавлений свого «Я», він, *маючи рідних*, - *самотній*, бо так і не знайшов жодного друга, не побудував власної сім'ї, проживши вже півжиття. Герой не дорослішає, не змінює світоглядних орієнтирів. Паша не розуміє, що саме його покоління нині є рушійною силою у національному та культурному житті країни, він та його однолітки-чоловіки відповідальні не лише за безпеку країни, а й за щасливе майбутнє сучасної молоді.

На нашу думку, Паша – збірний художній тип «загубленого» покоління 1990-х років, що внаслідок розпаду СРСР опинилося у ситуації внутрішнього роздвоєння: молодь, вихована за радянською ідеологічною моделлю, потрапила у стан безвиході та непотрібності, зазнаючи краху не лише у власній гендерній, а й національній ідентичностях. На прикладі Паші С. Жадан підкреслює негативні наслідки постколоніального минулого української нації: покоління 1990-х років мусило б творити національне майбутнє нашої держави, а натомість більшість продовжувала жити радянським минулим, нівелюючи себе як індивідів уже вільної країни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жадан С. Інтернат [Текст] / Сергій Жадан. – Чернівці : Меридіан Черновіц, 2017. – 336 с.
2. Постколоніалізм. Генерації. Культура / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. – К. : Лаурис, 2014. – 336 с.

Стадніченко Ольга

м. Запоріжжя

stadnichenko-1@ukr.net

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ «СПОГАДІВ» ДМИТРА ПАВЛИЧКА

До написання чи навіть опублікування спогадів кожен приходить по-різному і залежно від різних життєвих та суспільно-політичних обставин. На це також значною мірою впливає те, який характер мають спогади: більше особистісний чи суспільно значущий.

Серед творів, які відносимо до класики мемуарного жанру, зокрема спогади письменників і громадських діячів ХХ -початку ХХІ століття. Серед них такі відомі твори, як «Спогади і роздуми на фінішній прямій» І. Дзюби, «Лінія життя» Л. Танюка, «Щоденник» О. Гончара, «Зустрічі й прощання» Г. Костюка, «Найбільше диво – то життя» М. Руденка, «Благослови, душе моя, Господа...» Р. Іваничука, «Рубали ліс» Лариси Крушельницької, «Книга споминів» Михайлини Коцюбинської та ін.

«Немає вразливішого жанру в літературі, ніж спогади: коли автор береться за мемуари, він постає перед читачем як на рентгені, де йому важко щось приховати чи прикрасити, і саме автор стає головною дійовою особою. Саме тому це жанр ризикований і, можливо, тому українська мемуаристика існує тільки на ембріональному рівні», – писав М. Слабошпицький про мемуари відомого українського письменника і громадського діяча Дмитра Васильовича Павличка «Спогади». Це синтетичне поєднання мемуарів, де автор звертається до осмислення свого життя від найперших кроків до сьогодення. Відповідно багато уваги приділено висвітленню стосунків власне автора спогадів з багатьма його сучасниками: письменниками і громадсько-політичними діячами за період від кінця 1940-х до наших днів.

Книга «Спогади» Д. Павличка має документально-публіцистичний характер. У кожному нарисі, які не пов'язані між собою, автор ніби нанизує розповіді про своє життя, про те, як відбувалося його становлення як поета та громадського діяча, які чинники були вирішальними при формуванні його непересічної особистості. Через особисте сприйняття автора проглядає трагічна історія України ХХ століття.

Коли читаєш мемуари, ніби оживає весь життєвий простір автора, постають в усіх подробицях, люди, які його оточували, події, що довелося пережити. Особливий інтерес викликають виписані в спогадах постаті письменників, суспільно-політичних діячів, людей, з якими на життєвих дорогах довелося перетинатися автору. Натрапляємо на досить різкі оцінки багатьох з них. Серед героїв спогадів Дмитра Павличка письменники М. Бажан, Ірина Вільде, О. Гончар, О. Довженко, О. Коломієць, Г. Кочур, А. Малишко, В. Підпалый, М. Рильський, М. Рудницький та ін.

Багато уваги приділено зображенню політичних діячів ХХ – початку ХХІ століть, з якими був знайомий автор. Це, зокрема, М. Горбачов, В. Дурдинець, О. Ємець, Є. Стахів, Ярослава Стецько, Е. Шеварднадзе, П. Шелест та ін. Ці постаті виписані настільки рельєфно, ніби кадри документального фільму про людей та їхній час. Тут же наявні ті моменти, які найчастіше шукають у художньому творі: людинознавчі істини, самохарактеристики, сповідальні епізоди, самомотивація.

Емоційно, з напруженням описані моменти, які є надзвичайно значущими для самого автора. Про сучасність Д. Павличко пише: «Так, мені вже в печінках сидить моя вождівська нація, розсварена, нездатна висунути із своїх рядів лідера не тому, що його нема, а тому, що кожен із моїх братів прагне бути гетьманом. Але я щасливий тим, що належу до українського народу і навіть негативні прикмети його вождів сприймаю без прокльонів, знаючи, що дорога з рабства тяжка і жертвна» [1, с. 481].

Усі спогади, уміщені в цій книзі, являють собою, ніби пазли, які потім поступово, один за одним складаються в єдину картину під назвою «Життя, як воно є». У цій картині на передньому плані, ясна річ, образ автора: його емоції й переживання, злети і падіння, успіхи й невдачі, плани і реальність, друзі й недруги, здійснене і нездійсненне – і все це крізь призму історії та її впливу на особистість. Завершує книгу емоційне зізнання: «На початку свого шляху не був я та й не міг бути таким, як нині. Але ця моя збірка каже мені, що спочатку я, будиши, може, трохи гіршим, а, може, й кращим, як нині, – був, одначе, самим собою. Як і нині» [1, с. 483].

Є підстави відносити це трикнижжя до жанру літератури non fiction. Ці «Спогади» Д. Павличка багато в чому досягають рівня белетристики, оскільки написані професійним письменником. Для «Спогадів» Д. Павличка характерні основні риси мемуарної літератури: наявність екзистенційної проблематики, сповідальність, яка зумовлює особливий настрій мемуарів, суб'єктивність, специфічний спогадовий потік свідомості, рельєфність, «кінематографічність», наявність яскравих епізодів, портретних характеристик, ремінісценцій, аналіз подій, які довелося пережити, з погляду сьогодення, традиційність викладу думок і т.д.

Про «Спогади» Д. Павличка можемо говорити як про твір, що є поєднанням, своєрідним синтезом двох начал – документального й художнього; це специфічний змістовний і тапізнавально-інформативний феномен на межі пройдешнього і сьогодення, історії й сучасності, спогаду й документу, фактом й узагальненням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Павличко Д. Спогади / Д. Павличко. – К. : Ярославів вал, 2015. – 488 с.

Староста Олександр

м. Ужгород

oleksandrstarosta@gmail.com

ПОЕТИКА ЛІРИЧНИХ ПОРТРЕТІВ У ПОЕЗІЇ ВОЛОДИМИРА САМІЙЛЕНКА

Період кінця XIX – початку XX ст. став для української поезії добою розширення жанрово-стильових параметрів, а також експансії до інших літературних родів. Особливе місце в цьому процесі займає творчий доробок В. Самійленка (1864-1925), у ліриці якого, як слушно відзначив М. Бондар, «відбувається стабілізація високої поетичної культури, досягнутої на той час» [2, с. 29].

Мета нашого дослідження – проаналізувати поетику жанрів вірша-портрета й риторичного портрета в ліриці В. Самійленка. **Завдання** – простежити формування вказаних жанрів у творчості письменника, виокремити новаторство автора і вказати на його внесок у розробку ліричного портрета. Відповідно до вказаних мети і завдань, **об’єктом** дослідження є поезія В. Самійленка «Грішниця», «Прожиті сили», «Її в дорогу виряджали», а його **предметом** – ідейно-художні особливості жанрів вірша-портрета й риторичного портрета, представлені в цих творах. **Актуальність** роботи зумовлена потребою ґрунтовного вивчення ліричної спадщини письменника, зокрема й у генологічному аспекті. **Новизна** роботи полягає в тому, що в ній уперше розглянуто вірш-портрет і риторичний портрет у доробку В. Самійленка як особливі жанрові форми, які дозволили авторові втілити свої художні ідеї відповідно до власних світоглядно-естетичних орієнтирів.

На думку М. Бондаря, головна відмінність вірша-портрета від риторичного портрета полягає в тому, що ядро першого становить яскрава художня деталь, виразна подробиця, тоді як риторичний портрет «зображує портретованого в основному поза його індивідуальними рисами – як узагальненого представника певної однотипної групи» [1, с. 159]. Разом із тим варто відзначити взаємопроникнення цих двох жанрових форм у творчості письменників

другої половини XIX ст. (О. Кониського, І. Манжури, М. Старицького, Я. Щоголева та ін.), що було зумовлене тяжінням авторів до типізації, широкого узагальнення.

Зразком вірша-портрета в доробку В. Самійленка є твір «Грішниця» (1884). Автор створює правдивий портрет побитої життям повії. Відповідно до традицій реалістичної лірики, він пояснює гріхопадіння героїні об'єктивними суспільними обставинами, проте разом із цим намагається заглибитись у психологію зображуваної жінки і не лише передати зовнішню, подієву історію, а й простежити внутрішній шлях її моральної деградації: *«І думку навіть ти про те від себе гнала, / Шукала забуття, а думка мимохить / З самого дна душі марою виринала, / І довго не могла ти серцем зачерствіть»* [6, с. 50].

На ідейно-тематичному рівні твір В. Самійленка перегукується із поезією І. Манжури «Нечесна» (1889). Автор також намагається простежити передісторію падіння своєї героїні, яка викладається в оповідній манері у чотирьох строфах, у той час як В. Самійленко використовує сконцентрований спосіб передачі історії через художню деталь, підкреслену оригінальною метафорою: *«...позападали очі, / Де обвели свій слід прожиті грішно ночі»* [6, с. 50]. Це споріднює його твір із віршем М. Старицького «Швачка» (1882) (*«Шитво панське на коліні»* [7, с. 97]) та однойменною поезією П. Грабовського (1894) (*«...паненя вередливе, зманіжене, / Вишивирне геть на сміття»* [3, с. 26]). І. Манжура у своєму вірші вдається до емоційної інвективи в бік «суддів», звертаючись до вищої справедливості: *«Бо єсть божая правда на світі, / Та розсуде і вас, і її»* [4, с. 45]. Натомість В. Самійленко в характерному для його творів стриманому тоні вдумливо осмислює історію своєї героїні.

Більший ступінь портретного узагальнення в ліриці письменника простежуємо в риторичному портреті «Прожиті сили» (1886). Ліричний герой твору – чоловік зрілого віку, чия *«молодість сумно пройшла»* [5, с. 44], а великі сподівання юності залишилися нездійсненими: Автор порушує загальнолюдську проблему марно прожитого життя та втраченої молодості, що дозволяє говорити про високий рівень узагальнення центрального образу твору. Це репрезентант такого типу людей, які опиняються в екзистенційній самотності, стають втраченою ланкою для оточення. Його драматизм посилює неможливість втілити в життя усвідомлені істини, оскільки останню можливість для цього вже втрачено: *«Сил прожитих не верне він знов / І не дасть він ніколи плода»* [5, с. 45].

Зразком риторичного портрета є також вірш «Її в дорогу виряджали» (1890). Відсутність деталей дозволяє зробити припущення, що в поезії відображено історію стосунків без кохання. Дівчина, яка прощається з друзями й родиною, має прибути до чоловіка, чие очікування є зовсім не радісним. Автор зображує цього героя відірваним від світу (*«Один там був»* [6, с. 77]), що дозволяє сконцентрувати думку на його душевних муках: *«І думав він: «Вона прибуде, / Але мені нічим не буде, / Як не була раніш нічим»»* [6,

с. 77]. Як і в попередньому творі, поет посилює трагічний характер своїх образів, цього разу через мотив невимовленості справжніх почуттів: «*Бо... Чим вона для нього стала / Вона зовсім того не знала, / А він не смів сказати їй*» [6, с. 77].

Отже, портретні жанри лірики становлять важливу частину доробку В. Самійленка. Авторські прийоми, що доповнюють традиційну форму вірша-портрета й риторичного портрета, дозволяють поглибити психологічну складову жанрів та ступінь філософського узагальнення створених образів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондар М. Поезія пошевченківської епохи. Система жанрів / М. П. Бондар. – К : Наукова думка, 1986. – 327 с.
2. Бондар М. Творчість Володимира Самійленка / М. П. Бондар // Самійленко В. І. Твори. – К. : Дніпро, 1989. – С. 5-46.
3. Грабовський П. Вибрані твори: В 2 т. Т. 1 / П. А. Грабовський. – К. : Дніпро, 1985. – 599 с.
4. Манжура І. Твори / І. І. Манжура. – К. : Дніпро, 1980. – 326 с.
5. Самійленко В. Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Переспіви та переклади. Статті та спогади / В. І. Самійленко. – К. : Наукова думка, 1990. – 608 с.
6. Самійленко В. Твори / В. І. Самійленко. – К. : Дніпро, 1989. – 686 с.
7. Старицький М. Твори: В 6 т. Т. 1 / М. П. Старицький. – К. : Дніпро, 1989. – 543 с.

Тиховська Оксана

м. Ужгород

oksana.tykhovska@uzhnu.edu.ua

ОБРАЗ ДОЛІ В НАРОДНИХ ВІРУВАННЯХ ЗАКАРПАТТЯ

В українській міфології Доля уявляється напівбожеством, що супроводжує людину протягом усього життя як невидимий супутник. Народні уявлення про Долю на Закарпатті в 1940-му році зафіксував Ф. Потушняк, відзначивши, що такий містичний образ існує у світогляді всіх індоєвропейських народів під різними назвами (Мойра, Фортуна тощо), а уособлення доленосних божеств: Судильниці, Рожаниці, Удільниці – збереглись у казках більшості слов'янських народів. Дослідник відніс ці персонажі до розряду «демонів судьби», пов'язаних з морально-етичними цінностями та совістю, котрі не поставали втіленням зла, їх функція – підтримати, захопити або справедливо покарати людину. Для демонів долі «всі люди однакові, саме тому вони (демони долі – О.Т.) невблаганні, адже їм доручено виконувати тільки те, що судилося людині, те, що їм наказує вищий закон» [3, с. 4]. Відтак,

Доля уявляється персоніфікованим знаряддям волі Божої, її метафоричне завдання – стежити за правильною реалізацією сценарію життя людини й вдаватися до незначного коригування ходу подій у залежності від поведінки й морально-етичних принципів тієї чи іншої особи.

Згідно з народними уявленнями, побачити Долю неможливо. «Тільки двічі в житті вона показується тому, кому вона належить: це відразу після народження й за декілька хвилин перед смертю. З'являється вона, як правило, в образі старої жінки, в білому одязі з палицею у руках» [4, с. 4]. Однак зовнішність Долі обумовлюється її корисністю для людини: «Коли вона була добра і не лінива, покажеться в образі свіжої, здорової старенької жінки в гарному одязі; коли ж вона була зла і лінива, тоді приходить як крива, зморщена, горбата, вдягнена у лахміття» [4, с. 4]. Плач і сміх новонароджених дітей народні повір'я теж пов'язують з образом побаченої немовлям Долі. «Під час народження дитини Доля її, звичайно, ще молода, але вже тоді дитина її впізнає і від цього або плаче, або блаженно усміхається, дивлячись на неї, коли та стоїть біля її голови над колискою» [4, с. 4]. Таке народне вірування окреслює архетипну семантику образу Долі, адже немовлята і помираючі люди умовно опиняються на межі між двома світами: проявленим світом людей та невидимим потойбіччям, межа між свідомим та несвідомим зникає, архетипи колективного несвідомого набувають зримих форм. Відтак, образ Долі уподібнюється до архетипу Матері. С. Біркхойзер-Оері, аналізуючи образи грецьких мойр, трактує їх як «три різні аспекти єдиного материнського архетипу. Те, що називається нитками долі в людському житті, – це одна загальна доля, одна нитка, котру пряде мати, єдине ціле [...] Як правило, казкова пряжа – це літня жінка, яка в значній мірі втілює образ Великої Матері» [1, с. 186]. Уособленням образу Великої Матері є й Доля.

За спостереженням А.Гейштора, у віруваннях східних слов'ян, сербів і хорватів Доля «у незвичайних умовах може дозволити себе побачити у вигляді жінки або чоловіка» [2, с. 199]. І у такому контексті, вона набирає рис архетипу Самості. Як відомо з праць фольклористів психоаналітичної школи, Самість об'єктивується в чарівних казках та сновидіннях в образі старої бабусі або старого дідуся, залежно від того, хто є сновидцем чи казкарем (жінка чи чоловік). Відповідно Доля може уявлятися чоловікам і жінкам в різних іпостасях. У народних віруваннях Закарпаття не збереглися уявлення про Долю в образі чоловіка, тут Доля постає в образі однієї жінки або трьох жінок-пряль, котрі є проекцією архетипу Матері.

У деяких слов'янських народів збереглось уявлення, що «прихильність Долі слід здобувати, пропонуючи їй вечерю» [2, с. 199]. Такі народні перекази своєрідно переосмислюють необхідність жертвоприношень (їжі) задля здобуття прихильності божества й сягають своїм корінням праслов'янської доби, коли весь світ здавався населеним

різноманітними духами, які мали амбівалентну семантику – могли бути добрими та злими, залежно від здатності людини «задобрити» їх. На Закарпатті невідомі перекази про можливість вплинути на Долю жертвоприношенням у вигляді їжі.

Ф. Потушняк акцентує на фаталізмі народних вірувань, на переконаності людей у напередвизначеності Долі, що засвідчують прислів'я та приказки: «Без Бога ні до порога», «Як Бог дає, так і є», «Так йому судилося», «Бог дав, Бог узяв», «Яка доля, таке й життя». Таке переконання українців, на думку дослідника, частково зумовлює пасивний тип поведінки: «Кому що на роду написано, не оминати, і тому людина не прагне шукати причин, а тільки чекає. Доля в народних віруваннях це фатум. З кожною людиною народжується і її власна Доля. В одного вона дуже добра, в іншого погана, лінива й ні до чого не здатна. Коли Доля добра, людині все вдається, їй «ведеться» [...] Щоб вона не розпочинала робити, все закінчується вдало. Вороги не мають над нею влади. Але в кого Доля погана, не дивлячись на те, що людина працює з ранку до ночі, все одно її робота ні до чого не приведе. Все, розпочате нею, не матиме успіху» [3, с. 4].

Також існує уявлення про здатність Долі оцінювати моральність людини й карати тих, хто поводить негідно. «Доля може покинути людину, якщо вона [...] грішить, порушує встановлений у світі порядок. І моментально благополуччя такої людини починає підупадати, з багатої за короткий час вона перетворюється на бідну» [3, с. 4]. Ф. Потушняк згадує повір'я, згідно з яким Долю можна проклясти, зурочити. Особливо небезпечним вважалося прокляття матері, яка злісними, лайливими словами могла позбавити щасливого життя свою дитину. Таке повір'я відображало процес проектування демонічного аспекту архетипу Матері на жінку, що виголошує прокляття, й отримує владу над Долею дитини, своєю негідною поведінкою накликаючи біду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Биркхойзер-Оэри С. Мать: архетипический образ в волшебной сказке / Сибилл Биркхойзер-Оэри ; под ред. М.-Л. фон Франц ; пер. с англ. В. Мершавки. – М. : Когито-Центр, 2006. – 255 с.
2. Гейштор А. Слов'янська міфологія / Александр Гейштор: пер. з польськ. – К. : ТОВ «Видавництво «Кліо», 2014. – 416 с.
3. Ф.П. Демоны въ народномъ вѣрованіи. VI. Демоны судьбы / Федір Потушняк // Русское слово. – Ужгород, 1940. – 18 декабря (№30). – С. 4.
4. Ф.П. Демоны въ народномъ вѣрованіи. VI. Демоны судьбы / Федір Потушняк // Русское слово. – Ужгород, 1940. – 22 декабря (№31). – С. 4.

Токмань Ганна

м. Переяслав-Хмельницький

hanna_tokman@ukr.net

ПОЕТИКА МОТИВУ КОХАННЯ ДО ЧЕРНИЦІ В ЗБІРЦІ «КИТИЦІ ЧАСУ» ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ

Поетична збірка Тодося Осьмачки «Китиці часу» (Новий Ульм, 1953) містить твори, написані протягом 1943-1948 рр. Один з провідних мотивів, що має біографічне підґрунтя і екзистенціальний сенс, – нещасливе кохання до черниці. Під час аналізу поетики природним є прочитання діалогів різноманітних типів: літературних героїв, суб'єкта лірики і читача, художніх текстів, художніх і філософських текстів.

Провідним екзистенційним станом ліричного героя поезії Т. Осьмачки є самотність, яка викликає бурю емоцій. Ю. Лавріненко зазначає: «Це правда, що в поезії і прозі Осьмачки – відчувається темний і до хаосу розбурханий океан відчаю і ненависті. Але в основі її основ лежить любов, героїчне почуття вічної правди і краси народу» [2, с. 5]. Прагнення вирватися із самоти завдяки коханням прочитується в низці віршів з автобіографічним мотивом. 1942 р., під час лікування в Криниці на віллі «Патрія», митця вразила Олена Вітер (мати Йосифа), ігуменя монастиря Сестер Студиток, яка до війни перебувала в тюрмі НКВС, катована як свідок у справі митрополита Андрея Шептицького [4, с. 278-286]. Рідна душа не могла поєднатися з поетовою, бо серце жінки було віддано Богові. Саме таким є поетичне розуміння життєвої драми, образно виражене у віршах. Індивідуальна поетика Т. Осьмачки є настільки яскравою, що Ю. Лавріненко ввів поняття «осьмачкізм».

У вірші «Присвята» до перегуку голосів (крики птиць, голос вигнанця, омріяне прощення від Бога) додається ще один – голос черниці, він так само рідний, як крики птиць «в рідній, бідній стороні». З'являється згадка про кохання, що від початку прирікає героя на самотність, але попри це залишається дорогим і незабутнім.

Вірш «Предше» написано під впливом поезії О. Пушкіна «Я вас любил: любовь еще, быть может...»: український поет перекладає першу фразу вірша, зберігає п'ятистоповий ямб і перехресне римування у катренах.

Страждання пушкінського закоханого обмежуються переживаннями ревнощів, невпевненості та безнадії. Муки героя «Предше» передано метафорично, через асоціативний простір *потоптаної трави*: цей образ має смисл тотальної душевної травмованості. Пушкінське побажання «Я вас любил так искренно, так нежно, / Как дай вам Бог любимой быть другим» у цьому разі неможливе, адже йдеться про наречену Ісуса Христа, відтак Осьмаччина іронія має відтінок метафізичного бунту.

«Кривда» – це послання до жінки, Т. Осьмачка починає текст підкреслено експресіоністично, вживаючи катахрезу (подібну до образів В. Стефаніка і Є. Плужника).

*Ви вирвали серце у себе з грудей,
а разом із ним і тривогу
і десь подали аж на небо руде
з маленької келії Богу [3, с. 154].*

Метафізичний бунт у поета набуває згрубілих рис, квіти по його смерті розповідатимуть «Про заздрість на людське щастя богів, / немов бесарабців на пшінку» [3, с. 155].

Прагнення до зустрічі в марселівському, екзистенціалістичному сенсі відчитуємо у творі «Хустка». Художній простір твору виписано з алюзійно-іронічним відтінком середньовічного роману. Гори, прапоганський бір, з цегли дім, стара смерека – усе живе, таємниче, правічне. Відповіддю на звістку про любов має стати ясна хустина, її появи «в вікні на почорнілім тлі» очікує чоловік. Проте відсутність є головною ознакою художнього простору – ні мороку, ні тиші не порушено.

У вірші «Помста» заборонене через обітницю Богу кохання викликає в чоловікові розпуку, яка породжує жорстокі, фаустівсько-бісівські візії. Сюрреалістична поетика твору охоплює низку картин – як біблійних, так і сфантазованих автором. Людина мстить Христові, як щасливому суперникові, за перевагу, надану Йому дівчиною. Рефреном лунає: «Христе, спаси нас / від найстрашнішого гріха...»

Твори Т. Осьмачки споріднені із твердженням А. Камю про суперечність і логіку людини-бунтаря: «Метафізичний бунтар зовсім не обов'язково атеїст, як можна було б подумати, але це богохульник мимохить» [1, с. 136]. Звернення суб'єкта Осьмаччиної лірики до Бога, протистояння, образа, бунт покликані долучити Його до нашого життя, привести з небес у наше абсурдне існування. У «Молитві» закохана смертна людина вже смиренно благає Бога повернути серце жінці, «аби ми серцями, немов писанками, / могли помінятися вдвох» [3, с. 159]. Образ Бога твориться зі значною долею іронії: поет малює Його подібним до людини, проте наділеним всемогутністю.

Екзистенціальність, діалогічність, інтертекстуальна біблійність, іронічність, експресіоністичність, сюрреалістичність – риси поетики означеного мотиву.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / Альбер Камю ; пер. с фр. – М. : Политиздат, 1990. – 415 с.
2. Лавріненко Ю. Героїчні почуття вічної правди й краси народу / Юрій Лавріненко

// Дивослово. – 1995. – №1. – С. 4-5.

3. Осьмачка Т. Поезії / Тодось Осьмачка. – К. : Радянський письменник, 1991.– 252 с.
4. Слабошпицький М. Поет з пекла (Тодось Осьмачка) : роман-біографія / Михайло Слабошпицький. – К. : Ярославів вал, 2011. – 368 с.

Фефелова Карина, Яценко Марина

м. Харків

fefelova.karina@gmail.com

ДИСКУРС: ЛІНГВІСТИЧНІ ПАРАМЕТРИ ТА КЛАСИФІКАЦІЯ

Одним із неоднозначних та широко обговорюваних у сучасній лінгвістиці є поняття дискурсу, яке впровадив наприкінці ХХ століття американський лінгвіст З. Харріс у статті, присвяченій аналізу мови реклами [5].

Не зважаючи на визначеність і нормативність дискурсу у термінологічній системі інших галузей науки, в сучасному мовознавстві немає єдиного трактування, яке б охопило всі контексти його вживання. Наразі актуальним є вивчення лінгвістичних параметрів та класифікації дискурсу.

Найголовніше розмежування в цій області – протиставлення усного та письмового дискурсу. Воно пов'язане з каналом передачі інформації: за умов усного дискурсу канал акустичний, а за умов письмового – візуальний. Іноді різниця між усною та письмовою формами використання мови прирівнюється до різниці між дискурсом і текстом, однак це є помилковою точкою зору.

Різниця між каналами передачі інформації має принципово важливі наслідки для процесів усного та письмового дискурсу. По-перше, в усному дискурсі висловлювання та його розуміння, усвідомлення відбуваються синхронізовано, а в письмовому – ні (за У. Чейфом). При цьому швидкість письма більш ніж в 10 разів нижче, ніж говоріння, а швидкість читання дещо вища, ніж швидкість говоріння. В результаті в усному дискурсі наявна фрагментація: мова продукується поштовхоподібно, у вигляді так званих інтонаційних одиниць, які відділені одна від одної паузами, мають відносно завершений інтонаційний контур та зазвичай співпадають з простими предикаціями, підрядними або головними частинами складного речення (clause). У письмовому дискурсі відбувається інтеграція предикацій в складні речення та інші синтаксичні конструкції й об'єднання [1].

Окремо відмічають відмінності між різновидами дискурсу за допомогою поняття жанру. Цей термін спершу використовувався в літературознавстві для розмежування таких видів літературних творів, як, наприклад, новела, есе, повість, роман тощо. Ряд дослідників запропонували більш широке розуміння цього поняття, яке розповсюджується не тільки на

літературні, а й інші мовні твори. Вичерпної класифікації жанрів на сьогоднішній день не існує, однак в якості прикладів можна назвати побутовий діалог (бесіду), розповідь, репортаж, доповідь, роман, вірш [2; 3; 4].

Одним з різновидів дискурсу є художній дискурс. Михайло Бахтін стверджував, що художній дискурс – це сукупність субдискурсів різних видів. З одного боку, це субдискурси художніх течій і напрямків (постмодерністський дискурс). З іншого – субдискурси окремих поетів та письменників, наприклад дискурс Федора Достоєвського [1]. При дослідженні художнього дискурсу враховується контекст, що змальовує дійові особи, об'єкти, обставини, час, вчинки тощо. Він визначається не стільки послідовністю речень, скільки спільним для автора дискурсу та того, хто його сприймає середовищем.

Необхідно зауважити, що поняття «дискурс» надзвичайно близьке до поняття «діалог». Дискурс, як і будь-який комунікативний акт, передбачає наявність двох фундаментальних ролей – мовця (автора) та адресата. При чому ці ролі можуть по чергово надаватися всім учасникам дискурсу; саме в такому випадку і говорять про діалог. Якщо впродовж дискурсу (або його значної частини) роль мовця закріплена за однією і тією ж самою людиною, такий дискурс називають монологом. Однак слід відзначити, що монолог також вимагає наявності як мовця, так і адресата.

Підбиваючи підсумки, необхідно зазначити, що дискурс – це «мова в мові», представлена у вигляді особливого соціального феномену. Дискурс існує не у вигляді своїх граматичних правил та свого специфічного лексикону, як звичайна мова. Він, перш за все, існує в основному в текстах, але таких, які базуються на особливій граматиці, особливому лексиконі, особливих правилах вживання слів та синтаксису.

Відсутність спільної думки серед лінгвістів щодо визначення дискурсу породжує проблему створення його типології. Виділення того чи іншого принципу класифікації дискурсу залежить від його актуальності для сучасної лінгвістичної парадигми та напряму дослідження. Підставою для виокремлення відповідних типів дискурсу можуть бути формальні, функціональні, змістовні критерії. Поява нових типів та підтипів призводить до оновлення класифікації. Перспективою подальшого дослідження є виділення характерних рис художнього дискурсу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристов С. Коммуникативно-когнитивная лингвистика и разговорный дискурс [Электронный ресурс] / С. А. Аристов, И. П. Сусов. – Режим доступа: <http://homopages.tversu.ru/~susov/Aristov.htm>.

2. Бацевич Ф. Основи комунікативної лінгвістики: підручник / Ф. С. Бацевич. – К. : ВЦ «Академія», 2009. – 376 с.
3. Рогозина И. Исследование медиа-коммуникации в когнитивном аспекте / И.В. Рогозина // Человек – Слово – Текст – Контекст: проблемы современных лингвистических исследований: сб. науч. тр. – Омск, 2003. – С. 164-170.
4. Шевченко І. Проблеми типології дискурсу / І. С. Шевченко, О. І. Морозова // Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен / за загальн. ред. І. С. Шевченко : Монографія. – Харків : Константа, 2005. – С. 233-236.
5. Harris Z. Discourse analysis: A sample text / Z.S. Harris // Language. – 1952. – Vol. 28. – P. 1- 30; 474-494.

Хижняк Ірина, Гураль Вікторія

м. Одеса

viktoria081996@gmail.com

**РЕАЛІЗАЦІЯ МУЗИЧНОГО ПОКЛИКАННЯ В ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ ОЛЬГИ
КОБИЛЯНСЬКОЇ: ПОЕТИКА МЕЛОДІЙНОСТІ В НОВЕЛІ
«VALSE MELANCOLIQUE»**

Літературний синтез мистецтв слід тлумачити як органічне поєднання літератури з іншими, переважно суміжними (музикою чи малярством) видами, що, передбачаючи відповідний рівень творчого мислення, здійснюється з ініціативи письменника в уяві реципієнта і характеризується підрядним зв'язком між компонентами та якісно новим сприйняттям твору. **Актуальність** нашої роботи полягає у тому, що синтез мистецтв у прозі Ольги Кобилянської (як органічний прояв самототожності письменниці) потребує детального аналізу для подальших досліджень у сфері психології творчості. **Метою** статті є аналіз новели авторки в інтермедіальному аспекті.

«Певну автобіографічну інформацію в художній прозі Ольги Кобилянської не можуть суттєво доповнити ані її щоденник, ані її листи, ні автобіографії» [1, с. 99]. Саме з творів письменниці здогадуємось: її покликанням і мрією була музика, її улюбленим композитором був Фридерик Шопен. Відтак музичні новели Ольги Кобилянської «*Impromptu phantasie*» і «*Valse mélancolique*» – не імітація творів Шопена, як прийнято вважати, а висловлена музика її душі.

Очевидно, маємо справу з унікальним випадком, коли творчо обдарована людина, не маючи об'єктивних можливостей за призначенням реалізувати свої нахили до різних видів мистецтва, реалізує їх в мистецтві, доступному для неї, тобто в літературі.

Софія Дорошенко, героїня твору «Valse melancholique» – творчо обдарована особистість, заповітна мрія якої – закінчити консерваторію і стати піаністкою. Цій мрії не судилося збутися. Безрадісне життя і чарівна музика – контрасти, які спричиняють драму душі талановитого митця. Та «загадкова сила музики» допомагає вистояти: *«Грала етюд Шопена ор. 21 чи 24... Кілька разів раз по раз... Душа стала здібна розуміти музику... Кімната стала мінитися. В неї напливали лагідно, одностайними хвилями, один по другім, звуки. Все звуки й звуки... Хвилюючи сильніше й слабше, піднімаючися високо й спадаючи знов, заповняючи широкий простір собою»* [2, с. 441].

Душевний неспокій, переживання, нервозність передає музика, яка відтворює стан душі. *«Відтак заграла... Почала злегка, граціозно, небагатьма тонами якийсь вальс. Перша часть була весела, зграбна й елегантна. Друга змінилася. Почалося якесь глядання між звуками, неспокій, розпучливий неспокій! Спинялася раз по раз на басових тонах, то нижчих, то вищих, відтак покидала їх і переходила шалено скорою болючою гаммою до вищих звуків. Звідти бігла з плачем наново до басів – і знов глядання, повне розпуки й неспокою... все наново, і знов ряд звуків у глибину...»* [2, с. 447].

Підрядність, підпорядкованість літературних творів Ольги Кобилянської музиці чи малярству виявляється у застосуванні «...власне синтетичних способів для надання прозовому твору специфічних суміжномистецьких ознак» [3, с. 77]. Моносенсорності музики і малярства Кобилянська у своїй літературній практиці досягала перевагою у творі звукових чи зорових лексем; поверховості кольору – прямим називанням його чи його носія; глибинності музики – частими описами через сприйняття чи виконання музичних речей внутрішнього стану своїх героїв: *«Нараз підняла голову й почала знов те саме грати... Легкий, граціозний початок, а відтак другу частину. Грала майже завзято, мовби боролася з чимсь із усієї сили, але закінчила знов посередині перервавши смутком»* [2, с. 448].

Отже, проаналізувавши творчість Ольги Кобилянської в інтермедіальному аспекті, можемо стверджувати, що синтетична проза письменниці відповідає усім залежним від авторки параметрам синтезу мистецтв. Органічність синтезу прози Ольги Кобилянської з музикою і малярством забезпечили музичне покликання й вроджений малярський хист письменниці, притому музичне і малярське чуття компенсували їй у літературній практиці нестачу відповідної освіти.

Нарешті, синтетичні, в основному музичнопрозові твори Ольги Кобилянської сприймаємо якісно по-новому, бо авторка надала їм не лише формальних, а передусім сутнісних ознак музики – її метафізичності. Тотальну з незначним перебільшенням музичність прози Кобилянської відповідного періоду пояснюємо широким діапазоном розуміння музики авторки. Письменниця розглядала музику не стільки в прямому значенні

«вид мистецтва», «музичний твір», скільки в метафізичному – «музика душі», «музика природи», «основа основ буття».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кияновська Л. Музичні жанри у прозі Ольги Кобилянської / Л.О. Кияновська // Українське літературознавство. – Львів : Світ, 1988. – Вип. 51. – С. 99.
2. Кобилянська О. Твори : В 5 т. Т.1 / Ольга Кобилянська. – К. : Держлітвидав України, 1963. – 491 с.
3. Мацяк О. Акорди як різновид фрагментарної прози Ольги Кобилянської / Ореста Мацяк // Українське літературознавство. – Львів : Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка, 2005. – Вип. 67. – С. 77.

Цапів Алла

м. Херсон

alyatsapiv@i.ua

ПОЕТИКА НАРАТИВУ В АВСТРАЛІЙСЬКИХ ОПОВІДАННЯХ ДЛЯ ДІТЕЙ

POETICS OF THE NARRATIVE IN THE AUSTRALIAN SHORT STORIES

FOR CHILDREN

The research **aims at** revealing the specific features of the poetics of the narrative of the short stories for children, written by Ruth Park. The poetics of the narrative comprises a narrative strategy, a narrative model (how a fairy tale is narrated, what narrative model is implied), the narrator (who narrates) and the narration (the narrative story) in modern short stories for children.

The **object** of the research is the narrative organization of the fairy tale, the **subject** – semantic, grammatical and narrative constituents of the narrative model of the text. **The case study of the research** – the Australian short stories for children «The Muddleheaded Wombat», written by Ruth Park.

Narrative as a linguistic phenomenon has been the subject of the researches of European, Ukrainian, Russian scientists, such as Wolf Schmid (theory of narratology, the theory of points of view, implied author and reader), Michael Toolan (cognitive and pragmatic aspects of narrativity), David Herman (cognitive narratology), Uri Margolin (types of narrators) and many others [5; 6; 8; 2; 4].

Thus, the textured network, that is a combination of crucial parts: plot, characters, themes, enables a reader to comprehend a literary text. The contextual factors are cultural specifics, ideological values, the age of the reader. A writer frames what he writes and makes his reader immerse in the text (Toolan, 2016) [8].

This research focuses on linguistic and cognitive properties inherent in the narrative models of the Australian short stories about the Wombat, written by Ruth Park. The composition of the text is viewed as linguistic and cognitive construal that integrates compositional plot structure, compositional meaning structure, linguistic and stylistic means of their actualization in the text.

Different configurations of the narrative models of fairy space are determined by the genre of the literary text and types of fairy images. The narrative structure of short stories is viewed as a specific configuration, built on the analogical mapping to children's games. Thus, the narrative structure of the short stories «The Muddleheaded Wombat» has the configuration «Distorting Mirror».

According to Sternberg's definition, narrativity is the play of suspense/curiosity/surprise between represented and communicative time (in whatever combination, whatever medium, whatever manifest or latent form). Sternberg's three 'master strategies' signify different forms of the tension between expectation and experience [7].

We assume narrative model as the way of construing the story-telling, it includes a number of operations, which enable to develop the plot.

The world of fiction for children is the world created by adult writers for children. There is a huge gap in the age between the author and his little reader. The author operates with his own memories about the childhood, his own adult experience, his creativity and cultural specifics. The metaphors the author lives by may not interrelate with the metaphors children operate with. The main is to «transform», «adopt» the mental schemas of an adult for childish audience. The conceptual substance of a fairy tale is a blend of the mental construal of an adult and a child. A fairy tale teaches, advertises, educates and motivates. It is not an instruction or a story about real life. It is an imaginary world that has a close connection with the reality. In the fairy tale the magical and the real coexist.

Short stories for children tend to be optimistic, have a clear-cut moral schematism, child protagonists, the language and the choice of expressive means and stylistic devices have a child oriented tendency [1, p. 15-30].

Australian literature for children appeared in the 18th century and was greatly influenced by the English literature tradition. The development of the children's literature is connected with the history of Australians, the aborigines, English colonies. So, the issue of authentic Australian literature has always been actual and urgent.

REFERENCES

1. Glazer J., Gurney Williams III Introduction to children's literature / Joan Glazer, Gurney Williams III. – New York : McGraw-Hill, 1979. – 737 p.

2. Herman D. Narratologies : New Perspectives on Narrative Analysis / David Herman. — Columbus : Ohio State UP., 1999. — 432 p.
3. Park Ruth. The Muddleheaded Womdat / Ruth Park. — Cambridge ed. Angus&Roberts Angus&Robertson, 2010. — 255 p.
4. Ryan M.-L. Narrative Cartography : Towards a Visual Narratology /M.-L. Ryan // T. Kindt and H.-H. Muller. What is Narratology : Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. — Berlin : Walter de Gruyter, 2003. — P. 333-364.
5. Ryan M.-L. Space / M.-L. Ryan // Handbook of Narratology : [Dir. P. Hühn, J. Pier, W. Schmid et J. Schönert]. — B.; N.Y. : Walter de Gruyter, 2009. — P. 420-433.
6. Schmid W. Narratologiya / Wolf Schmid. — Yazyki slavyanskoj kultury, 2003. — 312 p.
7. Narratology and interpretation : the content of narrative form in ancient literature / edited by Jonas Grethlein and Antonios Rengakos. — 2009. — 639 p.
8. Toolan Michael Making sense of narrative text. Situation, repetition, and picturing in the reading of short stories / Michael Toolan. — Taylor ans Francis Ltd., 2016. — 284 p.

Цепкало Тетяна

м. Херсон

tetiana_tsepkalo@gmail.com

МІФОЛОГЕМА МІСЯЦЯ В РОМАНІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «ОКО ПРІРВИ»

Реалізація міфологеми місяця в романі В. Шевчука «Око Прірви» підпорядкована міфологічній традиції українського народу. За Р. Марківим, міфологема розуміється як «генетично чи типологічно співвідносний з міфом сюжет, мотив чи образ й асоційовані з ним уявлення безвідносно до інших форм суспільної свідомості (мистецтва, релігії, науки), й стосовно лише самого міфу» [3, с. 38]. Міфокритики вважають, що структурні та змістовні елементи міфу можна віднайти в будь-якому художньому творі.

Відповідно до традиційних уявлень прадавніх слов'ян всевидюче око співвідносилось із сонцем, а інколи також із місяцем: «У багатьох народів світу верховний Бог уявлявся в людській подобі і символізував собою дихаюче бурями грозове небо, з висоти якого Сонце, ніби велетенське всевітнє Око, оглядає землю» [2, с. 98]. Око Прірви в однойменному романі В. Шевчука на етноментальному рівні сприймається головним персонажем, каліграфом Михайлом Василевичем, як жахне видиво, яке «ніби напнутий лук зі стрілою, котра щомиті може із тятиви зірватися і зі свистом полетіти в моє серце» [5, с. 4], як смерть – «міст між життям та вічністю; воно – моє серце, що жене все повільніше й повільніше кров по тілові, і та кров зупиняє свій біг і стає холодцем» [5, с. 4]. Обидва небесних світила віддавна вважались очима Бога: «божество у вигляді Всевидючого Ока із

сонячними променями навкруги, яке увійшло у церковну символіку в середні віки і утрималось до сьогодення, було відоме ще давнім індійцям. Другим оком Бога вважається Місяць» [2, с. 98]. Відтак, оповідач, який переживає внутрішню деперсоналізацію, відчуває безперервне стеження за власними діями і думками вищої сили, Ока Прірви: *«воно є місяцем серед ночі, що розсипає проміння, і кожен промінь ніби ота стріла; воно і сонце серед дня, що пронизує моє бідолашне тіло золотими списами; воно – вистежувач моїх справ і дій, бо пливе за мною, чатуючи кожен крок»* [5, с. 4]. Жах, що наповнює внутрішнє «Я» персонажів роману, об'єктивується у всесвітньому масштабі, передається читачеві, тому що, за Л. Тарнашинською, «несе в собі одвічний неперебутній потяг людини до несвідомого, незбагненого, ірраціонального» [4, с. 293].

Сутність Ока Прірви як релігійного явища в романі В. Шевчука можна зрозуміти з проповіді святого Микити: *«Смерть любіть, діти мої, не життя, не думайте, як вижити й напоїти своє тіло, бо воно нам ворог, а смерть – благодійниця ваша, коли є провідником вашим по вузькій стежці через Око Прірви, бо той, хто любить світ, а не Бога, пожирається тим Оком і ніколи на обітований берег не перейде (...) Прірву, де і сонце – тьма, і при місяці – пагуба»* [5, с. 126]. Підсилюючи таким чином страх каліграфа Василевича, духовник розділяє любов людини до Бога і до навколишнього світу, підтверджуючи абсурдність примарної внутрішньої кризи головного героя. Водночас в цих рядках на підтекстовому рівні прочитується філософська позиція про прийняття світу таким, який він є, адже відчуття жаху перед Всевидячим Оком заважає реально сприймати дійсність та жити повноцінним життям. Можна сонце сприймати тьмою, а місяць – пагубою, але людина повинна знайти вихід із внутрішньої фортеці та позбавитися кризового стану, щоб мати змогу розвиватися, творити, рухатися вперед.

Підтвердженням нашого припущення є роздуми Михайла Василевича про світлоносність та темрявоносність людей: *«у кожного з нас своя темрява, але кожен із нас не без світла – в одного більше світла, в іншого – тьми, бо й день не без затінок і темних закапелків, а ніч не без світла: свічки, місяця, зір, світляків – усе це речі прості»* [5, с. 67]. Можемо розуміти таке твердження як віру в світле начало людської душі, навіть якщо воно невидиме, адже кожній темряві притаманні свої джерела саява. Місяць – це «нічне Око Боже. Він – наймогутніше світло в нічній темряві. Тому є символом світла в п'тьмі» [1, с. 346]. Таким чином, оповідач стирає межу між бінарною опозицією добро/зло, віднаходить біле в чорному, позитивне в негативному. А тому тут можна говорити про віру головного героя в себе та в свої сили.

Отже, Око Прірви в однойменному романі В. Шевчука постає в образах денного та нічного світил. Міфологема місяця відображена відповідно до праслов'янських уявлень та

християнських вірувань. За допомогою лунарного образу у творі віддзеркалюються філософські погляди автора та прочитується підтекстова символіка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Багнюк А. Символи українства. Художньо-інформаційний довідник / А. Л. Багнюк. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010. – 512 с.
2. Войтович В. Українська міфологія / В. М. Войтович. – Вид. 2-ге, стереотип. – К. : Либідь, 2005. – 664 с.
3. Марків Р. Міфологічний фольклоризм в українській літературі початку ХХ століття (на матеріалі творів Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Лесі Українки): дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.07. «Фольклористика» / Р. В. Марків. – Львів, 2008. – 222 с.
4. Тарнашинська Л. Прояви ірраціонального та інобуття в прозі Валерія Шевчука // Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. – К. : Вид. дім «Академія», 2008. – С. 292-303.
5. Шевчук В. Око Прірви: Роман / Валерій Шевчук. – К.: Укр. письменник, 1996. – 197 с.

Чаура Наталія

м. Херсон

chauranata@gmail.com

ЗОНИ ПЕРЕТИНУ ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ТА ЕСЕЇСТИЧНИХ ТЕКСТІВ НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ «КУР'ЄР КРИВБАСУ»

Літературно-художня періодика в історії мистецтва слова завжди була носієм національної ідеї та засобом пробудження патріотичних почуттів громадян країни. «Кур'єр Кривбасу» – щомісячний часопис, котрий містить оригінальні й перекладні літературно-художні твори різних жанрів, знайомить читачів з подіями літературного життя, формує літературно-громадську думку.

Мета дослідження – проаналізувати есеїстику як художньо-публіцистичний жанр на сторінках українського часопису «Кур'єр Кривбасу» за 2000, 2004 та 2011 роки.

Есе – симбіоз різних форм суспільної свідомості (художньої, наукової, побутової). Основною жанровою ознакою есею є саме світоглядні концепти та зорієнтованість на власне авторській концепції митця, його особистісним світоглядним «я». Ефект жанрової свободи створюється відсутністю жорстоких композиційно-мовленневих схем. Таким чином, ми погоджуємося з думкою М. Балаклицького, що есе тяжіє як до літератури, так і до

публіцистики, є художньо-публіцистичним жанром. Для визначення поняття публіцистика існує низка визначень. У своїй статті ми апелюємо до характеристики А. Борець, яка стверджує, що публіцистика – це твори, де оперативно досліджуються й узагальнюються з різних позицій (особистих, групових, державних, загальнолюдських) актуальні факти та явища з метою впливу на громадську думку, суспільну свідомість, а відтак на соціальну практику [2, с.7].

Публіцистичні матеріали у часописі «Кур'єр Кривбасу» розміщено за тематичними групами, а саме: культурологічна, літературна, політична, народознавча. Зокрема, культурологічна тема простежується в творі В. Габора «У гостях в Олександра Жовни в Новомиргороді», поданому в номерах 317-319 за 2016 рік. Публіцист зображує, на перший погляд, прості й буденні речі: думки людини, її оточення: *«на стінах одні фотографії Сашика <...>, там в кутику є фото дружини <...> у його затінку»* [3, с.264], розмірковує над швидкоплинністю життя та з сумом наголошує, що час минає. Автор твору опрацьовує значущі епізоди з життя Олександра Жовни з метою виявити особливості манери письма. Таким чином, використання фактичних даних, що залежно від цільової спрямованості й ракурсу описуваних явищ порівнюються, зіставляються та протиставляються, дозволяє авторам публіцистичних творів вибудувати на ґрунті обраного матеріалу оригінальні концепції.

Звертаючи увагу на есеїстичні доробки часопису, слід зазначити, що письменник-есеїст перестає бути ретранслятором інформації, а набуває все більшої самостійності. Яскраве авторське «я», виражене активною життєвою позицією, переконливість і слухні зауваги набувають значного поширення у журнальній публіцистиці. Тому найбільш продуктивним при аналізі есеїстики, на наш погляд, є виділення тематичних різновидів окресленого жанру, пов'язаних з індивідуальним авторським стилем – автобіографічне, біографічне есе, есе-мандрівка. Найбільш поширеними у часописі «Кур'єр Кривбасу» стали есе-мандрівки. Наприклад, «Есеї мандрівок» О. Ільченка (№256-257 за 2011 р.) композиційно складається з чотирьох частин, що мають назви. У першій частині «Суботній ранок в комісаріаті поліції». Автор окреслює чіткий часопростір: дія відбувається протягом тижня перебування за кордоном у Голландії. Митець називає та чітко описує персонажів своєї подорожі *«дві заспані, пожмакані постаті – саме ті теленні, тобто я з моїм другом Олексієм»* [3, с. 362]. Свого товариша письменник асоціює з провідником до іншого світу *«провідник невіданими шляхами Європи»* [3, с. 362], адже він вже *«надцять років як жив у Німеччині»* [3, с. 363]. Мотив подорожі є провідним в «Есеї мандрівок», адже головні герої мандрують у межах *«якогось кривобокого трикутника: Франкфурт-на-Майні – Париж – Амстердам»* [3, с. 363] і вирушають на пошуки зниклої машини. Автор порівнює Голландію

та Україну і наголошує на схильностях кожного з народів до порушення та дотримання правил, що діють у межах певної держави.

Наступна частина – «Вечера в «Ла скала» – є продовженням подорожі. О. Ільченко вдало змальовує урбаністичні пейзажі, апелюючи до сакральних образів води та дзеркала. Читачі мають змогу відчутти всю красу міста, адже митець вдається до слухових образів, що вказує на спокійний, розмірений ритм міста. Автор асоціює місто з декорацією чи музеєм. У ньому поєдналися *«страшні веселощі, танатологічні жахи й ледь прихований за вдовою пристойністю еротизм. Місто-машкара, місто-загадка, місто, що бентежить і дає насолоду кожному; місто вічне й мінливо-рухливе»* [3, с. 366]. Найбільше письменник любить Антверпен о третій ночі. Цей час у міфології є містичним, оскільки вирізняється найбільшою потойбічною активністю. У творі саме вода дає життя усьому живому в місті та підтримує його, приховуючи у своїх водах *«незнищенні модринові палі, які тримають усі будинки»* [3, с. 366]. Крім того, вона є показником часу *«у чорних нічних водах»*. Автор вважає, що саме з води вийшло місто, і тільки вона може його поглинути. Після відвідин цього незвичного і водночас містичного міста: *«І ти – вже не ти»*. Ще одним подібним образом є дзеркало або «люстро». У культурологічному просторі дзеркало сприймається як інструмент магії, позиція та образ проектного бачення, універсалія культури. В аналізованому есе воно моделює простір і час, саме завдяки йому може існувати минуле та майбутнє. З'являючись за переломної фази, дзеркало заводить психічні механізми пам'яті, асоціативності, уяви і включає власну логіку художнього часу. Це мінлива категорія, що здатна переміщати подорожніх від реальності до фантастики.

«Вічні кола у старому скверику» описують циклічність історії та «прогнозовану» зміну часу. Йдеться про прагнення керівництва держави до монументальної пропаганди. Не залишається поза увагою і бажання до зміни вулиць, присвят алеям, паркам імен чи прізвищ. Автор наголошує на зміні часу: замість одних монументів будуються інші, проте не завжди вдало обираються образи, що слід презентувати *«в масштабах окремо взятого скверику»*. Загальна характеристика держави читається крізь призму обраного монументу: *«...за зовнішнім матеріалом «під камінь» криється страшна порожнеча. І це був чудовий символ зниклої незабаром держави та її влади, символ створений злодійкуватими робітниками, які поцупили всі будматеріали, які могли»* [3, с.371]. Після нищівної критики державного ладу письменник стверджує, що *«Всі ми завчено робимо вічні кола на одному місці»* [3, с. 372]. Саме тому герой разом зі своїми супутниками продовжує подорожувати. Особливу роль відіграє мотив дороги. Це місце випадкових зустрічей, тут перетинаються в одній часовій і просторовій точці шляхи багатьох різних людей – представників всіх станів, віросповідань, національностей тощо.

Отже, загалом публіцистика має значний вплив на формування громадської думки, адже митці слова порушують актуальні нині проблеми національного самоусвідомлення та українськості як культурно-політичного явища. Натомість есеїстика на сторінках часопису «Кур'єр Кривбасу» відзначається романтичним підходом, історичним дискурсом, спрямованістю на пробудження української національної свідомості з редукуванням авторського «я» на користь глобальних проблем національної історії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Балаклицький М. Есе як художньо-публіцистичний жанр: Методологічні матеріали для студентів спеціальності «Журналістика» / М. Балаклицький. – Х.: ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2007. – 74 с.
2. Борець А. Публіцистика Петра Стебницького: проблема держави та нації: автореф. дис. ... канд. наук із соц. комунікацій: спец. 27.00.04 – теорія та історія журналістики / Андрій Анатолійович Борець. – К., 2012. – 18 с.
3. Габор В. У гостях в Олександра Жовни в Новомиргороді / В. Габор // Кур'єр Кривбасу. – 2016. – № 317-319 – С.264-266.
4. Ільченко О. Есеї мандрівок / О. Ільченко // Кур'єр Кривбасу. – 2011. – № 256-257. – С. 362-376.

Чухонцева Наталія

м. Херсон

AMalchenko@ksu.ks.ua

МІФОЛОГЕМИ ПЕРШОСТИХІЙ У ЛІРИЦІ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ (НА ПРИКЛАДІ ЗБІРКИ «ХВИЛІ»)

Лірика Емми Андієвської, за висловом авторки, твориться «*В терпкім підґрунті почуттів, де гелій*», «*...першопчатки навіжені, / Де розум – це кризь видиме, - як сунс*» [1, с.15]. Поетеса сміливо поринає у підсвідоме, керуючись суб'єктивним світовідчуттям (порівняння розуму зі сунсом це акцентує). Звідси – особлива роль у її художньому світі оригінально трансформованих «уламків міфів», зокрема міфологем першостихій (води, землі, вогню, повітря), які певною мірою втрачають свої архетипні риси і набувають нових. Поезія Емми Андієвської ще недостатньо вивчена у вищезазначеному аспекті. Майже всі дослідники констатували ірраціональність і навіть герметичність лірики цієї авторки, проте кожен усе-таки намагався наблизитися до пізнання джерел магії її поетичного дискурсу [див.: 2; 3; 4; 5 та ін.]. Спробуємо це зробити і ми, не претендуючи, звісно, на повноту осягнення такої складної теми.

Мета нашої розвідки – на прикладі збірки «Хвилі» з'ясувати особливості авторської трансформації міфологем, що репрезентують архетипні першофеномени світобудови. Це дозволить глибше зрозуміти психологічне підґрунтя того відгалуження сюрреалізму, який сама поетеса вважає суто «андієвським».

Еммі Андієвській не притаманний типовий для українських поетів «антеїзм». У всій її ліриці, навіть у збірці «Наука про землю», домінують образи зі сфер «вода» і «повітря» та пов'язані з ними мотиви руху (плинності буття, плавання, занурення чи випірнання, польоту), а серед зооморфних образів першорядне місце посідають риби і птахи.

Збірка «Хвилі», на нашу думку, найбільш яскраво засвідчує своєрідність авторського світовідчуття. Емма Андієвська сприймає буття як хвилеподібний рух, що не має ні початку, ні кінця. Домінування в її ліриці акватичних образів зумовлене насамперед тим, що вода є ідеальним утіленням саме такого руху. Дослідники міфологізму в жіночій поезії зазвичай наголошують на тому, що вода вважається «жіночою» першостихією (принагідно слід зауважити, що і земля теж). Гендерний підхід до лірики Емми Андієвської не завжди «спрацьовує», оскільки у кількох інтерв'ю вона небезпідставно стверджувала, що її ліричний герой – «не самичко-чоловік і не самичка-жінка», а людина в широкому сенсі. Відтак поетесу більше хвилюють загальнолюдські проблеми, ніж суто жіночі. За Карлом Густавом Юнгом, вода символізує колективне несвідоме, а Емма Андієвська стверджує: *«На дні свідомості – найглибше море»* [1, с. 38]. Ліричний суб'єкт її поезії не розчиняється у колективному несвідомому, а шукає підґрунтя власної ідентичності: *«Шукає свічки в пам'яті копальнях, / Аби – в дорогу – й отвір у крайнебо, / що продукує всепалючі німби»* [1, с.10]. Земля у цих «ментальних мандрах» з'являється лише на якісь миті у вигляді «плавучих островів» чи «розмитого молу», оскільки *«Буття зайшло у фазу провисання/ У невимовне, що – з глибин, як скат. / Свідомість, яку – розпад – в глухий кут, / Знов – щільність – крізь зіжмакане підсоння»* [1, с. 11].

За Біблією та міфами багатьох народів, з води почалося світотворення – і вона ж у формі світового потопу завершить буття людської цивілізації. У ліриці Емми Андієвської обидва ці мотиви втілюються своєрідно: авторка акцентує увагу на хвилеподібності (спіралеподібності) руху буття за схемою «смерть-відродження-смерть-відродження» – і так до безкінечності. Навіть апокаліптичні образи в її ліриці зазвичай провіщають нове життя, як-от: *«Камінний дощ, що – нових втілень поле»* [1, с. 14]. Міфологеми води, землі, вогню і повітря в художньому світі Емми Андієвської ніби перетікають одна в одну, химерно поєднуючись, як у наведеній вище цитаті чи в таких прикладах: *«Як сяє тиша, яка вийшла з виру»* [1, с. 49], *«світла чорторії»* [1, с. 17], *«Зірковий накуп / Із видимого»* [1, с. 20], *«Як – світла поклади – усі судини»* [1, с. 9].

У такий спосіб авторка творить із видимого хаосу власний магічний космос, зваблюючи до співучасті у цьому процесі читачів і особливо дослідників, які мають розшифровувати таємниці, приховані за численними еліпсисами, позначеними тире. Звідси – багатоваріантність інтерпретацій лірики Емми Андієвської. Напевне, шлях до пізнання таємниць її творчості буде безкінечним і, звісно, науково перспективним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андієвська Е. Хвилі: поезії / Е. Андієвська. – К.: ВД «Всесвіт», 2002. – 160 с.
2. Біла А. «Сюрреалістична серійність» Е. Андієвської / А. Біла // Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. – К. : Смолоскип, 2006. – С. 359-370.
3. Гусар-Струк Д. Як читати поезії Емми Андієвської / Д. Гусар-Струк // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – № 177. – С. 167-173.
4. Поети «Нью-Йоркської групи»: антологія / упоряд. текстів О. Астаф'єва, А. Дністрового; передм. О. Астаф'єва. – Харків: Веста; Ранок, 2003. – 288 с.
5. Тарнашинська Л. Гіпертекст Емми Андієвської як індивідуалізований світовияв / Л. Тарнашинська // Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: абрис сучасної літературознавчої концептології. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 333-342.