

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

імені В. Н. КАРАЗІНА

Філологічний факультет

Матеріали доповідей
XIII Регіональної студентської
наукової інтернет-конференції

15 квітня 2020 року

Харків – 2020

УДК 8+070(063)
ББК 80/84+76.01
М 34

Рекомендовано до друку
Вченою радою філологічного факультету
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
(протокол № 8 від 21 лютого 2020 року)

Редакційна колегія: д-р філол. наук, проф. Безхутрий Ю. М.
(відп. ред.), канд. філол. наук, доц. Філон М. І., канд. філол. наук,
доц. Савчук Г. О. (відповідальний секретар).

Матеріали доповідей XIII Регіональної студентської наукової
інтернет-конференції 15 квітня 2020 р., м. Харків. — Х. : ХНУ
імені В. Н. Каразіна, 2020. — 92 с.

XIII Регіональна студентська наукова інтернет-конференція
zareєстрована в Українському інституті науково-технічної експертизи та
інформації (посвідчення № 826 від 18 грудня 2019 року).

М 34

У збірнику вміщено матеріали доповідей учасників XIII Регіональної
студентської наукової інтернет-конференції, присвяченої актуальним
проблемам лінгвістики, історії української та російської літератур.

Для молодих науковців, студентів, усіх, хто цікавиться проблемами
сучасної філології.

Статті подано в авторській редакції.

© Харківський національний університет
імені В. Н. Каразіна, 2020

Актуальні питання сучасного мовознавства

Д. В. Задорожня

Інноваційні відоніми і словотвірна категорія дії/процесу

Словотвір – це складна й багатокомпонентна, але структурована мовна система, що виявляється зокрема і в його категорійному впорядкуванні. Виділяють словотвірні категорії іменникові, прикметникові, дієслівні тощо. Серед дієслівних категорій дії та стану саме категорія дії «всебічно відповідає семантиці дієслова як частини мови» [Вихованець, 1988, с. 42].

Словотвірнокатегорійне впорядкування стосується всього обширу слів: літературна мова, жаргони, діалекти тощо. Зокрема, воно виявляється й на рівні інноваційних лексем. З-посеред інноваційних виділяють групу слів, утворених від власних назв (відоніми). Оніми в контексті словотворення є системою усталеною, досить закритою й малопоповнюваною, оскільки її одиниці позначають здобутки культури і схильна вона більшою мірою не до оновлення, а до відтворення. Тому похідні від власних назв мають обмежений набір словотворчих засобів і з'являється рідше за відапелятивні деривати.

Об'єктом нашого дослідження є інноваційні відонімні деривати словотвірної категорії дії/процесу. Такі одиниці привертають до себе увагу через те, що мінімально або зовсім не функціонують у літературній мові. Натомість інноваційні процеси продукують чимало відонімних дієслів, що зумовлює потребу дослідження їх як результату словотворення. Саме в цьому й полягає **актуальність** дослідження.

Мета статті – дослідити механізми появи інноваційних відонімних дериватів категорії дії/процесу, зважаючи на продуктивність словотворчих засобів та семантико-структурні особливості їхньої взаємодії із онімами як твірними основами.

Відповідно до поставленої мети необхідним є визначення продуктивності різних суфіксальних засобів творення інноваційних відонімних дериватів категорії дії/процесу та семантико-синтаксичних особливостей творення дієслова від власної назви.

Далі викладемо стисло деякі особливості словотворення інноваційних відонімів категорії дії/процесу, розглянувши словотворчі

форманти у послідовності спадання їхньої продуктивності й окресливши їхню взаємодію з онімними твірними основами.

Формант -и(ти). З-поміж інших дієслівних суфіксальних засобів у творенні інноваційних відонімних дериватів суфікс *-и-* є найбільш продуктивним (15 одиниць) і сполучено його майже з усіма типами онімів: антропоніми (*цицеронити, азарити*), топоніми (*дунаїти, тузлити*), ергоніми (*севеушити, контрабасити*), хрононіми (*євромайданити*), – що в свою чергу підтверджує його високопродуктивний статус у загальномовному словотворенні.

Приєднання форманта *-и(ти)*, як правило, не потребує жодних структурних модифікацій твірних основ. Серед відонімів зафіксовано лише поодинокі випадки таких змін, зокрема утинання твірної основи задля уникнення складних фонетичних збігів і полегшення вимови (*Азар-ов* → *азарити*, *Сердюч-ка* → *сердючити*), а також появу інтерфіксового *-и-* у структурі деривата *севеушити*, що є виявом загальномовного правила використання після основи (звичайної чи аббревіатурної) на голосний звук відповідного інтерфікса: порівняймо *ГПУ* → *гепеушник*, *доміно* → *доміношник*.

Деривати із суфіксом *-и-* мають таке словотвірне значення: ‘дія (процес), пов’язана з тим, кого/що названо твірною основою’.

Формант -ізува(ти) / -изува(ти) є похідним від суфікса *-ува-* і виявляє порівняно з ним нижчу продуктивність. Оскільки його сполучають лише з іменниками, то цілком природним є той факт, що цей суфікс виявляє достатню продуктивність у творенні відонімів, які завжди є іменниками (субстантивами). Формант *-ізува(ти)* також виявляє свою універсальність у плані творення дієслів різних видів.

Формант *-ізува(ти)* бере участь у творенні похідних лише від двох типів онімів: антропоніми (*Путін* → *путінізувати*, *Бандера* → *бандеризувати*), топоніми (*Африка* → *африканізувати*, *Фінляндія* → *фінляндизувати*, *Придністров’я* → *придністровізувати*). Серед них лише дериват *африканізувати* має значення завершеної дії.

До слова, зазначений дериват засвідчує можливу подвійну мотивацію: від іменника (*‘надавати ознак Африки’*) і від прикметника (*‘робити африканським’*) (*африканізувати* ← *Африка* / ← *африканський*). На нашу думку, така ситуація пов’язана з тим, що у складі елементарної синтаксичної структури, яку згорнено у процесі словотворення, топонім виконує роль атрибута. До того ж на користь мотивування прикметником свідчить і наявний у структурі аналізованого дієслова інтерфікс *-ан-*, який властивий відонімним прикметникам (*американський*).

Спостерігаємо також закономірне утинання локативного суфікса -j- у твірних основах таких дериватів: *Придністров-[й(a)]* → *придністровізувати*, *Фінлянд-й[й(a)]* → *фінляндизувати*.

В усіх дериватах маємо відповідно до виду дієслова два словотвірних значення: ‘надавати/надати ознак того, що названо твірною основою’.

Формант -ну(ти). У загальномовному словотворенні суфікс -ну- є виразником разової дії і відповідно утворює дієслова доконаного виду. Як правило, його поєднують із дієслівними твірними основами, перетворюючи процес на разовий акт (*витягувати* → *витягнути*). Щодо відонімних дериватів, то спостерігаємо такий відступ від традиційного словотворення: якщо зазвичай суфікс поєднують із дієсловом, то власні назви – це завжди іменники (субстантиви). При цьому йдеться про достатній рівень продуктивності.

Маємо такі інноваційні відонімні деривати із суфіксом -ну-: *кержакнути*, *екнути*, *майданути*, *брекзитнути*. Зазначені новотвори засвідчують сполучуваність лише із двома типами онімів, а саме антропонімами та хрононімами.

Процес словотворення зазначених відонімних дієслів супроводжений деякими особливостями, зокрема утинанням твірної основи (*Кержак-ов* → *кержакнути*) задля полегшення вимови, відтворення короткочасності й миттєвості дії, а також накладанням твірної основи й суфікса у разі спільності кінцевого основи й початкового суфіксального звуків (*Майдан + ну(ти)* → *майданути*).

Усі зазначені відонімні деривати мають спільне словотвірне значення ‘разова дія, пов’язана з тим, що названо твірною основою’.

Формант -ствува(ти) / -єствува(ти). Похідний суфікс -ствува- виявляє свою малопродуктивність як в загальномовному словотворенні, так і в інноваційному відонімному. За допомогою нього утворено два відтопонімні дієслова *кримстувати*, *кокетельєстувати* й одне відантропонімне – *фірташєстувати*.

Щодо відтопонімних дериватів, то дієслівний формант -ствува(ти), який характерніший для російської мови, залучено цілком виправдано, оскільки автор підкреслив таким чином стосовність дії до росіян, а саме стереотипний спосіб відпочинку на популярних для них курортах [СНУ, 2017, с. 200].

Відантропонімний дериват *фірташєстувати* утворено за допомогою варіанта суфікса -єствува-, який в українській мові виявляє нульову продуктивність. У цьому разі не бачимо чіткої підтекстової мети застосування саме такого словотворчого засобу. Хіба що поява голосного звука необхідна задля уникнення нагромадження приголосних.

Зазначені деривати матимуть спільне словотвірне значення ‘дія (процес)’, пов’язана з тим, що названо твірною основою’.

Формант -а(ти). У традиційному словотворенні за допомогою форманта -а(ти) утворюють дієслова на позначення тривалої дії (недоконаний вид). Як правило, його сполучають лише зі зв’язаними основами (*бажати, махати*).

Натомість у творенні інноваційних відонімних дериватів категорії дії суфікс -а- є найменш продуктивним. Маємо всього два деривати: *НОКати, перехресничати*. Цікавим є той факт, що суфікс приєднано не просто до вільних коренів-основ, а до похідних слів й аббревіатур, що є відступом від традиційного словотворення.

Загалом, аналізований формант не модифікує твірні основи під час сполучення. Фіксуємо лише одну морфонологічну зміну, пов’язану радше із фонетичним законом спрощення груп приголосних (*Перехрестя* → *перехресничати*).

Деривати із суфіксом -а- мають словотвірне значення ‘дія (процес)’, пов’язана з тим, що названо твірною основою’.

Суто словотвірні процеси нерозривно пов’язані з особливостями семантико-синтаксичних структур, які стали основою для творення відонімних похідних категорії дії (процесу), а також від специфіки позначуваних різними типами онімів реалій.

1. Під час аналізу ми виявили, що специфіка названої онімом реалії визначає можливі дії, пов’язані з нею. Так, від антропонімів утворено дієслова переважно із загальним значенням ‘чинити, як (хтось)’ (*меркелювати, русланити*), від топонімів – ‘перебувати (десь)’ (*гондурасити*) тощо.

2. Поряд із цим спостерігаємо виділення в процесі словотворення одного значеннєвого компонента власної назви: відантропонімні дієслова передають не поведінку як сукупність усіх вчинків особи, а окрему рису, завдяки якій ця людина стала відомою широкому загалу мовців (*шумахерити* – швидко їздити, як Шумахер); відтопонімні – не сам географічний об’єкт, а подію пов’язану з ним (*тузлити* – сваритися через спільну територію, як о. Тузла) тощо.

3. Ця особливість взаємозумовлена з позицією оніма в первинній синтаксичній структурі, від чого залежить ступінь його співвіднесеності зі змістом похідного дієслова. Порівняймо: *перехресничати* – брати участь у роботі «Перехрестя» (літстудія) та *фінляндизувати* – обмежити державну самостійність, як у Фінляндії. Позиція оніма як елемента порівняння зумовлює певне дистанціювання його від основного змісту похідного дієслова. Можна навіть говорити про певну символізацію, виокремлення однієї особливості носія власної назви, яка стає

значеннєвою основою похідного слова. При цьому власна назва лишається тільки як твірна основа і стає натяком, «кодом, який потребує розшифрування». Натомість, якщо онім є безпосередньо залежним від компонента дії, то «семантична відстань» між власною назвою і похідним від неї дієсловом менша.

4. На тлі інших типів онімів вирізняються ергоніми, які демонструють такі тенденції: позначаючи об'єднання людей, ергоніми як твірні основи для дієслів, з одного боку, враховують поведінкові особливості цієї групи людей (подібно до антропонімів), і в цьому разі ми маємо згортання порівняльних синтаксичних структур (*чинити, як ...*), а з іншого – враховують назву організації як 'позначку', за якою стоїть діяльність організації загалом, і в цьому разі маємо акцент на ергонімі як об'єкті дії.

Загалом, ми маємо справу з творенням дієслів-апелативів, для чого характерним є відхід від денотативності власної назви, позначуваності й відповідно набуття понятійності шляхом акцентування на дії й подекуди супровідного виокремлення певного семантичного ядра оніма.

У творенні дериватів словотвірної категорії дії (процесу) кожен із типів онімів виявляє різний ступінь продуктивності, зокрема антропоніми – 14 дериватів, топоніми – 11, хрононіми – 8, ергоніми – 7, що зумовлено і традиційними тенденціями відонімного словотворення, і соціокультурним чинником (вказівка на те, що є актуальнішим для мовців на сучасному етапі).

Отже, інноваційні відонімні деривати словотвірної категорії дії, будучи помітним явищем на сучасному етапі розвитку української мови, засвідчують значний обшир залучених суфіксальних засобів для їх творення. При цьому продуктивність кожного із них переважно відповідає продуктивності в загальномовному словотворенні. Натомість інноваційні деривати демонструють і деякі відступи від традиційних процесів, зокрема сполучуваність аналізованих формантів із новими для них типами твірних основ. Поряд із тим онім як твірна основа зазнає цікавих семантичних трансформацій у процесі творення дієслова, залежно від типу оніма й мети мовця реалізовано різні значеннєві формули.

У подальшому перспективним видається дослідження стилістичних настанов і зміни продуктивності афіксів, специфіка оніма як твірної основи, зміна чи модифікація норми в інноваційному відонімному словотворенні, прогнозування шляхів появи відонімних дериватів.

Література

1. Вихованець І. Р. Частини мови в семантико-граматичному аспекті : монографія. – Київ : Наук. думка, 1988. – 255 с.
2. Горпинич В.О. Відтопонімний словотвір в українській мові. Монографія. Серія «Ономастика і апелятиви», вип. 39. – Дніпропетровськ : Нова ідеологія, 2013. – 360 с.
3. Полюга Л.М. Словник українських морфем. – Львів: Світ, 2001. – 448 с.
4. Словотворчість незалежної України. 1991–2011: Словник / укладач А. Нелюба. – Х.: Харківське історико-філологічне товариство, 2012. – 608 с. (СНУ)
5. Словотворчість незалежної України. 2012–2016. Словник / укладачі А. Нелюба, Є. Редько; заг. ред. А. Нелюби. – Х.: Харківське історико-філологічне товариство, 2017. – 460 с. (СНУ)

А. В. Замета

Особливості творення okazіональних дериватів категорії локативності

В українському мовознавстві з'являється все більше праць, в яких науковці намагаються дати визначення словотвірній категорії, виділити її характерні особливості, розробити класифікацію та проаналізувати деривати за словотвірними категоріями. У статті ми не зупинятимемося на дискусіях щодо словотвірних категорій, а приділимо увагу аналізу okazіональних дериватів категорії локативності. Актуальність теми зумовлена потребою всебічного вивчення словотворчості письменників зі структурно-словотвірного та лексико-семантичного поглядів.

Мета нашої роботи: дослідити продуктивність словотворчих засобів та твірних основ локативів, утворених суфіксальним способом (на матеріалі словників інновацій). Предметом дослідження є аналіз словотвірної категорії локативності, яка репрезентована іменниковими суфіксальними okazіоналізмами ХХІ ст., зафіксованими у словниках інновацій.

Отже, *словотвірна категорія* – це одиниця словотвірної системи, що формується сукупністю похідних слів, об'єднаних спільністю дериваційного значення, що абстрагована від формальних засобів вираження цього значення. Характерними ознаками словотвірних категорій є спільність словотвірного значення, різна частиномовна належність твірних основ та різні способи словотворення.

У мовознавстві категорію локативу розуміють як «семантичну категорію, до якої входять усі різновиди просторового значення» [Українська мова. Енциклопедія, с. 296]. К. Городенська пояснює появу іменників-локативів трансформацією елементарних речень у слова (напр., *спальня* – приміщення, де сплять) [Городенська 1994]. Суть таких перетворень полягає в тому, що в реченні наявні два компоненти – означення й означуване. Означення формує кореневу морфему майбутнього новотвору, функцію означуваного (локатива у реченні) виконують словотворчі засоби [Городенська 1994 с. 28].

Класифікувати локативи можливо за різними опозиціями приближення / віддалення об'єкта, горизонтальне / вертикальне положення, місцезнаходження / переміщення та інші.

В. Олексенко вказує на те, що «іменники, утворені в семантико-синтаксичній позиції локатива складної конструкції, у сучасній українській мові розрізняються за акцентованим компонентом базового семантичного елементарного речення, що виконує роль кореневої морфеми, та словотворчими суфіксами, які втілюють семантико-синтаксичну функцію локатива. Залежно від того, на чому робиться акцент, дослідник виділяє два типи словотвірних локативів:

- 1) локативи з акцентуванням дії або стану;
- 2) локативи з акцентуванням суб'єкта локативного стану або об'єкта дії [Олексенко 2005].

Дослідник зазначає, що перший тип становлять деривати, утворені суфіксальним способом (*«квітник ← там (місце) є (ростуть) квіти»*), другий – префіксально-суфіксальні утворення (*«за рікою → заріччя»*) [Олексенко 2005 с. 104-105]. Щодо другого типу, то такі новотвори ми вважаємо суфіксальними, оскільки дериват утворюється шляхом додавання суфікса до сполучення прийменника з іменником, тобто прийменник є частиною твірної основи.

Серед локативів, безумовно, наявні свої різновиди. Зокрема, О. Іванова виділяє три словотвірні підкатегорії зі значенням 'простір', 'територія' та 'споруда, вмістилище' [Іванова 2004 с. 32-33].

У нашій роботі ми здійснюватимемо аналіз за такими підкатегоріями, як країна, простір, приміщення, а також досліджуватимемо продуктивність твірних основ та словотворчих засобів у порівнянні з загальномовними дериваційними процесами.

Лексико-семантична підкатегорія на позначення *назв країн, місцевостей* є найчисельнішою в нашій картотеці. Семантично вони пов'язані з політичними діячами (*Азаров → Азаровщина, Тарута → Тарутія*), із вигаданими чи реальними персонажами творів (*бутуз → Бутузія, лугандон → Лугандонія*), із характерними ознаками

цієї місцевості (*скандал* → *Скандалія*, *терикон* → *Териконія*) чи вказівкою на те, що там росте (*груздь* → *Груздія*, *баобаб* → *Баобабія*, *виноград* → *Виноградія*). Деривати цієї підкатегорії утворено за допомогою форманта **-і[й(а)]**: *кофішоп* → *Кофішопія*, **-щин(а)**: *Клюєв* → *Клюївщина*, **-изн(а)**: *Москва* → *Московизна*. Найпродуктивнішим із них є формант **-і[й(а)]**. Проте у загальномовному вжитку однаково продуктивними є форманти **-і[й(а)]** та **-щин(а)**: *Грузія*, *Гамбія*, *Італія*, *Мадярищина*, *Луганищина*.

Твірні основи є різноманітними: власні та загальні назви (*Тарута* → *Тарутія*, *блазень* → *Блазенія*), конкретні та абстрактні назви (*баобаб* → *Баобабія*, *скандал* → *Скандалія*), загальномовні й інноваційні слова (*виноград* → *Виноградія*, *кофішоп* → *Кофішопія*).

Дериват *московизна* утворений шляхом приєднання форманта **-изн(а)** до іменника і позначає певну територію, місцевість. У загальномовному вжитку **-изн(а)** додається до прикметника і позначає абстрактне явище (*крутий* → *крутизна*, *новий* → *новизна*). У словнику морфем Л. Полюги зазначено, що суфікс **-изн-** використовується лише в основах жіночого роду з абстрактним значенням [Полюга 2001 с. 380]. Отже, бачимо, що автор цього деривата використовує нехарактерне (нове) значення форманта **-изн(а)** на позначення місцевості, певної території, пов'язаної з тим, що названо твірною основою.

Новотвір *териконія* створений автором для звернення до місцевості, де він виріс. Дериват у творі виконує роль перифраза: читач одразу розуміємо, що автор має на увазі Донбас, оскільки характерною рисою цієї місцевості є терикони. Наше твердження цілком узгоджено із контекстом: «*Країно моя, **териконія**, Ти сьогодні нещасна й сумна. Мов катками багатотонними По тобі прокотилась війна* (С. Жуковський. Країно моя, териконія), бо на сході країни зараз війна.

Деривати *Клюївщина*, *Азаровщина* поза контекстом можуть сприйматися як назви суспільних явищ, проте контекст засвідчує, що це саме місцевість, де править Азаров чи Клюєв чи поширені їхні методи правління: “*А ні – то підряджайте команду чортів і нехай пруть мене назад на **Азаровщину** чи **Клюївщину**, навіть у райцентр ... чи навіть у безлюдне прокляте Богом сільце Темноволики, але може й там залишитися хоча б одна українська криничка*” (В. Міняйло. Притчі на всі випадки життя).

Деривати, які репрезентують підкатегорію **простору**, мають словотвірне значення ‘*простір, місце, пов’язане з тим, що названо твірною основою*’, їх здебільшого утворюють шляхом додавання суфікса **-j-** до сполучення прийменника з іменником: *під зор(ями)* → *підзор’я*, *поза кордон(ом)* → *позакордоння*, *поза річк(ою)* → *позаріччя*.

Аналізуючи нашу картотеку, можемо зробити висновок, що цей суфікс є продуктивним під час творення дериватів-локативів зі значенням простору, оскільки переважна більшість таких інновацій утворено саме за допомогою саме цього суфікса. У загальномовному вжитку також спостерігаємо активне творення дериватів таким способом: *міжгір'я, заріччя, передмістя*. Твірними основами є як загальні (*понад світо(ом)* → *понадсвіття, між мор(ями)* → *міжмор'я*), так і власні назви (*при Париж(і)* → *Припарижся, За Ойкумен(ою)* → *Заойкумення*), проте кількісно переважають перші.

Серед аналізованих дериватів цієї підкатегорії вирізняється один: *присадибна ділянка* → *присадибка*, під час утворення якого відбувається процес універбації та додається формант *-к(а)*. Твірною основою є словосполучення (П+І). Наша картотека свідчить про те, що творення дериватів-локативів у такий спосіб є непродуктивним. Те саме спостерігаємо і в загальномовних словотвірних процесах.

Найменш чисельною у нашій картотеці є підкатегорія на позначення **приміщення, місця проживання чи перебування**. У нашій картотеці ця група слів утворюється за допомогою формантів *-н(я) та -ищ(е)*: *бомжатня, кочівня, череповище*; перший з яких є продуктивнішим за другий. Твірна основа представлена іменниками, які вказують на суб'єкт, з яким пов'язане це місце (*бомжатня* – це приміщення, де перебувають бомжі). У загальномовному словотворенні слова зі значенням приміщення утворюють за допомогою додавання до іменникової твірної основи багатьох суфіксів: *-ищ-* (*вівсище, гороховище*), *-ицьк-* (*житнисько, торфовисько*), *-ник/-няк* (*ожинник, овечник, вишняк*), *-н'* (*голуб'ятня, кав'ярня*), *-ств-/івств-* (*графство, князівство*) тощо. В. Олексенко найпродуктивнішими називає суфікси *-ищ-*, *-ник/-няк* та *-н'* і вказує, що формант *-н(я)* активно сполучається не тільки з іменниками (*корова* → *корівня*), а й із дієсловами: *спати* → *спальня* [Олексенко 2005 с. 109-113]. Проте в нашій картотеці наявні зразки сполучення цього суфікса лише з іменниками.

Дериват *метастазня* поза контекстом може трактуватися як місце, з яким пов'язані метастази. Аналізуючи поданий новотвір у контексті, бачимо, що його використано як метафору, автор називає *метастазнею* приміщення, де знаходяться (п'ють) пивожлукти: *Нарешті я ... був заведений Проводирем Фішем у "Гофбройгауз" – цю головну мегастайню, цю метастазню, що в ньому може поміститися до трьох з половиною тисяч пивожлуктів одночасно...* (Ю. Андрухович. Лексикон інтимних міст). За допомогою семантичного перенесення розуміємо, що автор негативно ставиться до пивожлуктів, засуджує їх.

Дериват *череповище* утворюється приєднанням суфікса *-ищ-* до іменникової твірної основи *череп* за допомогою інтерфікса *-ов-*. В. Олексенко вказує, що формант *-ищ(е)* може приєднуватися до твірної основи самостійно, а «інколи з'являється прокладка *-ов-*». Існують паралельні локативні деривати з суфіксами *-ищ-* та *-овищ-*, їхні значення є ідентичними: *стернище і стерновище, торфище і торфовище* [Олексенко 2005 с. 110]. Вчений зазначає, що цей суфікс поєднують здебільшого з іменниками, які є назвами сільськогосподарських зернових чи технічних культур, інколи з речовинними іменниками. Зрідка такі деривати можуть вказувати на місце перебування суб'єкта локативної дії (де є зараз або був раніше): *таборище* – місце, де розташований або колись був табір [Олексенко 2005 с. 109-111]. Можна стверджувати, що цей дериват поза контекстом належить до категорії збірності або оцінки та розмірності. Контекст дає нам розуміння, що це місце, де зберігаються черепи (безсумнівно автор має на увазі цвинтар): «*Тепер вони привели мене на старе забур'янене череповище і кинули на землю*» (М. Ткач. Медитації). Мова йде не про один череп, тому семантика збірності тут очевидна.

Отже, проаналізувавши наявні у нашій картотеці оказіональні деривати категорії локативності, можемо зробити висновок, що митці слова здебільшого не зважають на загальномовні тенденції, під час творення дериватів використовують як високопродуктивні, так і малопродуктивні словотворчі засоби та твірні основи. Наша картотека дала змогу у категорії локативності виділити три підкатегорії: назви країн, приміщень, простору/місцевості.

Ми ставили за мету дослідити продуктивність словотворчих засобів та твірних основ. Здійснивши аналіз локативів, бачимо, що серед твірних основ продуктивністю відрізняються іменники-апелятиви (проте автори утворюють нові слова як від усталених у мові слів, так і від інноваційних дериватів). Хоч у загальномовному вжитку зараз спостерігається тенденція до творення нових слів від онімів, у нашій картотеці чисельно переважають деривати, утворені від апелятивів. Серед великого різноманіття суфіксів зі значенням локативності автори художніх творів звертаються до небагатьох: *-і(я), -ищ(е), -изн(а), -н(я), -j-, -к(а), -щин(а)*. Найпродуктивнішими серед них є *-і(я) та -j-*.

Письменники та поети створюють нові слова задля найточнішого відображення певного моменту чи передання емоцій, ставлення до чогось, використовують інноваційні деривати в ролі художніх тропів (метафори, перифрази тощо). Інколи суфікси вносять ще й додаткове значення чи вживаються в нехарактерному для них значенні. Поза

контекстом такі слова можуть мати зовсім інше значення, тому аналіз потрібно здійснювати у нерозривному зв'язку з контекстом.

Література:

1. Городенська К. Г. Проблема виділення словотвірних категорій (на матеріалі іменника). Мовознавство. 1994. № 6. С. 22–28.
2. Иванова О.Я. Лингвокультурная специфика словообразовательной категории локативности (на материале русского и английского языков) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19. — Ставрополь, 2004. — 221 с.
3. Олексенко В.П. Словотвірні категорії іменника. Херсон: Айлант, 2005. 336 с.
4. Полюга Л.М. Морфемний словник. К.: Радянська школа, 1983. 463 с.
5. Словотворчість незалежної України / 1991—2011. Словник / Укладач А. Нелюба, Х. : Харківське історико-філологічне товариство, 2012. 608 с.
6. Словотворчість незалежної України. 2012-2016. Словник / Укладачі А. Нелюба, Є. Редько; загальна редакція А. Нелюби.– Х.:Харківське історико-філологічне товариство, 2017. 460 с.
7. Старченко Я. С. Особливості інноваційних дериватів-локативів у жаргонах української мови. Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. – 2018. – Вип. 48, с. 138-144.
8. Українська мова. Енциклопедія. – К.: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2000. 752 с.

К. С. Вернігора

Компаративні конструкції у збірці драматичних творів Юрія Тарнавського «6х0. Драматичні твори»

Ю. Тарнавський є представником авангардної літератури, яка передбачає відхід від усталених стандартів, порушення канонів, логіки, увагу до нетрадиційної естетики, звернення до табуйованих тем і використання відповідних мовних засобів тощо. Незважаючи на наявність окремих наукових досліджень, що висвітлюють, зокрема, питання форми віршів письменника (І. Котик, М. Котик-Чубінська, Р. Малинович), уживання метафоричних конструкцій у поетичній і прозовій мові його текстів (Н. Зборовська, І. Котик, Р. Малинович, Г. Сюта), аналіз екзистенційної картини світу (А. Бондаренко, І. Котик, М. Котик-Чубінська, І. Лівенко), образних засобів (Н. Зборовська), дослідники сходяться на тому, що життєвий шлях цієї непересічної

особистості та її творчий здобуток досі потребують різноаспектного дослідження.

Мета нашої розвідки полягає в тому, щоб з'ясувати місце й роль порівняльних конструкцій в ідіостилі Юрія Тарнавського (на прикладі збірки «бх0. Драматичні твори») та визначити, як через їхній добір і використання виявляється творча індивідуальність письменника.

Мова порівнянь Юрія Тарнавського цікава, оригінальна та складна. Вона сповнена великою кількістю змістів і виражає суто авторське бачення дійсності. За нашими спостереженнями, одне з важливих місць в оригінальному ідіостилі Ю. Тарнавського посідають компаративні конструкції. Авторська індивідуальність виявляється в можливостях поєднувати непок'єднані речі, вкладати різне семантичне наповнення в схожі за структурою порівняння, створювати складні семантичні конструкції, уживати досить типові лексеми в нетиповому для них значенні, конструювати цілі семантичні історії, тим самим надаючи їм свою особливу суб'єктивну оцінку. Так, відомо, що кожна порівняльна структура має своє семантичне наповнення. Структурні елементи компаративів зіставляються за зовнішніми ознаками, різноманітними характеристиками, фізичним властивостями тощо. Як показує фактичний матеріал, в аналізованій збірці часто трапляються порівняння, що мають однакову або схожу структуру, проте різняться своїм значенням. Наприклад: «*Кривий, жовтий здавалося, що він біг вулицею з боку на бік, як бездомний пес*» [1, с. 172], «*крутиться, мов пес*» [1, с. 48], «*сорочка безладно падає на землю й лежить пок'єрно, як пес*» [1, с. 84].

Так, у першому контексті виокремлено сему «тяжка доля, важке становище», підсилену словом «бездомний», що має негативну семантику. У другому порівнянні автор актуалізує сему, що відтворює особливості зовнішньої поведінки тварини: «*[князівна – К. В.] крутиться, мов пес*» [1, с. 48]. Ще в одній компаративній конструкції можна виділити такий традиційний для української мовної картини світу складник лексичного значення слова **пес**, як «пок'єрність»: «*сорочка безладно падає на землю й лежить пок'єрно, як пес*» [1, с. 84].

Прикметно, що деякі компаративні конструкції, дібрані Ю. Тарнавським, базуються на відомих читачеві прецедентних ситуаціях та іменах. Це, наприклад, такі порівняння, як: «*він [Егей – К. В.] бачить її [Мульти Медею – К. В.], що розляглася на камені, мов Льорелей*» [1, с. 134], «*кличе тужно, мов Ярославна на валу*» [1, с. 36].

Нагадаймо, що Льорелей – міфічна істота, річна фея. У легенді про неї говориться, що у стародавні часи в сутінки і при місячному світлі на скелі Лурлей з'являлася дівчина, яка співала настільки звабливо, що полонила всіх, хто її слухав; багато моряків розбивалися об підводні

камені або гинули в безодні, тому що забували про свої човни. Ця міфічна істота, як сказано в легенді, лежала на скелі, звідси і порівняння *«розляглася на камені, мов Льорелай»* [1, с. 134].

Ярославна – літературний персонаж, героїня твору «Слово про похід Горів», яка стала символом жіночої вірності та моральної чистоти.

Цікаво те, що Ю. Тарнавський називає свої твори класичною грецькою трагедією, мотив якої простежується і в компаративах збірки «6х0. Драматичні твори». Наприклад, *«вони викривлені дивно, як у масці в класичній грецькій трагедії»* [1, с. 143], *«риса та рот викривилися, як в масці в грецькій трагедії»* [1, с. 275], *«рот її викривлений гротескно, як у масці з грецької трагедії»* [1, с. 315]. Дійсно, якщо подивитися на зовнішній вигляд давньогрецьких масок, то можна побачити, що вони були викривлені, риси обличчя та рот дещо гіпертрофовані, через це автор і поєднує дієслово «викривлені» зі словами «маска в грецькій трагедії».

Крім того, у компаративних конструкціях Юрія Тарнавського часто простежується плинність часу, зміна епох. Якщо в попередніх порівняннях був період Давньої Греції, то в наступному ми вже переносимося в епоху Великої французької революції: *«вона [сукня – К. В.] падає швидко, як гільйотина»* [1, с. 170]. Гільйотина – це пристрій для виконання смертельного вироку. Побудований він так, що дерев'яна рама тримає велике лезо, яке й слугує для відокремлення голови від усього тіла. Робота цього пристрою спрямована на те, аби все відбувалося швидко, саме тому ми маємо таку структуру порівняння.

Зібраний фактичний матеріал доводить, що письменник був обізнаний також із народними обрядами і віруваннями. Так, у давні часи в багатьох країнах існувала традиція класти монети на очі померлої людини, аби вони були закриті, мимоволі не відкрилися. Коли м'язи ствердіють, їх прибирали. Імовірно, що з того часу монети часто стали використовувати як елемент порівняння для опису очей: *«очі її сірі й без виразу, як дві стерті монети»* [1, с. 323], *«воно порожнє, з сірими, обвислими щокми й очима мертвими, мов дві стерті монети»* [1, с. 323]. У першому випадку ми говоримо про колір очей, які порівнюються з монетами, та можемо зазначити, що зазвичай більшість монет є сірими, тому і відбувається така аналогія. У другому контексті очі не тільки сірі, але й ще порожні та мертві. І тут ми маємо відгомін зазначеної вище старовинної традиції.

У текстах збірки «6х0» уживаються порівняльні конструкції, наближені до сучасної дійсності: *«приїжджають сутінки, мов великий, подвійний тролейбус»* [1, с. 26]. Тролейбус – це транспорт, який, дійсно, рухається, але головна увага автора в цій порівняльній конструкції

зосереджена не на тому, що сутінки також рухаються, а в тому, як саме вони рухаються: як *«великий, подвійний тролейбус»*, тобто вони наступають поступово, не миттєво, а з певним плином часу.

Велику увагу Ю. Тарнавський приділяє порівняльним конструкціям з лексемою «одяг». Він навмисно не використовує конкретної деталі образу (спідниця, блуза, футболка, сукня тощо), а узагальнює все словом **одяг**: *«виглядають вони [предмети – К. В.], як одяг, бо розвіваються в вітрі, міняють форму»* [1, с. 124], *«[кобила – К. В.]валиться на chaise longue, як купа недбало киненого одягу»* [1, с. 222], *«хотів він [Франц – К. В.] упасти на землю й, замкнувши очі, лежати там, як купа порожнього одягу»* [1, с. 258]. Мабуть, письменник хоче, щоб ситуація, у якій уживається компаратив, була узагальненою. Для посилення ефекту він надає слову форми множинності, кількісності, ніби це не один конкретний предмет, а безліч різних. Так, у першій конструкції ми фіксуємо форму множини *«вони [предмети – К. В.], як одяг»* [1, с. 124]. Одяг зазвичай роблять із тканин, що є досить м'якими та підлаштовуються під форму тіла окремої людини, це зумовлює їхню мінливість: *«виглядають вони [предмети – К. В.], як одяг, бо розвіваються в вітрі, міняють форму»* [1, с. 124]. Деякі люди ставляться до речей недбало. Одяг не має для них цінності, що супроводжується неохайним, небережним, байдужим ставленням до нього: *«[кобила – К. В.]валиться на chaise longue, як купа недбало киненого одягу»* [1, с. 222]. *Порожній одяг* – досить незвичне поєднання лексеми та означення до неї. Якщо одяг не на тілі людини, то можна, імовірно, говорити про його порожність. Лексема «порожній» може виявляти себе і в іншому значенні – «відчужений від усього, далекий від будь-яких думок»: *«хотів він [Франц – К. В.] упасти на землю й, замкнувши очі, лежати там, як купа порожнього одягу»* [1, с. 258].

Цікавим для розкриття ідіостилю Ю. Тарнавського, на наш погляд, є й авторський компаратив *«він підносить слухавку телефону, запихає в неї руку, мов у чорну, гумову рукавицю, пхає її даліше, вона видовжується, тоншає, видовжується й тоншає все більше й більше, сунеться в воду океану, впихається між її верстви, обережно, як рука злодія між листки книжки, пропихається між ними»* [1, с. 289]. У цій конструкції ми можемо спостерігати порушення логіки, оскільки насправді не рука перебуває всередині слухавки, а навпаки слухавка в руці.

Отже, порівняння є невід'ємним складником індивідуального стилю мови творів Юрія Тарнавського, що формується під впливом зовнішніх і внутрішніх чинників. Кожне окреме порівняння має свою особливу семантику і в більшості випадків дуже нетипову. У деякі компаративні

конструкції автор вкладає семантику, що пов'язана з певною галуззю знань чи досвідом. За допомогою компаративів письменник будує свій образний світ і передає його читачам. Він вдається до зіставлення предметів, спираючись на їхню зовнішню подібність, типові і нетипові функції, особливості, притаманні цим речам, фізичні можливості тощо.

Література:

1. Тарнавський Ю. 6x0: [драматичні твори]. Київ: Родовід, 1998. 360 с.

К. В. Пшенична

Вербальне і невербальне втілення концепту ГЕРОЙ в американському кінодискурсі

Концепт є одним із найбільш затребуваних понять сучасної лінгвістики. На сьогоднішній день можна вести мову про два класичні підходи до тлумачення цього явища – лінгвокогнітивний та лінгвокультурологічний [6, с. 411]. Для нашого дослідження релевантним є лінгвокультурологічний підхід, за яким концепт є не лише пізнавальною одиницею свідомості, що містить сукупність знань про світ, але й одиницею культури [5, с. 217].

Концепт як одиниця свідомості об'єктивований сукупністю вербальних і невербальних засобів, що «прямо або непрямо ілюструють, уточнюють і розвивають його зміст» [1, с. 102]. До вербальних засобів передовсім належить слово-ім'я концепту або його «позначення» [2, с. 109]. З іншого боку, позначення як таке в дискурсі може бути відсутнім, але при цьому можуть бути наявні певні ситуативні характеристики, що розкривають сутність відповідного концепту [2, с. 109].

У пропонованій розвідці концепт ГЕРОЙ розглянуто на матеріалі англomовних кінотворів героїчної тематики шляхом аналізу скриптів кінофільмів американської кіностудії Марвел (Marvel Studios), а саме «Месники» (*The Avengers*), «Месники: Ера Альтрона» (*Avengers: Age of Ultron*), «Месники: Фінал» (*Avengers: Endgame*), «Перший месник: Протистояння» (*Captain America: Civil War*), «Тор: Царство темряви» (*Thor: The Dark World*) [7, 8, 9, 10, 11]. Кінодискурс є однією з форм суспільної комунікації, що пов'язана зі сприйняттям та відтворенням фільму. Цей вид дискурсу є важливим джерелом пізнання у сучасному світі й залишається актуальним матеріалом для дослідження внаслідок

стрімкого розвитку технологій [4]. Мета дослідження – визначити та проаналізувати вербальне й невербальне вираження характеристик концепту ГЕРОЙ у англомовному кінодискурсі героїчної тематики.

Вербальний компонент втілення будь-якого концепту являє собою низку мовних засобів, унаслідок використання яких концепт знаходить своє відображення у дискурсі, а невербальний компонент втілюється за допомогою інших засобів, до яких належать жести, вчинки, емоції тощо. Одним із прикладів вербального втілення концепту ГЕРОЙ є найменування персонажів: інформація, що її надає семантика імен та назв, розкриває певні особливості та риси героїв. Ці риси потім можуть виявлятися у діях та вчинках, що є прикладом невербального втілення концепту [3, с. 83]. Наприклад, така назва героя, як *Captain America*, може свідчити про патріотизм, зв'язок із військовою діяльністю, а назва *Iron Man*, своєю чергою, несе інформацію про особливі, надлюдські можливості героя. Подальші невербальні дії цих героїв у кінофільмах є підтвердженням інформації, надану вербальними засобами.

У результаті дослідження виявлено, що героєві властиві певні фізичні та морально-етичні риси. До фізичних належать сила, могутність, працьовитість, надприродні або надлюдські можливості; до морально-етичних – хоробрість, самопожертва, рішучість, наполегливість, впевненість у своїх силах. Вищезазначені риси втілюються як вербально, так і невербально. Розгляньмо деякі з них більш детально:

THOR: *No, no, sitting here staring at that thing is not gonna bring everybody back. I'm the strongest Avenger, okay? So this responsibility falls upon me. It's my duty* [9].

Про могутність Тора, одного з головних героїв кіновсесвіту «Марвел», свідчить використання найвищого ступеню прикметника *strong*, що характеризує цього героя як найсильнішого з усіх. Невербальну репрезентацію сили Тора спостерігаємо у наступній сцені:

LOKI: *Oh, you should thank me. With the Bifrost gone how much dark energy did the Allfather have to muster to conjure you here? Your precious Earth. [Thor drops MJÖLNIR, causing the mountain to quake. He picks up Loki]* [7].

Доказом інформації, що була отримана вербально, є вплив сили Тора на навколишні об'єкти: герой настільки сильний, що від його дій/рухів може дрижати гора. Оскільки поняття *mountain* асоціюється із чимось великим та непохитним, здатність героя змусити гору дрижати сприймається як вияв неймовірної сили.

Морально-етичні якості героїв, їх внутрішній стрижень та воля також знаходять своє відображення як у вербальній, так і в невербальній формі.

Вербальна репрезентація впевненості у своїх силах найчастіше передує невербальній, яку спостерігаємо через невеликий проміжок часу:

JANE FOSTER: *We can't get close enough. [Thor looks at Jane]*

THOR: *I can. [Thor takes the spears from Erik and rushes off towards Malekith] [11].*

Впевненість Тора у своїх силах репрезентовано модальним дієсловом *can*, що є відповіддю на заперечення запропонованої дії підійти ближче до ворога. Майже миттєво після своєї промови герой починає діяти, підтверджуючи свої власні слова, і мчить на зустріч небезпеці. Цей приклад також є ілюстрацією рішучості, яка теж є свідченням майже миттєвого протікання вербального і невербального компонентів у часі.

Більшість прикладів, що ілюструють самопожертву, яка є однією з ключових притаманних героєві якостей, побудовані на принципі, зазначеному вище: вербальне перетікає у невербальне. Але описаний вище порядок розташування цих двох компонентів не є обов'язковим:

[as Barton is saving the boy, Costel, Ultron starts shooting at them but Pietro intervenes and takes the shots to save them]

PIETRO MAXIMOFF: *You didn't see that coming. [Pietro falls to the ground as he dies][8].*

Герой П'єтро Максимовф бачить, що його союзнику загрожує небезпека, і приносить своє життя у жертву заради порятунку іншого. Він приймає удар на себе (*takes the shots*) і тільки після того, як ця дія завершена, промовляє свою останню репліку. За допомогою мовних засобів він пояснює свою дію постфактум, але в реальному часі між моментом його героїчного вчинку та словами пройшла лише мить.

Окрім якостей, перелічених вище, було виявлено також типові ролі, виконувані героєм. До них, зокрема, належать такі: *герой є рятівник, герой є творець миру, герой є воїн*. Розгляньмо вербальну та невербальну репрезентацію ролі *герой є рятівник*:

STEVE ROGERS: *This job... we try to save as many people as we can. Sometimes that doesn't mean everybody. But if we can't find a way to live with that, next time . . . maybe nobody gets saved [10].*

Стів Роджерс, також відомий як Капітан Америка, використовує у своїй промові фразу *save as many people as we can*, що свідчить про його перебування у ролі героя-рятівника. *Save people* – це класична комбінація слів, яку можна назвати місією усіх героїв, сенсом їх життя. Якщо брати до уваги невербальний вияв цієї ролі, доречно проаналізувати поведінку Стіва в момент бою:

[Someone throws a bomb at Steve. It sticks on his shield. Steve throws it in the air and the bomb detonates safely away from citizens. Rumlow comes up behind Steve and punches him in the back] [10].

З наведеного прикладу бачимо, що коли бомба потрапляє на щит Стіва у той момент, коли герой знаходиться біля цивільних, він, щоб врятувати їх життя, кидає у повітря бомбу разом із єдиним знаряддям свого захисту.

Таким чином, в американському кінодискурсі героїчної тематики знаходимо як вербальні, так і невербальні засоби вираження характеристик концепту ГЕРОЙ. Їхня поява в процесі розгортання дискурсу може проходити у двох напрямках: *вербальні* → *невербальні* та *невербальні* → *вербальні*, а в поєднанні вони створюють певний усталений образ героя. Перспективою подальшого дослідження є верифікація і уточнення виявлених даних шляхом обробки та аналізу інших англомовних кінотворів героїчної тематики.

Література

1. Заньковська Г. Д. Методи дослідження концептів // Наук. вісник Міжнародного гуманітарного ун-ту. Сер.: Філологія. Одеса, 2015. Вип. 19, том 2. С. 102–104.
2. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик // Москва: Гнозис, 2004. 390 с.
3. Котова І. А. Концепти герой та антигерой в американському кінодискурсі: когнітивний і прагматичний аспекти: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / Котова І. А. // Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2016. 279 с.
4. Олицька С. М. Порівняльний лексико-стилістичний аналіз кінодискурсу // Національний університет «Острозька академія». Науковий блог = [Electronic source]. Режим доступу: <https://naub.ua.edu.ua/2010/porivnyalnyj-leksyko-stylistychnyj-analiz-kinodyskursu/>
5. Полюжин М. М. Поняття, концепт та його структура // Наук. вісник Східноєвропейського нац. ун-ту імені Лесі Українки. Розділ 3: Теоретичні засади лінгвістичних досліджень. Луцьк, 2015. Вип. 4. С. 214–224.
6. Рудюк Т. В. Концептосфера як об'єкт дослідження сучасного мовознавства // Наук. часопис Нац. пед. ун-ту імені М. П. Драгоманова. Сер. 10: Проблеми граматики і лексикології української мови. Київ, 2011. Вип. 7. С. 411–416.
7. The Internet Movie Script Database (IMSDb). The Avengers = [Electronic source]. – Режим доступу: [https://www.imsdb.com/scripts/Avengers,-The-\(2012\).html](https://www.imsdb.com/scripts/Avengers,-The-(2012).html)
8. Transcripts Wiki. Avengers: Age of Ultron = [Electronic source]. – Режим доступу: https://transcripts.fandom.com/wiki/Avengers:_Age_of_Ultron
9. Transcripts Wiki. Avengers: Endgame = [Electronic source]. – Режим доступу: https://transcripts.fandom.com/wiki/Avengers:_Endgame
10. Transcripts Wiki. Captain America: Civil War = [Electronic source]. – Режим доступу: https://transcripts.fandom.com/wiki/Captain_America:_Civil_War

Н. О. Бортник

Мовні особливості роману Ірен Роздобудько «Прилетіла ластівочка»: синтаксичний аспект

Ірен Роздобудько – одна з найпопулярніших сучасних українських письменниць, журналістка, сценаристка. Автор понад 30 книг для дорослих і дітей, сценарист 10 кінострічок. Художній світ письменниці виразний і самобутній багатьма своїми гранями, зокрема широким жанровим діапазоном, тонким психологізмом, яскравою філософічністю, оригінальною метафоризацією та своєрідністю написання, яке тонко відображає проблеми сьогодення або минушини. Вона лауреат багатьох конкурсів і премій, «Золотий письменник України».

Синтаксична організація художнього тексту є важливим компонентом стилю окремого письменника. Естетична функція синтаксичних конструкцій і стилістичних фігур полягає у розкритті внутрішнього світу людини, вираженні ідейно-емоційної глибини авторської свідомості, людино- та світовідчуття. Проблема функціональних виявів таких конструкцій у художній оповіді Ірен Роздобудько потребує ґрунтовного вивчення. Саме в розв'язанні цих питань полягає актуальність пропонованої розвідки.

Метою статті є виявлення синтаксичних особливостей мови роману Ірен Роздобудько «Прилетіла ластівочка», що формують індивідуальний стиль письменниці. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- виокремити у мові твору Ірен Роздобудько «Прилетіла ластівочка» синтаксичні конструкції;
- з'ясувати стилістичні функції виокремлених синтаксичних одиниць.

Творчість Ірен Роздобудько наскрізь пройнята жагою новизни, постійним пошуком словесної палітри, яка б найяскравіше передала красу створених нею образів. Мовна картина твору Ірен Роздобудько характеризується високою частотністю використання парцельованих конструкцій. Парцеляція синтаксичних одиниць у художньому дискурсі авторки є маркером суб'єктивації повідомлення: письменниця через

парцельовану частину намагається подати особливу, у її баченні, інформацію, актуалізувати її значущість і вагомість, посилити вплив на емоційну сферу читача. І хоч такий спосіб увиразнення мовлення й не є новим явищем, але в прозі Ірен Роздобудько він набуває інноваційного характеру, стає прикметною ознакою ідіостилу письменниці.

Поняття і термін „парцеляція” є досить уживаними у лінгвістичній літературі, присвяченій синтактико-стилістичним аспектам мовлення. Термінологічна енциклопедія за редакцією О. О. Селіванової дає таке розуміння парцеляції (від фр. *parcelle* – частинка) – синтаксична універсалія мовлення, що передбачає побудову повідомлення шляхом розділення речення на кілька самостійних висловлень, інтонаційно та графічно відокремлених, проте єдиних за змістом. Парцельовані висловлення комунікативно виділені, переважно є ремою у загальному змісті події [2, с. 449].

Парцельовані конструкції (базова частина і парцелят) творять чіткий ритм, схвильовано прискорену тональність авторської мови, яка передає напружений психологічний момент. В експресивному синтаксисі Ірен Роздобудько вони є ефективним засобом реагування людини на різні події, відтворення особливо яскравих вражень, інтенсивних почуттів, настроїв:

– *А я намагаюся про це не думати. Просто виконую свою роботу. Не переймайся. Ми не вічні, кінець – один...* [1, с. 7].

Високою частотністю функціонування в тексті Ірен Роздобудько відзначаються конструкції з парцельованими присудками. Такі речення різняться своєю строкатістю та характеризуються своїми особливими експресивними можливостями. Парцелюванню найчастіше піддаються однорідні присудки, здебільшого це присудки одного виду та часу. Наприклад: *Дістав чарку, дмухнув у неї. Налив* [1, с. 67];

Леонтович зробив кілька нервових кроків назад-вперед.

Замислився [1, с. 62];

Підвівся, буденним жестом зібрав з пюпітра партитуру.

Накинув плащ.

Вийшов з церкви [1, с. 68];

Леонтович так само гарячково кинувся до портфелю, повозився з заіржавілими замками. Відкрив [1, с. 80].

Актуальному членуванню підлягають також парцельовані другорядні члени речення, наприклад додатки: *Можливо ще раз поговорити. Про музику. Математику* [1, с. 125].

Конструкції з парцельованими додатками уточнюють, конкретизують і доповнюють зміст базової частини.

У творі виявлено також парцельовані обставини, зокрема місця:

– У вас є час до завтрашнього ранку. Завтра можете виходити на роботу. До інституту. Там лишилися ваші студенти. Вони чекають [1, с. 91].

Парцелювання складносурядних речень у романі Ірен Роздобудько «Прилетіла ластівочка» відбувається частіше за парцелювання складнопідрядних речень. У межах складносурядного речення парцеляція пояснюється потребою виділення інформації, її інтонування й акцентування. Досліджуваний роман демонструє, що найчастіше парцеляції зазнають складносурядні речення з єднальними відношеннями між їх частинами, які оформлені за допомогою сполучника і:

На нього давно є досьє. І воно у мене. У мене! [1, с. 135];

Стріляти в себе – просто в скроню. І все скінчиться [1, с. 135];

Музика відібрала в нього остаточну вневненість у немарності власного життя. І музика. І дівчина [1, с. 25].

Також у тексті представлена значна кількість парцельованих складносурядних речень із зіставно-протиставними сполучниками:

Він же давно не хлопчик. А щоким палахкотять, мов у двадцятирічного! [1, с. 32]; *Тут ти лише викладач музики. А тобі пропонують посаду в новому уряді* [1, с. 52];

У ній нічого не змінилося.

Проте, змінився він [1, с. 134].

Роман Ірен Роздобудько «Прилетіла ластівочка» містить різноманітну семантико-синтаксичну структуру простих речень. Ефективним засобом образного відображення дійсності й, водночас, своєрідним стилістичним прийомом, який використовує письменниця, є обірвані (незавершені) речення.

У творі Ірен Роздобудько обірвані речення виступають як стилістичний прийом умовчання, що використовується задля вираження різних авторських завдань. Уживання таких синтаксичних одиниць у прозових художніх тестах пояснюється багатогранністю експресивно-стилістичних функцій, які вони виконують.

Найчастотнішими у творі є обірвані речення, які розкривають внутрішній світ персонажів, змальовують їхній душевний стан та емоції, служать засобом психологічної характеристики героїв твору, експлікують внутрішній стан мовця, його схвилюваність:

– *Надіє Вадимівно...Надю...Який пайок?! Ви...Ти не розумієш!* [1, с. 136];

– *Пане Леонтовичу, ваша присутність...Ваша музика...Це...Це для нас...* [1, с. 38].

Трапляються незакінчені (обірвані) речення, які дають змогу уникнути прикрих слів, грубої лайки або, навпаки, відтворюють

інвективність мовлення, напр.: – *Чорт забирай, чотири ноти...Маячня!!!* [1, с. 25].

Також у творі наявні обірвані речення, які підкреслюють натяк на ситуацію, що потребує делікатності, вказують на безвихідність ситуації, напр.: – *Яка, до біса, лікарня?! Мені нині лише один лікар потрібен...* [1, с. 14].

Риторичне питання посідає в романі Ірен Роздобудько важливе місце. Під риторичним питанням, слідом за сучасними науковцями, ми розуміємо фігуру мовлення, що опирається на питальну форму твердження або заперечення з метою створення стилістичного ефекту, підвищення емоційного тону висловлювання, акцентування уваги читача і, як наслідок, призводить до кращого взаєморозуміння між автором і читачем. Основне комунікативне спрямування цієї синтаксичної конструкції полягає в тому, аби викликати певну експресію, ілюзію розмови, діалогу, що начебто відбувається у присутності читача й за його участю. Наприклад:

А кому вони нині потрібні тут? Кому будуть потрібні потім? [1, с. 146].

Власне риторичні запитання виникають у результаті роздумів не тільки над філософськими проблемами життя, але й над особистими:

А чи буде вороття? [1, с. 178];

Хто вони?

Це прийдешиє покоління? Що чекає на них? [1, с. 66].

Мова роману Ірен Роздобудько «Прилетіла ластівочка» розкриває такі особливості індивідуального синтаксису письменниці, як уживання скорочених, згорнутих синтаксичних побудов: парцельованих конструкцій, обірваних (незакінчених) речень. Також у мові твору наявні риторичні питання, завдяки яким здійснюється прагматичний вплив на адресата. Спрямовані на актуалізацію, смислове виділення важливих за змістом компонентів, досліджені синтаксичні одиниці надають мовленню динамічності, експресивності, емоційної виразності. Перспективу подальшого дослідження вбачаємо в аналізі інших аспектів граматико-синтаксичної своєрідності творів Ірен Роздобудько для з'ясування індивідуальних особливостей синтаксису письменниці як частини її естетичної системи.

Література

1. Роздобудько Ірен. Прилетіла ластівочка. Роман. Київ: Нора-Друк, 2018. 304 с.
2. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля-К, 2006. 716 с.

А. Д. Мацуцина
**Аксіологічна семантика прецедентних імен у
політичному дискурсі**

Політичний дискурс є відображенням суспільно-політичного життя країни, загальних, національних і культурних цінностей. Варто зазначити, що дискурс відображає суб'єктно-об'єктну структуру певного сегмента діяльності людини. Таким чином, імена учасників цієї діяльності є вагомим елементом структурування семіотичного простору відповідного дискурсу.

Мета нашого дослідження – визначити особливості творення прецедентних імен у політичному дискурсі.

О. Нахімова зазначає, що прецедентні імена – найважливіша частина національної культури в її історичному розвитку, яка тісно пов'язана з національними цінностями і традиціями, а система прецедентних феноменів – це один з інструментів трансляції «культурної пам'яті» народу від покоління до покоління і водночас – це спосіб об'єднання народу навколо його культурних цінностей та моральних ідеалів [2, с. 12].

Прецедентні феномени виступають як моральні еталони нації, утворюючи систему, яка яскраво відображає національну самосвідомість, мовну картину світу, сукупність цінностей і антицінностей, яка у певній мірі регулює поведінку представників національно-лінгвокультурної спільноти, об'єднуючи “своїх” і протиставляючи їх “чужим”. Такі універсальні концепти дають змогу адресантові спиратися в інформаційно-психологічному впливі на прийнятні для всіх членів мовного соціуму принципи, яким властива хрестоматійність і загальновідомість, емоційна та пізнавальна цінність [4, с. 76]. Таким чином, прецедентне ім'я є складним ментальним утворенням, яке уможливорює впізнавання носіями різних етнічних культур деяких культурних кодів та їхню інтерпретацію та розкодування.

Прізвиська політичних діячів, тобто прецедентні імена, як специфічна антропонімічна категорія найменш вивчені в ономастиці з урахуванням лінгвістичної, функціонально-семантичної, соціальної та культурологічної характеристик. Ми вважаємо, що це сталося через те, що це неофіційні імена й несуть у собі додатковий ідентифікатор особистості. Тому у наш час в ономастиці не вирішено питання генези прецедентних імен політиків, їхнього комунікативного статусу, а також структурних та семантичних моделей.

"Політичний ономастикон – це ієрархізована сукупність власних імен різних ономастичних розрядів, які функціонують у політичному дискурсі.

Прецедентні імена мають властивість певним чином впливати на реципієнта на когнітивному, афективному й сугестивному рівнях.

Аналізуючи сучасний мовний простір, науковці зауважують, що в моду загалом і в мовну зокрема, ввійшов стиль „гранж” (grunge fashion) — одягатися як можна гірше, породжений бажанням бути оригінальним, бажанням „побешкетувати”, використовуючи мовні засоби. Стиль „гранж” виявляється саме в активному поширенні мовної гри [1, с. 81].

Прецедентні імена можуть виступати як частина мовної гри. Л. Вітгенштейн у “Філософських дослідженнях” вперше ввів поняття “мовна гра” у дискурс гуманітарних наук. Він вивчав “мовну гру” переважно у філософському аспекті, тобто визначав її як один із видів прагматичної діяльності. Оскільки явище мовної гри має мовне вираження, ним зацікавились лінгвісти. У наш час відомий лінгвіст В. Санніков наголошує на тому, що сфера використання мовної гри в лінгвістичних дослідженнях дуже обмежена, оскільки мовна гра виступає, перш за все, джерелом ілюстрацій для явищ омонімії та багатозначності. Наразі багато дослідників проводять паралелі між мовною грою та поняттям експресивності, тому що експресивність – це зображально-виразна якість мовлення. У мові образності досягають за допомогою використання переносних значень слів або парафраз, чи інших стилістичних фігур. Використання стилістичних фігур у мовленні, замість звичних назв, під час найменування подій чи осіб, пов'язано з потребою дати додаткову характеристику цим явищам. Застосування мовної гри у звичному мовленні можна розглядати як варіант творчості та творчого вираження з метою підкреслити ознаки предмета чи особистості. Мовна гра може виступати допоміжним засобом для того, щоб доступніше та зрозуміліше донести інформацію до слухачів.

Варто зазначити, що застосовувати мовну гру у своєму мовленні може тільки та людина, яка володіє нормативними способами комунікації. Мовна гра базується на відхиленні від мовної норми, але при розумінні непорушності цих мовних норм.

Мовну гру, як зазначалося, справедливо вважають способом вираження мовлення, моделювання його свіжості й новизни, порівн.: “Ефект мовної гри з пародійним та іронічним відтінками здійснюється шляхом актуалізації мовних знаків різних типів і структур (...) Основний принцип мовотворчості – “оновлення” мотивованості словесного знака на тлі автоматизованості стандартної мови” [1, с. 83].

Тож щоб викликати увагу читачів (слухачів), необхідно зробити мовлення незвичним, неавтоматизованим. Для цього можна, наприклад, трансформувати добре відомі вирази, ужити оказіоналізми, сумістити різні стилі (наприклад офіційно-діловий) і розмовний), обіграти

внутрішню форму слова чи усталеного виразу, зіштовхнути різні граматичні категорії і тому подібне [1, с. 83].

Матеріалом нашого дослідження послуговували електронні ЗМІ, а також коментарі інтернет-користувачів.

В українських ЗМІ наявні прецедентні імена різних політичних партій (регіонали, комуняки), політичних особистостей (маріонетка Коломойського, Юлька, Порох), перифрази високої (лідер Майдану) та низької (блакитний чільник) тональності, псевдооніми (вигадані оніми) – ПіСУАР – Південно-Східна Українська Автономна республіка, оніми в етимологізувальному контексті – Огрызко раздора (пор. Яблоко раздора). Мотивацією для формування прецедентних імен може бути пізнання людиною досліджуваної сутності (у нашому випадку – характеристик політичних суб'єктів, особистостей політиків) як точка зору на неї [3].

Серед прецедентних імен сучасного політикуму найпоширенішими є:

Зеленський В. О. – *Джокер* (рід попередньої діяльності + похідне від фразеологізму “Джокер у рукаві”), *Зе* (похідне від прізвища, а також англійський артикль the), *маріонетка Коломойського* (натяк на співпрацю з українським олігархом), *Містер Зе* (прізвище та аналогія з Містер X), *клоун* (рід попередньої діяльності та натяк на несерйозність намірів), *Моніка Зеленські* (паронімічна атракція прізвища Зеленського та М. Левінські, учасниці скандалу з президентом США).

Порошенко П. О. – *шоколадний король* (бізнесові інтереси), *Петро Рошенівич* (бізнесові інтереси + паронімічна атракція прізвища та фірми “Roshen”, якою володіє ця особа), *Шоколадний заєць* (бізнесові інтереси + прецеденте ім'я з пісні поп-співака П'єра Нарциса), *Порох* (похідне від прізвища), *Порошок* (похідне від прізвища).

Тимошенко Ю. В. – *газова принцеса* (характер попередньої діяльності в бізнесі), *Юлька* (використання стилістично зниженої, згрубілої або зневажливої форми імені), *жінка з косою* (характерна зачіска, а також омонімія з фразеомою-евфемізмом), *Леді Ю* (прізвище та аналогія з “Леді Ді”), *Лідерка одноіменного блоку* (парафраза від “Блок Юлії Тимошенко”), *снігуронька* (любов до білого вбрання), *Тимоха* (похідне від прізвища).

Ющенко В. А. – *Пасічник* (любов до бджолярства як форми дозвілля), *ЮЩ* (похідне від прізвища), *Месія/Messia* (позиція щодо влади, розуміння її як моральної висоти. В іншому випадку – натяк на особливе ставлення до воїнів УПА, яких звинувачують у зв'язках із есесівцями (SS)).

Янукович В. Ф. – *Яни(е)к* (похідне від прізвища), *Вітьок* (використання стилістично зниженої, згрубілої або зневажливої форми

імені.), *ПроФФесор* (помилка в документах під час президентських перегонів), *Януچار* (прізвище + паронімічна атракція з “яничар”).

Отже, система прецедентних феноменів яскраво відображає національну самосвідомість і дискурсивні характеристики відповідного тексту: його авторство і адресність, умови створення і функціонування, інтертекстуальні зв'язки та соціальне сприйняття. Прецедентні імена неофіційно закріплюються в народі, зберігають та передають інформацію про політичне та соціальне життя особи. Вони виступають засобами виразності мови, елементом мовної гри, а також засобом маніпулятивної комунікативної стратегії мовця.

Література:

1. Космеда Т. Риторика українців: порушення норми як мовна гра. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2013. № 1. С. 81-90.
2. Нахимова Е. Прецедентные имена в массовой коммуникации: монография. Екатеринбург: ГОУ ВПО «Урал. гос. пед. Ун-т», 2007. 207с.
3. Саплін Ю. Соціолінгвістичні функції українських неофіційних політичних номінацій / Ю. Саплін // [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2137>
4. Шевченко К. Прецедентні феномени як лінгвокультурний засіб інформаційно-психологічного впливу. Інформаційна безпека людини, суспільства, держави. 2013. № 2. С. 72-77
5. Що пишуть про Володимира Зеленського світові ЗМІ? [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://nv.ua/ukr/ukraine/politics/ce-yakiys-zhart-shcho-pishut-pro-volodimira-zelenskogo-svitovi-zmi-50008668.html>

Е. В. Климова

Локус «поле» в системе пространственных координат заговорного текста (на материале сборника «Великорусскія заклинания Л. Майкова»)

В филологической науке заговорами традиционно называют «особые тексты формульного характера, которым приписывалась магическая сила, способная вызвать желаемое состояние» [7, с. 450]. Данный фольклорный жанр является одним из наиболее архаичных, потому он «самым тесным образом связан с мифом и со всей мифопоэтической сферой» [7, с. 451]. Исследование фольклорных концептов на материале заговорных текстов открывает перспективу поэтапной реконструкции

фольклорно-языковой картины мира, что входит в приоритетные задачи современной антропоориентированной лингвофольклористики.

Особенности мифологического мышления ярко проявляются в конструировании пространственных координат, так называемого мифопоэтического пространства, детально описанного В. Н. Топоровым [8]. В системе взаимосвязанных локусов выделяется поле – промежуточное звено на семиотических шкалах «дом – лес» и «свое – чужое пространство» [5, с. 175]. Р. А. Агеева отмечает нечёткость аксиологических характеристик поля в заговорных текстах [3, с. 155]. В этой связи исследование данного локуса представляется актуальным.

В рассмотренных нами текстах упоминание поля регулярно встречается в зачинах, содержащих традиционную формулу: «Встану я, раб Божий (имя рекъ), благословясь, пойду перекрестясь, из избы дверьми, из двора воротами, въ чистое поле...» [4, с. 14]. Такая вступительная формула «магически переносила заговаривающего в особое мифологическое пространство, имеющее свою, хотя и весьма абстрактную топографию» [3, с. 138]. Указанный перенос был особенно существен, когда заговаривающий реально воспроизводил описываемые заговором действия: выходил из дома, шёл в поле и т. д. В данном случае текст заговора становился одновременно и метатекстом, а поле, по мнению А. В. Юдина, представляло собой «переходную область между мирами» [9]. Приведённая интерпретация логична применительно к зачину как отдельной части заговора, однако для более точной реконструкции семантики локуса необходимо учитывать и дальнейший текст, в который перетекает вступительный фрагмент.

Т. А. Агапкина выделяет следующие уровни мифологического пространства в заговоре: 1) протяжённая ландшафтная зона, в рамках которой осуществляется действие (поле, море, иногда лес); 1А) крупный природный объект в пределах этой зоны (гора, курган, река, остров); 2) сакральный культовый объект внутри данного природного объекта (камень, дерево, куст в языческих вариантах текстов и церковь, дом в христианизированных); 2А) предмет, дополняющий культовый объект и непосредственно содержащий в себе / на себе персонажа (дупло, гробница, кресло, столб, престол, алтарь и т. д.); 3) мифологический (сакральный) персонаж, который способен оказать необходимую помощь заговаривающему [2, с. 251–267]. Перечисленные уровни реализуют мотив движения субъекта заговора к мифологическому центру – центру мира, где происходит встреча с сакральным персонажем и получение от него помощи. В данной модели мифологическое пространство организуется по принципу концентрических кругов, а текст эксплицирует приём ступенчатого сужения образов. Рассмотрим пример:

«Стану я, рабъ Божій, благословясь, пойду перекрестясь изъ избы дверьми, изъ двора воротами, во чисто поле (1) путемъ дорогою, по край синя моря (1). Въ синемъ море есть святой Божій островъ (1А); на святомъ Божьемъ острове святая Божья церковь (2); въ той святой Божьей церкви есть престоль Господень (2А), на томъ престоле Господне есть священномученикъ Христовъ Антипа (3), исцелитель зубной...» [4, с. 55]. В данном контексте поле представляет собой звено в цепочке локусов на пути заговаривающего к мифологическому центру. Эта зона не характеризуется высокой степенью сакральности в сравнении с последующими элементами градации, но и не принадлежит обыденному миру человека, не является зоной «своего» пространства, поскольку находится за воротами – символической границей между «своим» и «чужим».

Любопытно, что в приведённом примере поле совмещено с морем (в других заговорах упоминается только один из этих локусов), причём контекст эксплицирует их соотношение: море является более удалённой и более сакральной зоной, так как именно в нём находится остров с мифологическим центром. Это объясняется космогонической ролью моря в архаичных текстах: оно понимается расширительно, как стихия-первоисток, охватывающая всю Вселенную [5, с. 113]. Однако море («Окіянь») может соотноситься с полем и по-другому. Иногда они образуют синкретичный комплекс, выражающий единое значение сакрального локуса: «На море Окіяне, на поле сеяне, на высокомъ кургане стоитъ домъ железный...» [4, с. 69]. Об эквивалентности и взаимозаменяемости поля и моря свидетельствует не очень логичный с точки зрения обыденного сознания контекст: «Стану я, рабъ Божій (имя рекъ), благословясь и пойду перекрестясь во сине море; на синемъ море лежить бель горючъ камень...» [4, с. 43]. В других контекстах эксплицируются отношения поля и моря как целого и части, более широкого и узкого локусов, вложенных друг в друга: «Есть въ чистомъ поле Окіянь море, и есть на Окіяне море белый камень, и есть подь белымъ камнемъ щука золотая...» [4, с. 56]. Как отмечает Т. А. Агапкина, в заговорах «поле точнее было бы назвать абсолютным пространством (по масштабу равным земле или стороне света), в значительной мере превышающим море. О нефиксированности, неточности поля в мифологическом пространстве свидетельствует и тот факт, что в отличие от всех остальных элементов ландшафта поле в подавляющем большинстве случаев не имеет имени собственного» [2, с. 253].

Связь поля с водными объектами реализуется не только в аспекте нарастающей сакральности, но и в семантическом комплексе выморочных мест, зон обитания нечистой силы, к которой обращается

субъект заговора со злыми намерениями. Например, в заговоре-отсушке с помощью отрицаний и эпитетов выстраивается грация, аксиологически противоположная рассмотренным выше: «Стану я, рабъ Божій (имя рекъ), не благословясь, и пойду не перекрестясь, изъ избы не дверьми, изъ воротъ не въ ворота; выйду подпольнымъ бревномъ и дымнымъ окномъ, въ чистое поле. Въ чистомъ поле бежитъ река черна, по той реке черной ездить чертъ съ чертовкой, а водяной съ водяновкой...» [4, с. 24]. Кроме реки, упоминается болото: «...выйду я во чисто поле, во дьявольско болото» [4, с. 29].

Отрицательную семантику исследуемого локуса как зоны «чужого» пространства реализуют также лечебные заговоры, в которых поле становится желательной зоной локализации персонифицированных болезней: «...поди ты, грыза, во чисто поле гулять; тамъ ты разгуляйся, тамъ ты разыграйся отъ раба Божія (имя рекъ) во веки вековъ» [4, с. 56]; «...золотуха-красуха, поди изъ раба (имя рекъ) ... у чистыя поля, у синія моря, на ростани, повороты, на глубокія болота...» [4, с. 42] – наблюдаем контекстуальную синонимизацию слова «поля» с традиционными номинациями выморочных мест.

Меньшую семиотическую маркированность и более тесную связь с объективной действительностью проявляют контексты, эксплицирующие значение поля как природной среды, места постоянного обитания или временного пребывания различных животных. Так, в пастушьих заговорах поле закономерно интерпретируется как пастбище: «...пошолъ мой скоть путемъ-дорогою въ чистое поле ... во всякой часъ мирно зеленую траву есть» [4, с. 120]. В блоке охотничьих заговоров поле рассматривается как место охоты: «Я тебе взмолюсь, старъ угрюмъ человекъ въ томъ, что когда пойду въ чистое поле, въ широко раздолье лебедей, гусей, лисиць, зайцевъ и серыхъ волковъ стрелять, никто бы мою оружину не могъ испортить» [4, с. 135]. Отдельную группу составляют заговоры от укуса змеи или для излечения от имеющегося укуса. В них поле входит в парадигму типичных мест обитания змей: «...пошла змея скоропая по чистымъ полямъ и по шелковымъ травамъ, по пнямъ, по изгородямъ и по гнилымъ колодамъ, и по дрязгамъ, и нашла ту змею, кая укусила раба Божія» [4, с. 71]. Отметим, что в первой части таких заговоров местонахождение царицы змей, к которой обращается заговаривающий, обычно встраивается в цепочку «море → остров → дерево/куст» – локус поля как семиотически маркированного звена отсутствует, что и позволяет лексеме реализовать утилитарно-прагматическое значение.

Соединение фактического и символического смыслов наблюдается в контекстах, эксплицирующих семантику поля как открытого и

освещённого пространства: «Встану, раба Божія (имя рекъ), благословясь и пойду перекрестясь ... въ чистое поле, въ востошну сторону, подь утренню зорю, подь красное солнце, подь младъ месяцъ, подь частыя ярыя звезды» [4, с. 16] – упоминание сакральной восточной стороны и эпитеты задают положительную модальность текста. Открытость поля детерминирует его связь со стихиями ветра и огня: «Встану я (имя рекъ) и пойду ... въ чистое поле. На встречу мне огонь и полымя и буень ветеръ» [4, с. 12] – ввиду важности и при этом потенциальной опасности для человека, в разных контекстах данные стихии получают различные оценки. В отдельных заговорах подчёркивается удалённость исследуемого локуса: «...пойду во далече, далече въ чистое поле, восточную сторону» [4, с. 77]. Устойчивое выражение «[пойду в] чистое поле, широкое раздолье» [4, с. 9, 11, 36] эксплицирует семантику широты и свободы.

В заговорных текстах лексема «поле» употребляется с постоянным эпитетом «чистое». В словаре И. И. Срезневского для лексемы «чистый», помимо значения «не загрязнённый», указаны значения «редкий, без зарослей» (о лесе), «открытый» (чистое поле), «свободный, беспрепятственный» (чистый путь) [6, стб. 1532]. Все перечисленные значения выявляют идею незаполненности, открытости, обозримости, недискретности, что соответствует внутренней форме слова «поле» – «полюй» [1, с. 133–134]. Следовательно, словосочетание «чистое поле» по сути тавтологично. Данный тезис подтверждает контекст: «Нутряная нутрянка, выйди съ раба Божія (имя рекъ), изъ его белаго тела, съ его живота. Выйди въ чистое поле, где пустота» [4, с. 54] – актуализируется сема 'пустота', присущая словам «полюй» и «поле» (в этом контексте «пустой» локус поля моделируется как отрицательный, пригодный лишь для болезней). В заговоре на отведение птицы от охотника находим формулировку: «Чтобъ твоя оружина не била ни птицу, ни зверя, ... а била бы въ чистое поле, въ широкое раздолье, на пусть лесъ летала...» [4, с. 134] – контекстуальная синонимизация «чистого поля» и «пустого леса» (в других контекстах слово «лес» не сочетается с эпитетом «пустой») эксплицирует семантическую связь двух определений в общей отрицательной модальности. При этом возможна и экстраполяция эпитета «чистое» на другие существительные: «Выйду я въ чисто поле, на чистое море. На чистомъ море чистый камень, на чистомъ камне стоять дубъ кряковистый...» [4, с. 63]. В данном контексте эпитет приобретает дополнительное символическое значение, выражающее положительную оценку всей градации сакральных локусов.

Таким образом, локус «поле» занимает важное место в системе пространственных координат заговора. В различных контекстах поле

может интерпретироваться как зона «малосакрального», пограничного или выморочного пространства, что подтверждает тезис о его неоднозначном, промежуточном положении на семиотических шкалах. Постоянный эпитет «чистое» актуализирует языковую семантику слова «поле» и его внутренней формы «полый», в некоторых контекстах эксплицируя противоположные оценки. Следовательно, и прямой номинации локуса, и её эпитету присущи языковая многозначность и аксиологическая амбивалентность.

Литература

1. Агапкина Т. А. Поле // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / Под общей ред. Н. И. Толстого. Т. 4. Москва: Международные отношения, 2009. С. 133–137.
2. Агапкина Т. А. Сюжетный состав восточнославянских заговоров (мотив мифологического центра) // Заговорный текст. Генезис и структура. Москва: Индрик, 2005. С. 247–291.
3. Агеева Р. А. Пространственные обозначения в заговоре как типе текста (на восточнославянском материале) // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. Москва: Наука, 1982. С. 132–159.
4. Великорусскія заклинанія Л. Майкова. Санкт-Петербург, 1869. 164 с.
5. Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период). Москва: Наука, 1965. 246 с.
6. Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам: в 3 т. Т. 3: Р – Я. Санкт-Петербург, 1912. 1684 стб.
7. Топоров В. Н. Заговоры и мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1: А – К (Корейская мифология). Москва: Советская Энциклопедия, 1987. С. 450–452.
8. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. Москва: Наука, 1983. С. 227–284.
9. Юдин А. В. Ономастикон русских заговоров. Имена собственные в русском магическом фольклоре. Москва: МОНФ, 1997. 319 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/judin1.htm>.

А. В. Загребіна

Афоризми як репрезентанти провідних інтенцій автора в збірці оповідань Антона Санченка «Баркароли»

Для письменницького доробку характерна афористичність висловлень, які формують корпус авторських інтенцій, відтворюють систему цінностей як самого письменника, так і подекуди всього соціуму.

Більшість сучасних текстів відзначається сконденсованістю й природністю думки, множинністю інтерпретацій багатьох відомих ідей, постулатів тощо. Автори вдаються до створення нових мовних одиниць, аби в яскравій і лаконічній формі відобразити концепти власного світогляду, посилити експресію й тим самим вплинути на емоційно-чуттєвий світ реципієнта.

У статті досліджено афористичні вислови, репрезентовані мариністичною збіркою оповідань А. Санченка «Баркаролі». Афоризми розглядаються як універсальні засоби інтенсифікації ефекту виразності, орієнтири в розумінні провідних позицій автора.

Кілька десятків визначень терміна «афоризм» функціонує в сучасній лінгвістичній науці, проте жодне з них не претендує на загальноприйнятність. Витлумачення поняття залежить від того, в межах якого аспекту воно розглядається, наявністю яких категорійних ознак характеризується відповідна лінгвоодинація. Так, скажімо, з погляду комунікативної лінгвістики, під афоризмом розуміють образну одиницю мовлення, якій властиві модальні й власне текстові ознаки. Відповідно, афоризм – різновид експресивного стислого тексту або, як вважає дослідник Л. Сухоруков, роман в одному рядку.

На думку багатьох українських мовознавців (В. Калашник, В. Камінська, Ж. Колоїз, Н. Кочукова, В. Ужченко тощо), афористичні вислови доцільно вивчати в нероздільній єдності з теорією фразеології. Виділяють такі основні ознаки афоризмів різних структур і ступенів фразеологізації: семантична місткість, лаконічна форма, експресивне навантаження. Отже, афоризм – окремий тип фразеологічних одиниць, що передає узагальнену закінчену думку повчального або когнітивного змісту в стислій увиразненій формі. Внаслідок активного процесу фразеотворення, що, на думку В. Калашника, зумовлений мовною свободою мовців і комунікативно-експресивною спрямованістю мовлення, письменники не тільки використовують у своїй творчості відомі афоризми, модифікуючи подекуди їхній зміст і форму, а й створюють власні образні вислови, що з часом набувають ознак сталості та відтворюваності [2]. Ю. Кохан зауважує, що автори вдаються до утворення нових виразів або трансформації загальновідомих задля того, аби краще відтворити індивідуальне світосприйняття дійсності [5; 3].

Відповідно, серед авторських фразеологічних новотворів доцільно виділити дві групи висловів. До першої зараховуємо афоризми, що свідомо трансформуються автором задля посилення експресії. Найчастіше вони можуть утворюватися внаслідок субституції, поширення, усічення, контамінації [2]. Другу групу формують образні вислови, які не створювались автором із «запрограмованою»

фразеологічністю, однак набувають ознак афоризму й можуть відноситись до фразеологізмів. Саме афористичні вирази такого типу є об'єктом нашої роботи.

Мариністична збірка оповідань «Баркароли» А. Санченка, українського письменника, публіциста, перекладача, побудована на біографічній основі, невігданих випадках із життя моряків і портовиків. На мовленнєвому рівні вона презентує синтез фразеологічних засобів, що за своїми експресивними, оцінними, емоційними властивостями здатні передати різноманітні реакції автора на ситуації, які пов'язані і з моряцькою, і з іншими сферами людського буття. Зафіксовані в тексті авторські довершені висловлення постають експресивно-оцінними, образно-виражальними елементами, що засвідчують оригінальне авторське світобачення.

Як правило, новоутворені одиниці або тематично розкривають позицію автора щодо професійних обов'язків людини на кораблі, розуміння законів і порядку, що домінують у моряцькій сфері, або відтворюють бачення важливих аспектів людського життя, ролі жінки в соціумі.

Ціла низка афоризмів, за нашими спостереженнями, категоризує в мовній картині світу моряцькі та інші професії. Засвідчують це такі одиниці:

1) «*Лоцман – мавпяча професія*» («Ірландському лоцману довелося добряче поподряпатися штурм-трапом. Та **лоцман – мавпяча професія, що не кажи**» [6, с. 7]). З одного боку, порівняння лоцмана з мавпою створює гумористичний ефект через стереотипні культурні уявлення про мавпу як «карикатурну людину». Проте в контексті актуалізовано семи, які є описовими і ближчі до позитивнооцінних: праця на такій посаді вимагає бути спритним, гнучким та швидким, як і ця тварина. Останні слова «*що не кажи*», наявні після афоризму, підкреслюють те, що автор ніби завжди веде діалог із читачем, тримається з ним «на рівних».

2) «*Радист – професія одинаків*» («Кожному кортить іноді поспілкуватися на суто професійні теми, в яких ніхто, крім колег, не петрає, а **радист – професія одинаків**» [6, с. 243]). Афоризм має подібну до розглянутого вище структуру, лаконічний за будовою і містить високий ступінь узагальненості щодо професії радиста. Певна іронічність творення афористичної одиниці простежується в ширшому контексті («не петрає»).

3) «*Посваритися з кухаркою посеред рейсу – то майже самогубство для будь-кого, до капітана включно*» [6, с. 30]. З гумором, дещо гіперболізуючи описуване (через лексему *самогубство*) А. Санченко подає образ кухарки на кораблі.

4) «На своєму власному судні кожен судновий тарган і так знає, що на цьому борту саме капітан – перший після Бога» [6, с. 33]. Афоризм виконує функцію образотворення, розкриваючи повною мірою статус капітана на судні. Як і в попередньому випадку, використано гіперболу, навіть подвійну, але на відміну від афоризму, розглянутого вище, тут гіперболічність передається не одним словом, а сталими словосполученнями, розгорнуто («перший після Бога», «кожен судновий тарган») з метою створення образності на підкріплення та посилення комічного ефекту.

5) «Єдине, що вміє моряк, – ходити в море. Єдине, про що мріє капітан, – мати власне судно» [6, с. 270]. Цей афоризм має надреченнєву структуру, двокомпонентну, і два речення-складники тісно поєднані паралелізмом, що виявляється і в синтаксичній будові (розташування головних і підрядних частин, а також членів речення в їх межах), і в анафоричному повторі *єдине*, і в антитезі (*моряк – капітан*), яка додатково підкріплює образотворчу функцію афоризму.

У кількох авторських афоризмах центральним образом, що по-різному інтерпретується, є жінка. Негативної оцінки надає автор жіночому образу, коли говорить саме про героїню Галку («**Жодна жінка не варта ящика пива «Ефес Пілзен»**, – сказав я, щоб перевести все на жарт. Бо ж пиво «Ефес Пілзен» варять за особливим рецептом, з додаванням рису, а Галку було зроблено за рецептом звичайним» [6, с. 29]). Цей афоризм залучає читача до мовної гри одночасно на кількох рівнях контрасту: контраст семантичний (*жінка і пиво* належать до різних лексико-семантичних полів, можуть мати лише оказіональну спільну конотативну сему «задоволення чоловіка»), контраст аксіологічний (неможливе в звичній картині світу порівняння цінності цих двох об'єктів), контраст образний (вислів *за рецептом* формально повторюється, але в першому вживанні він має пряме значення, у другому – образне). Саме на контрастах формується гумористично-іронічний ефект афоризму.

Нанизування однорідних елементів, що семантично позначають щось цінніше або когось матеріально забезпеченого, спостерігаємо у вислові, де автор подає бачення образу української дружини («Українська дружина – це як арабська конячка, бурський діамант, індійський програміст чи німецька машина. Це престижно і модно, цим можна пишатись перед друзями та знайомими» [6, с. 17]). Афоризм побудовано на основі ампліфікованих однорідних елементів. Він транслює ставлення до жінки, як до певної речі, якою можна похизуватися перед іншими, й влучно передає національне уявлення про те, що саме українська жінка в будь-якій ситуації залишається незламною, їй під силу майже все.

Порушуючи тему стосунків між чоловіками і жінками та узаконення цих стосунків, автор робить цікавий висновок: «Шлюб – то не тільки *цицьки*» [6, с. 17]. Вислів сприймається як натяк на те, що в житті не все обмежується тілесною вродою. Афоризм побудований на ланцюжку синекдох (*цицьки* – зовнішній вигляд жінки загалом – жінка загалом – стосунки з жінкою) і виконує когнітивно-оцінну функцію.

Різко, впевнено звучить авторський афоризм «*Не будь падлюкою на своєму шляху через світи, і Неньку любитимуть і поважатимуть скрізь*» [6, с. 9]. Цей вислів дещо схожий на заклик: автор апелює до читача, стверджує, що людина має в будь-якій ситуації залишатися людиною, гідним представником своєї країни. Комічне наповнення вислову, що забезпечується згрубілою лексемою *падлюка*, лише інтенсифікує краще сприйняття змісту висловленого.

Отже, авторські афоризми здатні виконувати образотворчу, когнітивну, оцінну, а також персуазивну функцію, тобто впливати на читача, змінювати напрямок його думки з приводу певної проблеми, змусити порозмірковувати над тим, чи є позиція автора виправданою. Новоутворені вислови можуть вважатися своєрідними маркерами індивідуального стилю письменника й формують провідні авторські інтенції: інформування (знайомство читача з професією моряка), іронізування, позитивне або несхвальне ставлення до поведінки людини, стереотипів соціуму.

Література

1. Глуховцева І. Суміщення фразеологічних одиниць як один із прийомів створення нових сталих виразів. *Лінгвістика*. 2011. № 3 (24). Ч. 2.
2. Калашник В. Афористичність поетичної мови Д. Павличка. *Культура слова*. 1989. Вип. 36. С. 9–13.
3. Камінська В. Теоретичні дослідження фразеологічних одиниць у сучасній лінгвістиці. *Сучасні тенденції розвитку мов*. 2011. Випуск 5. С. 122–128.
4. Колоїз Ж. Афоризми Ліни Костенко як транслятори загальнолюдських цінностей і національних пріоритетів. *Філологічні студії*. 2014. Вип. 11. С. 210–232.
5. Кохан Ю. Фраземіка в системі ідіостилю письменника (на матеріалі художньої прози Олеся Гончара та Павла Загребельного) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Харків, 2003. 19 с.
6. Санченко А. Баркаролі: оповідання. Київ : Факт, 2008. 368 с. (Сер. «*Exeptis excipiendo*»).
7. Ужченко В. Фразеологія произведений Остапа Вишни : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.02. Харьков, 1978. 28 с.

Мотивы – образы – стереотипы

Д. А. Гайворонская

Значение связи *видения* и *знания* для образа князя Мышкина в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»

Герой знаменитого позднего фантастического рассказа Достоевского «Сон смешного человека» (1877) говорит так: «я *видел истину*, я *видел и знаю*, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей. А ведь они все только над этой верой-то моей и смеются. Но как мне не верить: я *видел истину*, – не то что *изобрел умом*, а *видел, видел*, и живой образ ее наполнил душу мою навеки» (здесь и далее курсив мой. – Д. Гайворонская) [3].

В чем-то подобно Смешному человеку, князь Мышкин также наделен особым умением *видеть* и прозревать суть. Читатели и литературоведы замечают, что князь Мышкин видит в человеке главное: в Настасье Филипповне – страдание, в Рогожине – болезненную страсть, в Елизавете Прокофьевне – черты детскости и т. д. Другими словами, князь следует одной из главных целей творчества Достоевского – найти *человека* в человеке. Вероятно, дар особого взгляда и «сердцеведения» – важнейший для «положительно прекрасного человека» и, по замечанию Р. Н. Поддубной, «отбрасывающий тень евангельского «сюжета» на романное бытие героя» [6, с. 30]. Цель моей работы – определить особенности зрения, выявить и охарактеризовать связь между видением и знанием главного героя романа «Идиот», одной из загадок которого является «возможная степень воплощения идеала в реальном «земном» человеке, живущем «в наше время» и вовлеченном как в конкретно-исторические, так и «природные» коллизии» [6, с. 31].

В своем исследовании я опиралась на работы Р. Н. Поддубной [6], Т. А. Касаткиной [4], Г. С. Померанца [7], статьи Р. Г. Назирова [5] и Г. Гессе [1].

Очень важным для исследования представляется отрывок, где Аделаида Ивановна просит князя Мышкина дать ей сюжет для картины: «князь ведь за границей выучился *глядеть*», затем, после замечания

Мышкина, что он, может, не научился, но все время был *счастлив*, Аглая добавляет: «Счастлив! Вы умеете *быть счастливым*?.. Так как же вы говорите, что не научились *глядеть*? Еще нас *поучите*» [2, с. 64]. Князь отвечает: «ничему не могу научить» [2, с. 64], и говорит о швейцарской *природе*: «Тоже иногда в полдень, когда зайдешь куда-нибудь в горы, станешь один посредине горы, кругом сосны, старые, большие, смолистые; вверху на скале старый замок средневековый, развалины; наша деревенька далеко внизу, чуть видна; солнце яркое, небо голубое, тишина страшная... и мне все казалось, что если пойти все прямо, идти долго-долго и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и *разгадка*, и тотчас же *новую жизнь увидишь*» [2, с. 65]. Так переплетаются мотивы *счастья*, *знания истины* и *умения видеть*.

Позже, во время светского приема у Епанчиных, князь Мышкин повторит эту мысль: «Слушайте! Я знаю, что *говорить нехорошо*: лучше просто пример, лучше просто начать... я уже начал... и – и неужели в самом деле можно быть несчастным? О, что такое мое горе и моя беда, если я в силах быть счастливым? Знаете, я не понимаю, как можно проходить мимо дерева и не быть *счастливым*, что *видишь* его? Говорить с человеком и не быть счастливым, что *любишь* его! О, я только *не умею высказать*... а сколько вещей на каждом шагу таких *прекрасных*, которые даже самый потерявшийся человек находит прекрасными? *Посмотрите* на ребенка, *посмотрите* на божью зарю, *посмотрите* на травку, как она растет, *посмотрите* в глаза, которые *на вас смотрят* и вас любят» [2, с. 573].

Итак, мотив видения связан в романе с важной для Достоевского мыслью о том, что истина – это состояние счастья. Именно вследствие *зримого* явления божественной красоты князю становится понятно, что «красота спасет мир». Г. Померанц писал об этом: «Когда князь Мышкин говорит, что красота мир *спасет*, он не рассуждает, не мечтает. Это неопровержимый личный опыт» [7].

Однако, помимо способности к созерцанию и умению *смотреть* вглубь, видеть суть, князь Мышкин также обладает способностью прозревать будущее: «не можем не упомянуть об одном странном ощущении, поразившем его именно в это самое мгновение и вдруг ему выяснившемся из толпы всех других смутных и странных ощущений: *не стыд, не скандал, не страх, не внезапность поразили его больше всего, а сбывшееся пророчество!* Что именно было в этой мысли такого захватывающего, он не мог бы и разъяснить себе; он только чувствовал, что поражен до сердца, и стоял в испуге, *чуть не мистическом*» [2, с. 568].

Интересно, что видения князя сбываются помимо его воли, то есть он не управляет событиями, чтобы они сложились так, а не иначе. Р. Г. Назиров отмечает: «Князь Мышкин – не ясновидящий, а слабовольный автор мистического сюжета. Точнее, он – и герой, и автор: он не просто борется против сюжета, но исправляет события, хочет избежать им же самим предсказанной катастрофы... Но каждое движение его творящей мысли необратимо; люди оказываются персонажами его сновидения, что придает всему роману дразнящую двусмысленность... Он несет ответственность за каждую свою мысль» [5, с. 193]. Более всего это проявляется в отношениях князя с Рогожиным и Настасьей Филипповной, героями, которые, несмотря на многие различия, ближе всего стоят к князю: «Есть несколько человек, весьма сомнительных, внушающих опасения и прямо опасных, которые временами сочувствуют ему и понимают его: Рогожин, Настасья Филипповна» [1]. Эти герои заранее предчувствуют встречи друг с другом, ощущают родство при знакомстве (Настасья Филипповна отмечает, что где-то уже видела князя, а Рогожин говорит, что «неизвестно за что» его полюбил). Им свойственно мышление образами. Иногда *видения* уводят их от реальности, вводят в заблуждение, а иногда подводят к самой сути. Так, например, Настасья Филипповна пишет Аглае: «Я читаю это каждый день в двух ужасных *глазах*, которые постоянно на меня смотрят, даже тогда, когда их нет передо мной. Эти *глаза* теперь *молчат* (они все молчат), но я *знаю их тайну*. У него дом мрачный, скучный, и в нем тайна» [2, с. 475] и отмечает при этом то же, что и князь Мышкин: глаза Рогожина и его дом. Именно с помощью этих образов Настасья Филипповна предсказывает собственную смерть.

Свое *предчувствие* князь называет демоном и описывает так: «Нечто такое, что *видится само собой*, но что трудно анализировать и рассказать, невозможно оправдать достаточными причинами, но что, однако же, производит, несмотря на трудность и невозможность, совершенно цельное и неотразимое впечатление, невольно переходящее в полнейшее *убеждение*» [2, с. 244].

Примечательно, что история покушения на князя Мышкина изображается через его *видение*. По приезду в Петербург князю «мерещился странный, горячий взгляд чьих-то двух глаз...», но он отогнал эти мысли: «Конечно, только померещилось, но впечатление осталось неприятное» [2, с. 200]. Затем князь издала угадал жилье Рогожина: «Подходя к перекресту Гороховой и Садовой, он сам удивился своему необыкновенному волнению... Один дом, вероятно, по своей физиономии, еще издала стал привлекать его внимание, и князь помнил потом, что сказал себе: «Это, наверно, тот самый дом» [2, с. 214],

и при этом «он чувствовал, что ему почему-то будет особенно неприятно, если он угадал» [2, с. 214].

Видения не оставляют князя Мышкина и после посещения дома Рогожина, на улицах Петербурга: «он нет-нет и вдруг начинал как бы искать чего-то кругом себя. И забудет, даже надолго, на полчаса, и вдруг опять оглянется с беспокойством и ищет кругом» [2, с. 233], «чрезвычайное, неотразимое желание, почти соблазн, вдруг оцепенили всю его волю» [2, с. 238], князь идет к дому Настасьи Филипповны, чтобы убедиться, что Рогожин за ним не последует: «О, как он непростительно и бесчестно виноват перед Рогожиным. Нет, не «русская душа – потемки», а у него самого на душе потемки... За несколько горячих и сердечных слов в Москве Рогожин уже называет его своим братом, а он... Но это *болезнь и бред!* Скоро все разрешится» [2, с. 242], и тем самым приближает трагическую развязку. Примечательно, что князь доводит свое *видение* до максимальной ясности: «Два давешние взгляда, *те же самые*, вдруг встретились с его взглядом... Одну секунду оба стояли друг перед другом почти вплоть. Вдруг князь схватил его за плечи и повернул назад, к лестнице, ближе к свету: *он яснее хотел видеть лицо*» [2, с. 246] и даже в тот момент, когда *видение* становится реальностью, не верит в него: «Парфен, не верю!» [2, с. 246].

Таким образом, мотивы видения и знания оказываются особым образом сопряженными в романе «Идиот». Князь умеет *смотреть*, главное – видеть *человека* в человеке, но также он знает и руководящий человеком «закон Я» [6], другими словами – видит борьбу Бога с Дьяволом, но не влияет на нее. Можно заключить, что особый дар видения обеспечивает князю Мышкину умение быть счастливым, но ни этого дара, ни умения нет у других героев романа, и провидчество князя трагично и бессильно.

Литература

1. Гессе Г. Размышление об «Идиоте». Новый мир №10. 1981. Режим доступа: <https://fantlab.ru/work104788> (дата обращения 01.04.2020)
2. Достоевский Ф. М. Идиот. Харьков: Фолио, 2013. 654 с.
3. Достоевский Ф. М. Сон смешного человека. Собр. соч. в 30 т. Т. 30. Ленинград: Наука, 1983. С. 104–119.
4. Касаткина Т. А. Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского. Москва: ИМЛИ РАН, 2015. С. 249–268.
5. Назиров Р. Г. Специфика художественного мифотворчества Ф.М. Достоевского: сравнительно-исторический подход // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 189–198. Режим доступа: <http://nevmenandr.net/scientia/nazirov-comparative.php> (дата обращения 1.04.2020)

6. Поддубная Р. Н. Сюжет Христа в романах Достоевского // Достоевский и национальная культура. Вып. 2. Под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск: Челябинский государственный университет, 1996. С. 29–64.
7. Померанц Г. С. Князь Мышкин. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. Москва: Сов. писатель, 1990. 384 с. Режим доступа: http://liv.piramidin.com/publ/Pomerants_G/otkrytost_bezdne.htm (дата обращения 01.04.2020)

К. А. Бєлік

Ліризм оповідань збірки «Запах кропу» Є. Гуцала

Художній світ Є. Гуцала, талановитого українського письменника ХХ століття, особливий своїм лірико-романтичним зображенням дійсності, імпресіоністичною манерою письма, тонким психологізмом, місткістю й ощадливістю простої оповіді тощо. Протягом тривалого часу мала проза письменника була предметом дискусій із боку радянських (В. Андрієнко, Л. Бахасва, Ю. Бадзьо) і сучасних (М. Лучицька, Н. Мрищук, О. Полохова, О. Подлісецька,) критиків та літературознавців, які по-різному трактували художню концепцію митця, інколи не вдаючись у суть і нюанси його світовідчуття. На сьогодні актуальним є дослідження основних ліричних мотивів оповідань збірки «Запах кропу» (1969) Є. Гуцала, що дозволить, на нашу думку, сформулювати «особливу поетичну філософію» автора, зрозуміти ідейний зміст, проблематику його творів, що і є метою нашого дослідження. Зі спогадів М. Жулинського відомо, що за словами письменника, серед його творчого доробку оповідання збірки «Запах кропу» посідають особливе місце, бо саме в них він утілює лірико-психологічне сприйняття світу, яке «найбільше відповідало його вдачі» [Жулинський, 1987, № 1, с. 31].

У творі «У саяві на обрії» прозаїк висловлює думку про те, що дитина тісно пов'язана з природним світом, бо її враження є справжніми. На початку твору оповідач згадує своє дитинство за допомогою досить розлогих описів природи села, його історії. Мотив спогадів дає можливість побачити світ очима дитини, яка сприймає його різнобарвно, живо: «І тепер малиновий, вишневий та лимонний настрої тонуть і не в змозі потонути у великому морі лілового смутку» [Гуцало, 1969, с. 42].

Мотив мрії і дійсності є один із головних у цьому оповіданні. О. Чепурна зазначає, що ранній творчості Є. Гуцала властивий пошук

гармонії між мрією й буденністю, який відтворюється в певному конфлікті та має амбівалентну наповненість: «Екзистенціаль мрії, що художньо реалізується на архетипному рівні (диво, божественна дитини, дух, дерево життя), розкриває зв'язок найважливіших духовних начал у бутті людини з її незбагненою земною природою» [Чепурна, 2008, с. 13]. Персонаж твору бачить таємниче дерево в чарівному освітленні (саме з цим пов'язана семантика назви «У саяві на обрії») і хоче дістатись до нього, щоб переконатись у тому, що воно надзвичайне. Коли ж мрія здійснюється, він переживає певне розчарування: «Це була звичайнісінька собі липа, не дуже низька, але й не висока. Од жари листя її зів'яло; ...стовбур її був такий, що я сам її міг обхопити руками... Ні, це не та, яка щовечора конає в полум'ї призахідного сонця» [Гуцало, 1969, с. 46].

Образи дерева та дитини тісно пов'язані, бо взаємодоповнюють одне одного, як людський і природний світ. В оповіданні «У саяві на обрії» дерево є основним символом, бо слугує ключовим елементом між мрією й буденністю дитини. Символ дерева має архетипну основу та пов'язаний з образом світового дерева: «Це символ усього сущого, його зародження і розквіту від поєднання з «дужим», «творчим», «чистим» світлом, який передає неземну красу луків, гаїв, садів, лісів, полів від пробудженого духу поетів» [Цуркан, 2016, № 45, с. 293]. У ментальності різних народів носієм надприродного начала вважається образ світового дерева, основу якого становить хрест, що уособлює життя, безсмертя та плодюче начало. Згідно з прадавнім уявленням, за вертикаллю світове дерево членується на три частини: нижню (коріння, підземний світ), середню (стовбур, земний світ) та верхню (крону, небесний світ) [Коцура, Потапенко, Дмитренко, 2002, с. 73]. Усе це свідчить про тісний взаємозв'язок у просторовому континуумі між земною та духовною сферою. Є. Гуцало створює власну інтерпретацію цього образу: дерево постає «недосяжною мрією, яка доти прекрасна, доки недосяжна» [Гуцало, 1969, с. 44]. У художньому світі оповідання «У саяві на обрії» образ дерева набуває своєрідного антропоморфного, певною мірою містичного значення, яке з'являється та зникає в уяві дитини: «І дерева давно немає, наче й не було. А на ранок – знову стоїть дерево там, де й звечора» [Гуцало, 1969, с. 44].

В оповіданні «Запах кропу» Є. Гуцало як письменник-імпресіоніст намагається відтворити життя у всіх його проявах. Головне у творі «Запах кропу» – не сюжет, а відтворення загальної атмосфери подій, настроїв, душевного стану персонажів. Автор змальовує перехідні стани природи рідного краю, відтінки кольорів та світла, відтворюючи художню симфонію звуків-кольорів-смаків-дотиків-запахів: «Десь у

зеленій бурхливій гущі городу, або на окремії грядці, або попід смарагдовою латкою буряків, вони попідставляли свої рум'яні чашечки, складені з пелюсток, шпарким променям» [Гуцало, 1969, с. 20–21]. Хронотоп твору представлений чотирма порами року, які сформувалися під впливом психологізації мотиву радості і смутку за втраченим, уподібнення природного й людського світу. Слушними видаються міркування дослідниці К. Дронь, яка вважає, що внутрішньо окреслений часовий цикл створюється внаслідок психологізації календарних мотивів, пейзажів (вони набувають статусу суб'єктивно пережитих) і своєрідної космологізації людського життя, а також шляхом уподібнення, порівняння, взаємонакладання, паралелізму природного часу та емоційно-чуттєвих станів, думок, душевних поривань, бажань, злетів і падінь персонажів. У зв'язку з цим пори року модифікуються у своєрідні часові континууми з двоїстою площиною – людським і природним буттям. При цьому автор сугерує ілюзію «коловороту» часу не стільки в природі, скільки в індивідуально-особистому житті людини [Дронь, 2008, вип. 67, т. 80, с. 104]. Циклічність природного буття співіснує з психологічним життям людини й постає як певний психологічний хронос [Гуцало, 1969, с. 190].

Через увесь твір проходить образ «запаху кропу», що панує поміж усіх запахів. Він наявний у середині оповідання, як панівний, яскравий, пахучий, та наприкінці, як забутий, той, що «бентежить спогади». Фінал твору дає нам широкі можливості для інтерпретації щодо ілюзорності чи реальності зображуваного: «А може, й не витає над зимовим городом запах кропу, а може, то тільки здається, бо дуже кортить його вловити...» [Гуцало, 1969, с. 38].

Ще потужніше епічність виявляється в оповіданні «Олянка», у якому реалістичний план зображення підкреслюється провідним мотивом мрії і дійсності. Твір сповнений сцен діалогів персонажів, що поєднуються з авторською оцінкою зображуваного та роздумами головної героїні Олянки. Лірична ситуація в цьому оповіданні виникає завдяки існуванню двох світів: реального, прозаїчного життя героїв, і поетичної історії кохання головної героїні, створеної її уявою. У творі, як і в ліриці, установлюється зв'язок ідеального й дійсного, передається прагнення до ідеалу, рух до нього, вказуються шляхи досягнення ідеального або ж в реальному бачиться відображене ідеальне. Образ Олянки суперечливий, бо вона постає, з одного боку, як жінка, що йде шляхом бунту проти реалій дійсності, а з іншого боку, як мрійлива людина, яка прагне особистого щастя «не на один день, а назавжди» [Гуцало, 1969, с. 70]. У світодомові персонаж твору парубка з Далекого Сходу Олянка порівнюється з зозулею, яка, за повір'ям, кукує людині щасливе або

нешасливе заміжжя: «– То чи не ти ота зозулька, – питає, – яка ладна мені життя зав'язати?» [Гуцало, 1969, с. 71]. Автор майстерно порівнює серце Олянки з крижинкою, що ніби тане в грудях від почуттів: «Йде поволеньки, розглядається по боках. А серце тане в грудях, наче то не серце, крижинка» [Гуцало, 1969, с. 74].

Отже, у деяких художніх текстах Є. Гуцала переважає епічне начало («До Танаськи по молоко» чи «Олянка»), тоді як інші («Весняна скрипочка згори», «У сьйві на обрії» та ін.) будуються на внутрішньо-психологічному конфлікті, зосередженому на переживаннях одного героя. Стимулом до рефлексій зазвичай є споглядання природи, занурення в неї, що на художньому рівні виявляється через прийом персоніфікації.

Імпресіоністична манера письма розпізнається за великою кількістю кольоронімів, звукових, дотикових та інших образів; у передачі мінливих вражень та відчуттів.

Основними мотивами в оповіданнях є протиставлення мрії та дійсності; мотив дитинства; мотив дороги. Філософські мотиви виявляються через включені в колообіг природного буття екзистенціали радості й смутку, що відгукуються в душі ліричного героя.

Література

1. Андрієнко В. Стверджувати – це відкривати // Дніпро. 1965. № 9. С. 139–152.
2. Бадзьо Ю. Пора перших підсумків // Вітчизна. 1970. № 1. С. 159–167.
3. Бахаєва Л. До питання про сюжети // Вітчизна. 1973. № 4. С. 167–175.
4. Дончик В. Грані сучасної прози: літературно-критичний нарис / Віталій Григорович Дончик. К.: Рад. письменник, 1970. 324 с.
5. Жулинський М. У передчутті радості / Микола Жулинський // Наближення: літ. діалоги. К.: Рад. письменник, 1987. № 1. С. 29–38.
6. Лучицька М. Прояви свідомості автора в наративі великої прози Євгена Гуцала / М. Лучицька // Рідний край. – 2013. – № 2. С. 106–115.
7. Мришук Н. Мала проза Євгена Гуцала: Поетика жанру: Монографія / Наталія Павлівна Мришук; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К.: ІВЦ Держкомстату України, 2001. 148 с.
8. Подлісецька О. Імпресіоністичні тенденції у неореалістичних новелах Є. Гуцала та А. Колісниченка // Мова і культура. 2013. Вип. 16. Т. 3. С. 411–416.
9. Полохова Н. В. Стильові особливості прози Є. Гуцала 70-х років ХХ ст. // Укр. смисл. 2012. № 2. С. 202–219.
10. Енциклопедичний словник символів культури України / В. Гавришенко. Корсунь-Шевченків, 2015. 911 с.

11. Цуркан І. М. Архетип дерева в поетичній традиції Олександра Олеся та європейських символістів // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. 2016. № 45. Сер: Літературознавство. С. 291–305.
12. Чепурна О. В. Дискурс дитини у прозі українських письменників-шістдесятників (Гр. Тютюнник, В. Близнець, Є. Гуцало): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Кіровоград, 2008. 20 с.

Е. А. Воронова

**Проблема власти стереотипа в рассказе Н. С. Лескова
«Колыванский муж»**

Результаты исследований последних десятилетий позволили отечественным ученым не только по-новому осмыслить основные направления русской литературы рубежа 19–20 веков – как в русле модернизма, так и неореализма, но по-новому взглянуть и на предшествующие этапы литературного процесса 19 столетия. Предлагаю именно в таком ракурсе рассмотреть прозу одного из знаменитых реалистов второй половины 19 века – Николая Семеновича Лескова (1831–1892).

Д. С. Лихачев писал о новаторском характере творчества писателя: «Он [Лесков] изумительный экспериментатор, породивший целую волну таких же экспериментаторов в русской литературе, – экспериментатор озорной, иногда раздраженный, иногда веселый, а вместе с тем и чрезвычайно серьезный» [5, с. 138]. Однако на сегодняшний день изучение значения художественного эксперимента, игрового начала в творчестве Лескова остается актуальной задачей, без решения которой трудно оценить место и значение этого писателя в литературном процессе «переходного» периода 1880-х годов, готовившего многие новации искусства «серебряного века».

Цель работы – определить роль игрового начала в рассказе Н. С. Лескова «Колыванский муж» (1888) и охарактеризовать особенности осмысления писателем проблемы силы застывших представлений, заставляющей человека мыслить и действовать по стандарту, что позволит предложить во многом новое прочтение произведения.

Лесков знаменит как исследователь русского национального характера (об этом работы Л. А. Аннинского, А. А. Горелова,

Г. Д. Гачева и др.), а рассказ «Колыванский муж» (1888) традиционно рассматривается в аспекте особенностей изображения немецкого и русского национального характера (С. Доценко, Н. Ю. Заварзина и др.). В комментариях обычно указывается на автобиографизм рассказа, поскольку Лесков служил в 1857–1860 годах у компаньона фирмы «Скотт и Вильямс» Шкотта, часто ездил в Прибалтику [4, с. 499].

Действительно, в «Колыванском муже» бросается в глаза *мотив соперничества* русских и немцев. События разворачиваются в Ревеле, и герой-повествователь – русский, – снимая жилье, живет в одном доме с немками. Однако автор «уходит» от ожидаемого противопоставления двух менталитетов, описаний национальной исключительности, а мотив состязания русского и немецкого представляет в очень оригинальной форме.

Как часто у Лескова, композиционно произведение представляет собой «рассказ в рассказе», и главным героем истории оказывается второй повествователь – уроженец калужской губернии Иван Сипачев, женатый на немке. В конце концов становится понятно, что в центре «Колыванского мужа» – история превращения детей Ивана Сипачева в лютеран и немцев, хотя по закону дети от смешанных браков православных с лицами других вероисповеданий должны были быть крещены в православие. Известно, что такая ситуация была типичным явлением в жизни остзейского края, и задолго до написания «Колыванского мужа» тема его уже затрагивалась в русской периодической печати [4, с. 500]. История же Лескова представлена в комическом ключе и, очевидно, не «бытописательская».

Следует отметить, что видимость традиционного «национального соперничества» как будто сохраняется в рассказе, сначала сводясь к разговорам о сохранении «настоящей русской сути» [4, с. 372]: «Когда мы «шествовали» от Аксакова домой, дядя меня поучал: «будь им благодарен, но не увлекайся до безрассудства, дабы не ощутить в себе измены русским обычаям. Лучше старайся сам получить влияние на них» [4, с. 371–373]. Однако вскорости все сводится только к интриге с русскими и немецкими именами детей.

По сюжету, Иван Сипачев знакомится с семейством немки баронессы Генриетты Васильевны в тяжелый момент жизни, после двух неудачных браков, когда, как он сам отмечает, «все, к чему я сам стремился, заключалось именно только в том, чтобы свободно вздохнуть и оправиться» [4, с. 373]. Баронесса, ее дочь Лина и племянница Аврора изображаются очевидно иронично, и вместе с тем в рассказе Ивана Сипачева предстают хорошими, отзывчивыми людьми: «О баронессе нечего и говорить <...> она всем внушает почтение. <...> Лина... <...>

Ангел. Кузина Аврора – эта вся блеск и аромат; даже старая бабушка, которой тогда было восемьдесят лет, и та была очарование: белянская, чистенькая и воплощенная доброта. Приняли они меня – я хотел бы сказать: как родные, но я никогда не видал, чтобы у нас самые лучшие родные умели так принять человека, так тихо и просто, а в то же время ласково и деликатно» [4, с. 374].

После женитьбы Сипачева на Лине его родные «пошли жарить про Никиту» [4, с. 385], то есть писать ему, что ждут внука – непременно Никитку: «Дай только бог счастья, и *не изменяй вере отцов твоих*, а нам желательно, наконец, иметь внука *Никитку*. Помни, что имя Никиты в нашем сипачевском роду никогда прекращаться не должно, а если первая случится дочь, то она должна быть, в честь бабушки, Марфа» [4, с. 385].

Сипачева беспокоили такие письма: «Сделался этот Никита Иванович Сипачев моим нравственным или долговым обязательством» [4, с. 385]. У него было ощущение, «как будто все это что-то *фальшивое*» и чувствовал себя «чертовой куклой» [4, с. 373]. Вместе с тем и по отношению к своей новой семье он испытывал «какое-то беспокойство, что я *обманут*, что со мной сыграли какую-то штуку, что я выгнан из дома нарочно, как какой-то дурачок, и вообще со мною играют какую-то комедию» [4, с. 387].

И действительно, «комедия» была сыграна с ним *трижды*: каждый раз, когда Лина рожала детей, Ивана Сипачева обманом выпроваживали из дома, а в его отсутствие крестили сыновей в лютеранство и давали немецкие имена. После первых двух случаев, чувствуя себя «тряпкой, что у меня всё рождаются немцы, и я не могу этого прекратить» [4, с. 390], Сипачев особенно мучился от того, что его «засмеют» «на Арбате и в Калужской губернии» «с такими детьми» [4, с. 390]. Некоторое время в нем борются *живые и навязанные чувства*: «этому и нельзя верить, чтоб я, калужанин, истинно русский человек, борец за право русской народности в здешнем крае, сам себе первенца немца родил! Ад и смерть» [4, с. 390]; но в то же время он продолжает любить жену: «Прыгал я, прыгал – разные глупости выдумывал, хотел дело поднимать, донос писать, перекрещивать, да на кого доносить станешь? На свою семью, на любимую жену...» [4, с. 390].

Скандал разразился после третьего случая «подмены», и Сипачев было выгнал семейство из дома, но в конце концов «так ничего иного и не мог придумать, как признать «совершившийся факт», а в нем участие «перста» [4, с. 391]. На его упреки Лина отвечает: «*Будто не все равно? Все христиане*». – «То-то и есть, верно не все равно. И я так думаю: не все ли равно, а вот по-вашему, видно, не все равно: вы взяли да и переправили его из Никитки на Готфрида» [4, с. 392]. Особенно

немецкое упрямство проступает в объяснении с Авророй, которая только упорно повторяет «pain», и Сипачев прямо указывает ей, что они действовали «зло, упрямо, узко» [4, с. 404]. Но после смерти Лины герой женится на Авроре, у них рождаются три дочки, и Сипачев «кончил свой курс немцем» [4, с. 449].

Может показаться, что упрямые, твердые и выдержанные немцы «победили» бесхребетного героя. В финале рассказа есть фраза о том, что «очень определенная» Аврора не любит Россию, потому что «боится всего неопределенного» [4, с. 408]. Но это высказывание адмирала – очередной обман автора, так как в его повести русские – тоже «очень определенные»: с постоянно упоминаемыми «столпами славянофильства», «верой отцов», упорным стремлением поставить на своем перед немцами. В рассказе речь совсем не идет о каких-нибудь существенных различиях между русскими и немцами, но только о важности следования обрядам.

Следует обратить внимание, что на первый план в рассказе выходит мотив *подмены имен*: Генриетту переименовывают на Винегрету, баронесса и ее дочери становятся во сне Сипачева «ткачихой с поварихой, с сватьей бабой Бабарихой», Никитка и Марфа превращаются в Готфрида и Освальда, а затем в речи Сипачева в Рберта и Бертрама, родители Сипачева переименовывают Лину в Екатерину и т.д. Представляется, что многократно повторенная в рассказе ситуация подмены имен приводит к ощущению, что вообще суть подменена формальностью, пустой догмой.

Таким образом, оказывается, что рассказ «Колыванский муж» не о противопоставлении русских и немцев, а об упрямстве и власти над человеком догмы и стереотипов. Путая читателя в оценках «ненадежных повествователей», используя иронию, пародию, многочисленные повторы с подменами, переворачивание смысла, игровое начало, ироничный автор не просто высмеивает пороки, но проблематизирует ситуацию. Подобные мотивы, приемы, эксперименты Лесков использует и во многих других произведениях, что демонстрирует продуктивность *художественного новаторства* Лескова и требует дальнейшего исследования.

Литература

1. Гачев Г. Д. Германский мир и ум глазами русского (по рассказу Н. Лескова «Железная воля») // Вопр. лит. Москва, 1997. Вып. 6. С. 66–85.
2. Доценко С. «Колыванский муж» Лескова: конфликт двух цивилизаций // Балтийский архив: Русская культура в Прибалтике. Таллин, 2006. Т. 11. С. 67–77.

3. Лесков Н. С. в пространстве современной филологической мысли (К 175-летию со дня рождения). Санкт-Петербург: ИМЛИ РАН, 2010. 376 с.
4. Лесков Н. С. Колыванский муж // Лесков Н. С. Собр. соч.: в 12 т. Т. 5. Москва: Правда, 1989. С. 354–408.
5. Лихачев Д. С. Особенности поэтики произведений Н. С. Лескова // Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература. Ленинград: Сов. писатель, 1984. С. 138–148.
6. Цинк А. Деконструкция национального дискурса в творчестве Н. С. Лескова // Филология и культура. № 4 (50). 2017. С. 191–195.

М. Є. Єфіменко

Україна в художньому світі Томаша Падури

Розвиток романтизму в Польщі припав на 20-60-ті роки ХІХ ст. і протікав у період національно-визвольної боротьби після третього поділу Польщі. Доцільно було б розглядати процес еволюції польського романтизму крізь призму українського світобачення. В історіографічному аспекті це питання безпосередньо пов'язане із так званою «українською школою» в польській літературі, зокрема з її першим етапом 20-40 рр. ХІХ ст., коли вона перебувала під впливом романтизму [1].

У польській літературі доби романтизму однією з найбільш яскравих постатей «української школи» був і залишається Томаш Падура – поет, лірник, мандрівний торбаніст, котрий зробив неоціненний внесок як у польську, так і в українську літературу і, черпаючи натхнення із фольклору та історичних козацьких дум Поділля, Волині та Київщини, – став невід'ємною частиною українського народу.

Ранні відомі твори Т. Падури були написані польською та українською мовами в 1824–1825 рр. Вони поширювалися в рукописних версіях. У 1842 р. у Львові вийшла друком збірка «Співи Томаша Падури». До неї увійшли твори, написані українською мовою, але друкувались вони латинським шрифтом, а також переклади А. Пенткевича [2].

Збірку поезії «Українки з нотами» («Ukrainki z nutami») Т. Падура присвятив Романові з Кошири. Книга містить 12 віршів українською мовою із дослівним польським перекладом, здійсненим самим автором. До збірки увійшли вірші «Козак» («Kozak»), «Кошовий» («Kiszowyj»), «Головоріз» («Nożowiec»), «Лісовчик» («Lisowczyk»), «Січовий» («Siczowyj»), «Чайка» («Czajka»), «Остафій Дашкевич» («Ostafij

Daszkiewicz»), «Гостиня в Івоні» («Hostynia u Iwoni»), «Веслярі» («Weślary»), «Шляхами Чайльд Гарольда по Слов'янщині» («Z puti Czajld Harolda po Słowiańszczyźnie»), «Гандзя з Самари» («Handzia z Samary»), «Козацька пісня» («Piśń kozacka») і «Роман з Кошири» («Roman z Koszary»). Збірник доповнений дописками та поясненнями польською мовою, у яких автор описує окремі події, пов'язані з історією України [5].

Твори Т. Падури умовно можна поділити на «українки» та «думи». Їх тематичною домінантою є історичне минуле. Доцільно було б зазначити, що символіка дум розкриває специфіку української ментальності, адже вона ґрунтується на притаманному міфопоетичній свідомості розумінні гармонійної єдності людини з природою. Звідси вітікає, що текстам Томаша Падури, котрі він також назвав «думами», притаманне ліричне звертання до природи, мотив спорідненості козака з тваринами або птахами. У думках автора виявляються також сліди родинного культу, які реалізуються в магичній силі батьківської турботи про свою дитину. У неволі і перед смертю козаки згадують своїх матерів і єдину Батьківщину, котра їх зростила. «Українками» у Падури можна назвати ті твори, які описують більш загальні явища з історичного минулого («Січовий», «Лісовчик», «Низовець»), героями ж «дум» є конкретні історичні особи («Дашкович», «Мурашка», «Роман з Кошири», «Свірчовський», «Конашевич», «Тетеря», «Сірко» та інші) [2].

Україна у творчості Т. Падури постає перед читачем загадковим та екзотичним краєм, що асоціюється зі свободою, а образ українських красивдів змальований автором у романтично-сентиментальному аспекті. У творах Падури наявний опис безмежних просторів України, глибоких вод та яскравих зірок. Так у вірші «Запорожець», Україна – «дивовижна» та «буйна», у ній зростають найсміливіші чоловіки та найпрекрасніші жінки: «*Ach nad bujną Ukrainą / Któryż, któryż w świecie kraj! / Z kraszy naszą znaj dziewczynę / Syna stepów z męztwa znaj!*». Часом у думках Падура оспівує неспокійні явища природи – рвучкий вітер, чорні хмари, бурхливе море, туман тощо. Так у вірші «Гандзя з Самари» Україна навіює песимістичний настрій: «*Ten sam obłok nademną, / Ten step, wody, te same. / Gdzie ty życie spokoju, / Gdzie wy sny nadziei..?*» [9, с. 85].

Головним героєм більшості поезій Т. Падури є козак, воїн, байронічний бунтар, який є невід'ємною частиною землі, що його зростила. Образ цей в інтерпретації автора має деякі загальні характерні риси. Так, наприклад, у вірші «Низовець» поет оспівує постать козака Війська Запорозького – завзятого вояка, який постає молодим юнаком і понад усе цінує волю і славу. Його не лякає смерть, не страшить кара, він мужньо рветься в бій задля порятунку своєї землі: «*Tnij piersiami morski płył!*» [9, с. 29]. Він несе помсту своїм ворогам: кров і вогонь. Козак

протистоїть у кривавій війні, у нелегкій битві за відновлення колишніх кордонів Речі Посполитої.

Слід зазначити, що у збірці Томаша Падури «Українки з нотою» переважає песимістичний настрій. Тут наявні мотиви туги за Україною, прощання з рідним краєм та родиною. Яскравим прикладом цього є вірш «Кошовий», у якому фігурують епітети «мокрі очі», «жалібне серце», котрі мають негативну конотацію. В останню путь провожають козака, який, можливо, вже не повернеться додому: «*Daj budziaka dla kozaka / Na pamiątkę - smok, smok!*» [9, с. 21].

Досить часто твори зі збірки Томаша Падури пронизані урочистістю та патетичністю, що наближає за жанровою формою до оди. Так у вірші «Веслярі» автор зображує та прославляє хоробрих веслярів, котрі захищають рідну землю від ворогів: «*Hurrah! młodcy / uderzimy w puchary.. / Bądźcie zdrowe morza głęby!*» [9, с. 73]. Для них море – це вимір життя. Тимко Падура возвеличує непереможений дух веслярів, котрі панують над вільним світом, як і потоки морських хвиль. Вони – хоробрі, непереможні, фізично та морально стійкі. Їхня домівка – це хмари, дім – природа, а найсвятіша вітчизна – Запорозька Січ: «*Za groby przodków, przodków ołtarze. / Za ciebie ukochana - Sicz Matko!*» [9, с. 73].

У вірші «Гей, соколи!» Томаш Падура звертається до жіночих образів й оспівує образ ідеальної української дівчини-красуні. Портрет ліричної героїні у Падури скоріше за все є художнім узагальненням, яке, проте, дає досить чітке уявлення про народний ідеал жіночої краси: «*Wiele dziewcząt jest na świecie, / Lecz najwięcej w Ukrainie*» [8]. Специфічним засобом творення та характеристики образу ліричної героїні є фольклорна символіка. Так дівчина у творі постає в символіко-метафоричному образі перепілки й символізує красу, кохання, вірність, ніжність та грацію: «*Ona biedna tam została, / Przepióreczka moja mała*» [8].

У віршах Томаш Падура оспівує героїчні моменти боротьби поляків і козаків проти татар, надихає обидва поневолені народи зберегти історичну пам'ять про своє славне минуле. Так у думі «Остафій Дашкевич» Томаш Падура прославляє козацького гетьмана Остафія Дашковича, котрий постає славним захисником українських земель. Гетьман у творі зображується мужнім полководцем, котрий «*Po stepach z wiatrem bujał / wzbił się do chmur i z puszczy Tatarów / Na Ukrainie siadał*» [9, с. 55]. Дашкович мужньо витримав облогу Черкас і невдовзі військо на чолі з гетьманом здобуло перемогу.

Концепт природи в художньому світі Томаша Падури відіграє особливе значення. Образи вітру, місяця, моря надають творам більшої емоційності та реалізуються на психологічному та соціальному рівнях. Так у думі «Гостиня в Івоні» Томаш Падура зображує ватажка

козацького загону Івана Сверчовського (Свирговського), який у 1574 році брав участь у війні молдовського господаря Івана Вода Лютого (Івоні) проти турків [7].

Падура за допомогою природних образів передає поразку ватажка козацького загону Івана Сверчовського. Так *вітер* гонить хмари пилу по землі, *птахи* розносять кості козаків і сонце світить на могили померлих: «*Ptak rozniósł kości / wiatr dum potoki / O tęsknoty świecie gdzież twoja kończyzna*» [9, с. 55]. Слід зазначити, що *сонце* у Падури завжди «темне», «понуре», воно світить лише на криваву землю. *Вітер*, образ якого найчастіше вживає поет, виражає ідею суму, туги та печалі. Місяць асоціюється зі смертю: «*Z pod chmury księżyc jak ptak na mogile*» [9, с. 55]. Слід зазначити, що й у фольклорі місяць є сонцем мертвих, він «буває в царстві мертвих, добре про нього обізнаний й належить до світу предків-мерців» [4].

Серед символів, які вживає Томаш Падура, провідне місце займають образи-символи сокола, лебедя, жайворонка, перепілки, ворона, коня тощо. У вірші «Гей, соколи!» наявний образ *сокола*, який властивий водночас як для фольклору, так і для української та польської літератури ХІХ століття. Слід зазначити, що сокіл символізує волю та незалежність. Він — сонячний птах, духовне єство світотворення [6]. У Падури сокіл ототожнюється з молодим безстрашним козаком, котрий вирушає в далеку путь.

У вірші «Козак» Томаш Падура зображує козака, який уособлює надзвичайно вольового та сильного *лебедя*, котрий прагне свободи. Він шанує своїх предків та вважає рідною землею Запорозьку Січ. Образ лебедя у Падури символізує благородність, сміливість, та рішучість: «*Odkąd Bóg w niego duszę wniósł, / Pzeobraził się w ptaka z człowieka. / Bo w strzemieniu konskim zrół*» [9, с. 9].

У думі «Роман з Кошири» наявний образ коня, який порівнюється з шаленим вітром: «*jak wiatr puścił się w pogoń za Tatarem*» [9, с. 113]. Слід зазначити, що кінь у Падури *карий* (кагу ко́н), тому його колірний код має символічне значення. Карий кінь - супутник та вірний друг козака, мудрий порадник, свідок почуттів і переживань [6].

У мовній структурі творів Падури функціонує багато образних засобів, які, супроводжуючись символічним значенням, виконують експресивно-естетичну функцію. Стилистична виразність слів посилюється їх зменшувально-пестливими формами, які надають текстам Падури виняткової теплоти, ніжності і задушевності й, відповідно, служать засобами створення емоційного колориту та експресивного тону ліричних пісень. Так у вірші «Гей, соколи!» козак ототожнюється із жайвороночком («*Dzwoń, dzwoń, dzwoń dzwoneczku /*

Mój stepowy skowroneczku»), дівчина – з маленькою перепілочкою («*Ona biedna tam została / Przepióreczka moja mała»*) [8].

У пісенній творчості Падури широко використовуються емоційні вигуки, які виступають експресивними маркерами найрізноманітніших психічних переживань. Яскравим прикладом цього є вірш «Рухавка. Козацька пісня» у якому автор 12 разів використовує слово «Hurgha!» («Ура!») [9, с. 101].

Таким чином, типовим для творів Падури є те, що їх емоційна тональність не втрачає своєї ніжності й ліричності навіть за найскрутніших життєвих обставин. Поет закликає до єднання поляків і українців у боротьбі проти спільного ворога, прагне достукатись своїм співочим словом до сердець кожного й нагадати про те, що рідна земля була і залишається найріднішою ненькою. Вона зростила нас і віддала найцінніше – свою любов. Тому руйнувати й нищити її ми не маємо права, адже Батьківщина – це найглибша святиня, найбільш правдива і найбільш жива.

Література

1. Грабович Григорій. Грані міфічного: образ України в польському й українському романтизмі // До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. — К.: Основи, 1997. — С. 170—195.
2. Карабан Л. Томаш Падура: відомий і невідомий / Л. Карабан // Проблеми слов'янознавства. — 2014. — Вип. 63. — С. 113-122. — Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ps_2014_63_9.
3. Левчук Оксана. Мовний образ коня та його атрибутивні характеристики в українському пісенному фольклорі. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. - 2012. Випуск 57. — С. 136-146.
4. Новикова М. Прасвіт українських замовлянь // Українські замовляння.— К., 1993. с. 201.
5. Радишевський Р. Томаш Падура — польсько-український поет // Волинь Житомирщина. — 2012. — Вип. 23. — С. 5-17.
6. Сивачук, Н. П. Гуманські колядоспіви: колядки дівчині / упорядник: Н. П. Сивачук. — Умань: ПП Жовтий, 2010. — С. 4.
7. Яворницький Д. І. Історія запорізьких козаків / Пер. з рос. І. І. Сварника; Художники Є. Е. Дацюк, В. М. Дозорець. — Львів: Світ, 1991. — с. 23-44.
8. Padura Tomasz. Jej sokoły. — Режим доступу: alentineboot.wordpress.com/2017/06/11/tomasz-padura-hej-sokoly/
9. Ukrainky z nutoju Tomasza Padurzy. — Warszawa, 1844. — S. 195.

М. И. Соляник

**Мотив встречи/расставания в малой прозе В. Набокова
(на материале сборников «Возвращение Чорба» и
«Соглядатай»)**

Традиционно рассказы В. Набокова рассматриваются в качестве «творческой лаборатории» [4], отражающей экспериментальный опыт работы писателя с теми эстетическими элементами, которые впоследствии нашли воплощение в его романах. Современные исследователи анализируют металитературные связи (М. Вострикова [1]), принципы циклизации (Ю. Глобова [2]), композиционные приемы и отдельные мотивы (М. Михеев [6]) малой набоковской прозы. Вычленение из всего проблемно-поэтологического комплекса мотива встречи/расставания, по причине устойчивости его семантики в рассказах разных лет, позволяет не только констатировать важность данного мотива для всей художественной системы Набокова, но и выделить ряд существенных проблем, способствующих возможно полному анализу конкретных произведений писателя.

Наши наблюдения над поэтикой малой набоковской прозы позволили вычленить пять сюжетных вариантов мотива встречи/расставания, актуализующих: 1) развенчание иллюзии возвращения прошлого («Звонок», «Встреча»); 2) процесс самоопределения личности («Ужас», «Благодать»); 3) принятие смерти как свободы («Рождество», «Ужас»); 4) сознание действительности как парадокса («Пассажир», «Бахман», «Красавица»); 5) ситуацию взаимопересечения реального и условного миров («Сказка», «Музыка»). Отметим, что перечисленные рассказы, благодаря наличествующим в них игровым стратегиям, диалогически взаимодействуют с другими произведениями сборников при помощи развитой системы ассоциативных связей и иных мотивов и их комбинаций.

На наш взгляд, наиболее отчетливо семантика мотива встречи/расставания проявлена в рассказах «Звонок» (1927) и «Встреча» (1931), фабула которых предельно проста: изображена ситуация свидания родственников в Берлине после многолетней разлуки, обусловленной Октябрьской революцией 1917 года и последовавшей за ней гражданской войной. В «Звонке» это визит сына к матери. Явившись без предупреждения, Николай Степанович Галатов застал мать в самый неподходящий момент, поскольку этим вечером она ждала в гости любовника. Во «Встрече» показан приезд из советской России в Берлин Серафима к родному брату Льву. Оба рассказа подчинены одной

повествовательной логике: в финале происходит не просто расставание, а полный разрыв отношений между родственниками. Обращает на себя внимание и то важное обстоятельство, что обе встречи становятся возможными лишь при содействии посредников-незнакомцев. В первом случае адрес матери сын узнает от дантиста, во втором – неожиданное извещение о приезде брата Льву доносит по телефону «чужой женский голос».

В «Звонке» неподготовленность матери к встрече сына отчетливо проявляется на уровне аудиальной поэтики: на лестнице Николай Степанович два раза споткнулся, уже у порога почувствовал «как сердце стучит», когда увидел мать – «она так ахнула, будто кто-то с размаху ударил ее» [7, с. 172]. Во время последовавших объятий Галатов случайно «стукнулся (на этот раз о полуоткрытую дверь, которая со звоном захлопнулась)» [7, с. 172]. Показательно, что эти и другие громкие звуки, которые отвлекали мать и сына во время беседы – стук любовника в двери, телефонные звонки – становятся как бы дополнительной оградой, усиливающей взаимное отторжение персонажей. Обращает на себя внимание и явный символизм, подчеркиваемый траурной атрибутикой сцены: сумеречным дождливым вечером герои сходятся в полном «густого мрака» помещении без электричества, а в комнате матери горят ритуальные свечи, что тревожит Галатова: «сидим прямо как в склепе» [7, с. 172]. В темноте узнавание матери сыном происходит исключительно на мнемоническо-интуитивном уровне: он целовал госпожу Неллис «каким-то внутренним взором узнавая ее всю, <...> словно всего этого не было, и он из далекого изгнания попал прямо в детство» [7, с. 175]. Темнота в рассказах воплощает интуитивный мир прошлого с его иллюзиями, свет – освобождающую от этих иллюзий действительность, в которой изначально низкий уровень духовной близости родственников не претерпел никаких серьезных трансформаций. Писатель подчеркивает изначальноную отчужденность экзистенциально одиноких матери и сына: Галатов невольно вспоминает, что мать относилась к нему холодно и не баловала, «ему часто казалось, что он мало нужен ей» [7, с. 173]. В «Звонке» возмужание сына парадоксально совмещается с иллюзией возможности обретения «идеального» детства, которое в сознании Николая Степановича имеет только одну вневременную проекцию – в виде искренне любящей матери из никогда не бывшего актуальным детского воспоминания, связанного с Россией. Однако неожиданностью для сына становится то, что в действительности его мать оказывается несоотносимой с символом родины и счастливого русского детства: она подчеркнута изоморфна немецкому пространству, то есть в сущности

оказывается чуждой ему. Мотив встречи/расставания в данном случае развенчивает иллюзии о детстве как о «потерянном рае», сформированные детским мифологизирующим сознанием, и утверждает движение к экзистенциально одинокому типу мышления.

В рассказе «Встреча» одиночество осмысливается героями не только как вынужденная, но и как наиболее комфортная форма жизни. В отличие от Николая Степановича, Лев чувствует себя в темноте органично, потому что для него это возможность не видеть брата: «Лев стоял в темном коридоре, думая <...> о том, какое это облегчение побыть минуту одному и как мучительно возвращаться в напряженную комнату, где плотно сидит чужой человек» [8, с. 574]. В отличие от Галатова, Лев и Серафим изначально лишены желания и возможности возвращения в «рай детства»: семья братьев распалась до того, как они смогли это осознать. В детстве родственники практически не общались, имели разный круг общения и противоположные интересы. Единственное, что объединяет братьев, это их взаимное ощущение трудно скрываемого смятения, блокирующего любые взаимодействия. Как и в «Звонке», неорганичность и бесперспективность встречи братьев подчеркивается регулярными отвлекающими сигналами: стуками и звоном. Аранжирующая мотив встречи/расставания аудиальная поэтика здесь воплощается также и в звуке голоса одного из братьев, отчаянно ищущих тему для общего разговора. Невозможность сближения, однако, доказывается тем, что после долгих раздумий предметом разговора становится бесталанный роман некоего Леонарда Франка, сюжет которого основан на кровосмесительной связи между братом и сестрой. Эпизод с обсуждением этого произведения явно свидетельствует о непреодолимо разделяющей братьев психологической и мировоззренческой дистанции, которую они сами сознают очень смутно. Также логика отчуждения раскрывается в развитии мотивов воды и огня, имеющих отношение к обоим братьям. Лев не находит в доме воды, из-за чего на протяжении всей встречи родственников мучит сильная жажда. В то же время Серафим объясняет Льву устройство спиртовки, но неожиданно спирт заканчивается, и огонь гаснет. Посланник родства, Серафим, таким образом, не оправдывает семантику имени.

Все способы поддержания искренних, живых человеческих отношений во «Встрече» оборачиваются для Серафима и Льва одиночеством: братья расстались со своими женами, так и не обрели настоящих друзей. Идея братства и цельности общинного быта, на которой основывалось учение славянофилов, ставшее темой диссертации Льва как филолога, разрушается в силу краха родственных – и шире: общечеловеческих – отношений. Показательно, что Лев вспоминает имя

собаки (Шутик) именно тогда, когда остается один. Кличка животного коррелирует с общей атмосферой прошедшей встречи: свидание оказалось никому не нужной шуткой, пародией на родство, близость и заинтересованность. Не случайно в английском переводе рассказа собаку зовут Джокером, что подчеркивает пародийный тон встречи братьев.

В целом ситуация расставания родственников в рассказах свидетельствует не только о частном разрушении духовного контакта, но и о потере гармонии в социуме, испытывающем неизбежное воздействие исторических процессов. Братья с самого начала принадлежат к антагонистическим социокультурным пространствам эмиграции и советской России, их встреча оборачивается вынужденным соблюдением правил приличия. Родственники сознают, что духовная близость в берлинской реальности является бесперспективной. Ущербность и неполнота детского воспоминания закрепляют сомнительный статус питающих братьев иллюзий.

Расставание в рассказах предстает как онтологический закон. С этой точки зрения, встреча/расставание является неотъемлемым свойством не только межличностных отношений, но и социально-исторической и культурной реальности (в соответствии с идеями Н. Данилевского [3], К. Леонтьева [5], О. Шпенглера [9] о подчинённости социальной реальности биологическому циклу «жизни-смерти»). Мотив встречи/расставания в малой прозе Набокова является одним из важнейших элементов поэтики, который актуализирует движение к экзистенциальному типу мышления, позволяющему выйти к представлениям о подлинной реальности вследствие пережитой потери персонально значимого.

Литература

1. Вострикова М. Проза В. Набокова 20-х годов (становление поэтики): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1995. 22 с.
2. Глобова Ю. Поэтика сборника «Возвращение Чорба» (1930): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2000. 22 с.
3. Данилевский Н. Россия и Европа. Санкт-Петербург, 1995. 552 с.
4. Ерофеев В. В. Набоков в поисках потерянного рая. Москва, 1989. С. 5–17.
5. Леонтьев К. Византизм и славянство. Москва: Республика, 1996. 170 с.
6. Михеев М. Заметки о стиле Сирина. Москва, 1999. № 11–12. С. 87–115.
7. Набоков В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2004. 832 с.
8. Набоков В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т. 3. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2006. 848 с.
9. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории в 2 т. Т. 1. Москва: Мысль. 1998. 663 с.

А. І. Прилуцька
Проблематика та образ головної героїні
роману Гаськи Шиян «За спиною»

В українську літературу останнім часом все більше приходять жінок-авторок, які пропонують власне розуміння ролі жінки в нинішньому суспільстві. У 2019 році побачив світ роман «За спиною» молодшої амбіційної авторки – Гаськи Шиян. Твір уже перекладено на європейські мови і активно розповсюджується на книжковому ринку ЄС. Гаська Шиян стала першою українською письменницею, яка здобула у Брюсселі почесну нагороду – Літературну премію Європейського союзу (2019).

Роман «За спиною» отримав неоднозначні відгуки критиків та суперечливе сприйняття в суспільстві. Так, книжкова оглядачка, видання «ЛітАкцент» Дар'я Харамурза стверджує, що роман ««За спиною» позбавлений популізму. Тут немає ані закидів, ані звинувачень, ані моралізаторства. Це спроба розібратися з іншим рівнем викликів, які ставить перед суспільством війна. На правду вдала спроба» [2]. Рецензентка Анна Біленька також схвально ставиться до нього: «Гучно і суб'єктивно скажу, що це найкращий роман української сучасної літератури за довгий час. Ця книга для тих, хто хоче подивитись за куліси реалій, зрозуміти природу жінки, відкараскатись від стереотипів, насолодитись мовою, підмітити деталі та вільніше думати» [4]. На думку відомої критикеси Тетяни Трофименко, «книга «За спиною» є дуже реалістичною і дає можливість відрефлексувати ті проблеми, які маємо нині» [5]. Сама Гаська Шиян стверджує, що її твір спрямований на пошуки стабільного і мирного життя та відчуття безпеки в кризовій ситуації, яка склалася у 2014 році і триває дотепер [3].

Таким чином, метою нашої статті є дослідити проблематику та специфіку зображення образу головної героїні роману Г. Шиян «За спиною». Обраний предмет дослідження передбачає окреслити проблематику твору, розкрити внутрішній конфлікт головної героїні та висвітлити психологічні особливості стосунків чоловіка та жінки в умовах війни.

Твір «За спиною» авторка визначає як роман переважно через значний обсяг (352 с.), хоча, з погляду літературознавства, він є ближчим до жанру повісті, адже сюжетна лінія охоплює досить невеликий відрізок часу – 1 рік, кількість персонажів є обмеженою, наявна лише одна головна сюжетна лінія. Авторка обрала наративну стратегію монологічної оповіді від першої особи, поставивши за мету краще розкрити внутрішній світ головної героїні. Увагу прикуто до

центрального персонажа роману – Марти, яка й розповідає читачам про своє життя як дівчини self-made: «...мені значно простіше було скласти на права, заробити на машину, регулярно її заправляти, аніж змусити чоловіка виконувати мої дрібні вказівки і завдання, як та доморощена теледіва...» [1, с. 104].

Образ головної героїні, як уже було зазначено вище, розкривається максимально і в різних вимірах, оскільки оповідь ведеться від першої особи. Письменниця обрала такий тип нарації, щоб показати жінку, яка не бере участі у воєнних діях, але «воює» зі світом і реаліями, у яких вона опинилася після мобілізації коханого чоловіка. Марта провела своє дитинство у місті, яке їй здавалося понурим. Пострадянський період і «лихі 90-ті» не могли не позначитися на її вихованні, адже це були переламні часи в долі України. Типовою є сім'я, у якій виросла Марта: мати-заробітчанка, яка поїхала до Італії шукати кращої долі, доглядаючи за людьми похилого віку, і батько, який провів «на дивані» найкращі роки свого життя. Натомість завзята і амбіційна дівчина не хотіла миритися зі своїм жебрацьким становищем і намагалася його змінити, заробивши самотужки кошти для більш-менш комфортного життя. Марта обрала високооплачувану працю у сфері «айті», що принесло їй достаток і високу самооцінку. Досягнувши матеріальної незалежності, вона знайшла собі партнера, взаємини з яким її цілком влаштовували. До початку російсько-українського конфлікту дівчина трималася нейтралітету та намагалася не особливо заглиблюватися в політичні питання, проте уникнути їх не вдалося. Коханий чоловік Марти, отримавши повістку з військкомату і відкинувши прохання дівчини ухилитися від мобілізації, не вагаючись поїхав у «зону АТО». Про чоловіка ми дізнаємося переважно завдяки описам думок Марти, тому він постає перед читачем лише силуетно. У творі нівелюється стереотип про мужнього, кремезного та войовничого чоловіка, який добровільно вирушив на захист своєї Батьківщини. У спогадах дівчини її коханий – спокійний інтелігент, який кардинально відрізняється від типового образу воїна-захисника. Гаська Шиян не розгортає його сюжетну лінію, а лише наводить епізодичні відомості. Макс став частиною міфологізованого мікросвіту, у якому живуть люди на Сході України. Фрагментарно із потоку думок Марти, рідкісних смс-повідомлень і двох зустрічей, ми можемо зібрати більш-менш цілісний образ чоловіка лише наприкінці твору. Марта постійно намагається усвідомити, чому так трапилося, що її коханий чоловік обрав саме цей шлях, – виконувати свій громадянський обов'язок, зовсім не думаючи про свою жінку. Авторка не зосереджується на показі трагічних реалій війни, а подає її в більш буденному аспекті, коли для багатьох людей вона перетворилася на

повсякденну важку роботу. Героїня розмірковує над тим, що життя розділяється на «до» і «після». Чоловік, який пішов на війну, на її думку, кардинально зміниться. У будь-якому випадку він стане героєм, котрий гідно виконує свій чоловічий обов'язок, але ж що лишається робити жінці, яка застається сам на сам зі своїми думками. Авторка також показує псевдогероїв – чоловіків, які принижують, знущаються і навіть б'ють своїх жінок у мирному житті.

Марті не вдається розв'язати свій внутрішній конфлікт. Вона жодним чином не змогла приборкати свою тілесність, поступово занурюючись у ще більш депресивні і часом навіть нав'язливі стани. У цей час у неї навіть з'являється коханець, з яким вона їде за кордон. Швидкий роман закінчується тотальним розчаруванням через «несерйозність» намірів її нового «коханого». Палке романтичне кохання, яке потрібне кожній дівчині для нормального психологічного і фізичного стану, обернулося на цілковиту зневіру. Повернувшись до України, головна героїня дізнається про шлюб Макса з іншою. Урешті-решт Марта залишається ні з чим. Відкритий фінал дає можливість читачеві зробити власні висновки і припущення щодо образу головної героїні.

Таким чином, роман Гаськи Шиян «За спиною» пропонує жіночий погляд на війну, показуючи її у різних вимірах та з різних точок зору. Твір орієнтовано переважно на жіночу аудиторію, адже розкриває всю палітру переживань молодої жінки у складний період її життя: від зневіри, сумнівів і відчаю до нелегкого вибору змінити свою долю. Визначальною рисою цього роману є відвертий акцент на жіночій тілесності, що не набуває вульгарних проявів. Саме мова тіла є однією із важливих характеристик твору «За спиною», адже відіграє одну з провідних ролей: усе, що не можна описати словами, письменниця висвітлює за допомогою мови тіла. Гаська Шиян ламає стереотипи стосовно того, що тілесність варто якнайбільше завуальовувати в художньому творі, надаючи читачеві можливість дофантазувати. На нашу думку, письменниця майстерно змогла не перейти кордони пристойності, а влучно балансує на межі.

У романі «За спиною» розкриваються не лише стосунки між чоловіком та жінкою в екстремальних умовах, а порушуються проблеми війни і суспільства, морального обов'язку людини, соціальних стереотипів, патріотизму тощо. Інша проблема прочитання цього твору полягає в тому, що в загальноприйнятий термін «війна» різні люди вкладають протилежні поняття: для когось це смерть, каліцтва, втрата найближчих людей, майна і рідної домівки, коли війна на Донбасі досягла особливого напруження у 2014 – початку 2015 років, натомість інші території України не зазнали таких руйнувань, а значна частина

населення продовжує жити повсякденними клопотами, намагаючись дистанціюватися від цього.

Також у творі порушуються актуальна проблема функціонування української мови в сучасному суспільстві, яке під певним кутом уяскравлює розвиток сюжетної лінії твору: «Тим часом війну заточують під фестивалі та сувенірку, яку голосним мото заподадливо закликають купувати туристів: «Берите двусторонний коврик Путин-Янукович, получите двойное удовольствие» [1, с. 164]. Нівелюються стереотипні уявлення про жінку та традиційне ставлення до родини. Особа «прекрасної статі» обирає традиційно маскулінну модель поведінки і виборює свої права сексуальності та свободи.

Як бачимо, в романі Гаськи Шиян «За спиною» було запропоновано новий погляд на образ жінки в теперішніх реаліях, порушено низку актуальних соціальних і психологічних проблем, які постали перед вітчизняним суспільством після 2014 року, і накреслено нові вектори розвитку сучасної української жіночої прози.

Література

1. Шиян Гаська. За спиною. Роман. – Харків : Вид-во «Ранок» : «Фабула», 2019. – 352 с. – (Серія «Сучасна проза України»).
2. Харамурза Д. Інший погляд на війну: відгук на роман Гаськи Шиян «За спиною» [Електронний ресурс] // ЛітАкцент. – 2019.04.19. URL <http://litakcent.com/2019/04/11/inshiy-poglyad-na-viynu-retsenziya-na-roman-gaski-shiyan-za-spinoyu>. (Дата звернення 03.04 2020).
3. Шиян Гаська. Інтерв'ю з автором [Електронний ресурс] // Фабула (видавництво). – 2019.05.19. URL <https://fabulabook.com/osobysta-dumka/intervyu-z-avtorom-gaska-shiyan>. (Дата звернення 03.04 2020).
4. Біленька А. Ода жінці, або як живеться по ту сторону героїзму війни. «За спиною» Гаська Шиян [Рецензія] [Електронний ресурс] // Goodread. – 2019.20 вересня. URL https://www.goodreads.com/review/show/2983978016?book_show_action=false&from_review_page=1. (Дата звернення 03.04 2020).
5. Чадюк М. Відомі лауреати цьогорічної премії «ЛітАкценту» [Електронний ресурс] // День. – 2020.24 січня. URL <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/ukrayinci-chytayte/tendenciya-literaturnogo-2019-go>. (Дата звернення 03.04 2020).

Актуальні проблеми вивчення української та російської літератур

Т. С. Удовікова

Сюжет – час – простір у романі «Око Прірви» Валерія Шевчука

Літературний процес кін. ХХ – поч. ХХІ ст. в Україні нерозривно пов'язаний із постаттю Валерія Олександровича Шевчука – письменника-шістдесятника, інтерпретатора українського літературного бароко, майстра готичної, психологічної прози, визначного дослідника літератури та лідера Житомирської прозової школи. Валерій Шевчук – автор новел, оповідань, повістей, романів: «Дім на горі», «Око Прірви», «Початок жаху», «Три листки за вікном», «Біс плоті», «Розсічене коло», «Панна квітів», «Жінка-змія», «Юнаки з вогненної печі», «У череві апокаліптичного звіра» тощо.

До 1979 року великі епічні книги українського митця не могли побачити світ через цензуру. Після друку довгий час не досліджувалися. Від початку вісімдесятих років твори автора розкривають його світовідчуття, естетичну систему цінностей, переосмислення історичних та суспільних процесів. Роман «Око Прірви» (1996 р.) – один із найцікавіших, найглибших творів у доробку В. Шевчука.

Твори видатного митця досліджують такі літературознавці та критики, як Р. Корогодський, Л. Тарнашинська, В. Панченко, Т. Бледих, Н. Беляєва, В. Балдинюк, В. Дмитрук, Г. Полякова. Особливо цікавою для дослідників є історична проза Валерія Олександровича. Роман «Око Прірви», обраний нами для аналізу, також належить до цього жанру. Хронотоп цього твору раніше не досліджували, що й визначає актуальність нашої роботи.

Тематика твору дуже розмаїта. У нотатках до книжки письменник зазначає: «Головний герой роману «Око прірви» – художник та каліграф Михайло Василевич – творець знаменитого Пересопницького Євангелія. У пошуках утраченої творчої енергії він переживає ряд дивовижних пригод, які, безумовно, захоплять читача. Разом з тим цей твір спонукає до роздумів над кардинальними проблемами людського буття» [Шевчук, 1996, с. 2]. Цей короткий опис повідомляє загалом основну тему –

подорож Михайла та його співподорожан до Полісся до Микити Стовпника з метою віднайдення істини, пошуку себе, зображення творчої кризи каліграфа та рисувальника Пересопницького Євангелія. У творі порушено проблеми віри та моралі, творця та мистецтва, життя і смерті, ілюзорного сприйняття світу, добра і зла, гріха та спокути, навчання і виховання. Головна проблема твору – сенс буття людини та її існування – уособлена в образі головного героя – Михайла Василевича. М. Замжицька у праці «Зображення церкви і священника в романі “Сповідь” Валерія Шевчука. *Sacrum* чи *anty-sacrum*?» пише: «Роман *Око Прірви* – це картина рабства і лицемірства, прихованих під маскою святого поклоніння» [Замжицька, 2013, с. 68]. Тому також можна говорити про проблему лицемірства. Основні опозиції, представлені у творі: раціональне – ірраціональне, свідоме – підсвідоме, тлінний світ – вічність, духовне – тілесне, моральне – аморальне.

Твір складається з двадцяти чотирьох розділів та епілогу. Основна тема простежується протягом усіх розділів, але в деяких можна простежити сюжетні відгалуження, вставні елементи, оскільки є розділи, в яких мандрівники розповідають історії з життя або зображуються сні героїв. І. Л. Приліпко у праці «Системотворчі моделі ідіографії Валерія Шевчука» зазначає: «Численні сні-візії, введені у текст роману „Око Прірви“, є не лише способом створення нової реальності, а й можливістю глибинного занурення у психологію героїв: сновидна образність одного зі снів головного героя є складним переплетінням міфологічної пам'яті та релігійних уявлень, що виринають із підсвідомості» [Приліпко, 2007]. Тож, можна сказати, що автор вдало використовує хронотоп сну, аби показати підсвідоме героїв, їх внутрішній стан.

Загалом сюжет, час і простір у романі «Око Прірви» Валерія Шевчука неподільні, вони дуже тісно пов'язані один з одним та є основою художньої цілісності твору. Хронотоп роману можна поділити на п'ять частин. Основними топосами є дорога, болото та острів. Частини з'єднано «місточками», які створюють плавні, поступові переходи між мікротемами. Значне навантаження покладено на хронотоп дороги, який описано досить докладно.

Топоси в романі зазвичай визначені (Житомир, Черняхів, Полісся), трапляються широкі та вузькі простори (болота / Око Прірви). Залежно від почуттів героїв, виділяємо «свої» (Житомир) місця чи «чужі» (острів Микити Стовпника), окремі місця дії деталізовано. Найбільше деталей зустрічається при змалюванні автором болота та острова, їх описано цілісно. Хронотоп болота випробовує героїв на їхню віру: «Хто ж іде з нечистими помислами до святого, той хай ліпше не йде – болото таких пожирає» [Шевчук, 1996, с. 63]. Воно одухотворюється, наділяється

людськими рисами, постає як персонаж твору. У міфології болото є прикордонним місцем, для слов'ян воно є символом стагнації, розпаду, смерті. Ці значення дійсно знаходять підтвердження у творі, оскільки саме там гинуть Павло та Созонт, а Михайло Василевич переживає вершину своєї духовної кризи. Найважчим місцем при проходженні болота в романі є ділянка у формі ока, яка так і називається героями роману – Око Прірви. Секта сименоїдів (послідовників Микити Стовпника) стверджує, що воно чинить суд над людьми й визначає, хто має померти. Око Прірви – це межа між життям та смертю, локус, що не піддається осмисленню.

Цей локус докладно окреслений, деталізований, «чужий», малий, закритий. Він передає переживання, сумніви, духовну порожнечу персонажів, є втіленням підсвідомості героїв. Це місце спочатку постає одухотвореним, таким, яке живе своїм окремим життям, герої вірять у його силу. Око Прірви – це кульмінаційний локус у творі, тут помирає багато невинних людей, зокрема Кузьма та Созонт. Лише в кінці подорожі оповідач зрозуміє, що не Бог керує заводдю, не вона сама пожирає невинних людей. Насправді секта сименоїдів суб'єктивно вирішує, чи достойна людина жити, чи ні.

Ми можемо приблизно встановити час сюжету твору: події відбуваються через десять років після написання Пересопницького Євангелія, а саме в 1571 році; у творі згадується свято Трійці, але точну дату встановити важко, оскільки це перехідне свято, але можна припустити, що події відбуваються на початку літа, бо багаторазово згадується сонце. Образ сонця автор використовує для змалювання ранку, опівдня, вечора, а ніч окреслює за допомогою місяця. Оповідач сам веде підрахунок днів, проведених в дорозі, поділяє їх на певні періоди. Усього подорож займає вісімнадцять днів, з яких лише тиждень Михайло Василевич провів зі співподорожними.

Отже, загалом у творі автор зображує короткий проміжок часу, який іноді тягнеться повільно або навпаки пришвидшується, часто В. Шевчук повертається у часі назад чи забігає наперед. Можна сказати, що хронос зображено у творі різнопланово. У кінці роману час постає окресленим, абстрактним. Оповідач пішов до Пересопниці, щоб передивитися переписане ним Євангеліє, а потім знову повернувся до Житомира. Є вказівка на час: «Після того на довгі місяці зачинився від світу, пишучи цю книгу» [Шевчук, 1996, с. 193]. Вже після написання книги про свою мандрівку до Микити Стовпника Михайло побачив сон, який остаточно розкрив діяльність секти сименоїдів, у ньому розтлумачено їхні вчинки, описано справжні наміри та думки.

В цілому, часопростір роману «Око Прірви» визначений, певною мірою конкретний та деталізований, динамічний, оскільки час та простір змінюються постійно, що для твору, побудованого на сюжеті подорожі, є очевидним. Опис місцевості може змінюватися плавно, але інколи автор використовує прийом монтажу, що швидко переносить героїв у зовсім інший вимір. В. Шевчук багаторазово використовує ретроспекції та проспекції, відтак два або навіть три хронотопи можуть перетинатися або існувати паралельно.

Із хронотопом у романі тісно пов'язані елементи його сюжету. Починається роман із експозиції, у якій читач дізнається про життя і творчість каліграфа Михайла Василевича, значну роль у його житті на той час відігравали Пересопниця та Двірці. Зав'язка відбувається в Житомирі, де Михайло знайомиться із Созонтом та Павлом і вирішує з ними йти до Полісся в пошуках острова Микити Стовпника. Розвиток дії – це, по суті, дорога співподорожан до острова, значна частина якої належить до топосу болота. Отже, в дорозі відбуваються пригоди, зустрічі з різними людьми (отець Іван, Кузьма, Теодорит). Кульмінаційним є перебування подорожан на острові, коли вирішується їхня доля, вони не знають, що буде далі. Розв'язка твору відбувається по дорозі назад до Житомира. На нашу думку, це смерть Созонта в Оці Прірви, а також вдале повернення Михайла Василевича додому. Є епілог, де розповідається про містичний сон каліграфа та його подальше життя. Фінал твору залишається відкритим, можливе завершення автор передає через сон головного героя.

Головний герой на фоні подорожі до Полісся проходить духовний шлях до пізнання самого себе, істини буття. Хронотоп дороги відіграє значну роль у цілісному сприйнятті роману, оскільки саме на його тлі можна побачити етапи духовних змін Михайла Василевича. Дослідження часопростору роману дає підстави зробити висновки щодо ідеї твору: викривлена християнська доктрина, аморальність секти сименоїдів стають поштовхом для духовного розвитку головного героя. Існування секти сименоїдів порушує усталене світосприйняття, вона вбиває його друзів. Хоча Михайло Василевич знав Павла та Созонта лише сім днів, він сприймав їх як своїх ближніх. Тому їхня смерть сильно впливає на свідомість каліграфа. Тепер він має почуття обов'язку перед співподорожанами, він повинен розказати світові про те, що з ними сталося, аби вони не були забутими, аби їхня смерть не була даремною. Саме тому Михайло Василевич, переживши під час подорожі духовну кризу, прагне до написання Житомирського Євангелія, в якому оповість про мандрівку на острів Микити Стовпника. Напевно, якогось такого поштовху каліграфу і бракувало для подальшої творчості.

Література

1. Замбжицька М. Зображення церкви і священника в романі “Сповідь” Валерія Шевчука. Sacrum чи anty-sacrum? [Електронний ресурс]. Миколаїв, 2013. Режим доступу: file:///C:/Users/Таня/Downloads/34731-65243-1-SM.pdf (дата звернення: 22.11.2018).
2. Приліпко І. Системотворчі моделі ідіографії Валерія Шевчука: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. спец.: 10.01.01 «Українська література» [Електронний ресурс]. К., 2007. Режим доступу: https://revolution.allbest.ru/literature/00316451_0.html#text (дата звернення: 17.10.2018).
3. Шевчук В. О. Око Прізви: Роман. К.: Укр. письменник, 1996. 197 с.

Н. Д. Шевченко **Особенности и значение** **детективных сюжетов у А. И. Куприна**

Современные исследователи прозы А. И. Куприна обращают внимание на то, что Куприн, не будучи мистиком (подобным Ф. Сологубу и другим символистам), ощущал присутствие в мире неких метафизических глубин и сил, управляющих жизнью человека (работы Е. А. Дьяковой, Т. А. Пахаревой, Л. А. Скубачевской и др.). Возможно, это ощущение Куприн передает читателю с помощью подтекста, а также на уровне сюжета: произведения Куприна, воспроизводящие житейский калейдоскоп, полны разного рода случайностями, совпадениями, неожиданными поворотами, обманами, розыгрышами и т.д. Главными героями у него часто бывают так называемые «стихийные души» - загадочные личности, полные тайн. Среди них - шпионы, артисты, бродяги, воры, шулеры, разного рода авантюристы. Результаты экспериментов, поставленных Куприным в произведениях, зачастую неожиданны. Многие произведения Куприна строятся по схеме «казалось – оказалось». Возможно, с этим связано рассуждение И. Н. Сухих о том, что, вероятно, Куприн относится к писателям второго ряда [5]. Результаты исследования значения острых сюжетов в произведениях Куприна помогут кое-что добавить в эту дискуссию.

Цель моей работы – проанализировать особенности детективных сюжетных ходов в прозе Куприна, – как в ранних его произведениях («Лунною ночью», 1893; «Брегет», 1897), так и в зрелых («Штабс-капитан Рыбников», 1906).

По мнению П. Моисеева, главный признак детектива – наличие загадки, которая должна быть разгадана. При этом действительные обстоятельства происшествия не сообщаются читателю, во всяком случае, во всей полноте, до завершения расследования; автор проводит читателя через процесс расследования, и последний получает возможность на каждом его этапе строить собственные версии и оценивать известные факты [3].

В новелле *«Лунной ночью»* Куприн при создании сюжета и героя использует некоторые принципы детективного жанра. Между двумя героями, идущими лунной ночью по безлюдному полю, завязывается разговор о человеческих страхах, кошмарах. Таинственная и жуткая атмосфера нагнетается: в начале пути от дач по направлению к Москве, пейзаж *кажется* герою благодатным: «перед нами открылось ровное, без одного кустика, осеребренное луною поле, сливавшееся вдали с безоблачным куполом неба» [2:I:127], но после разговора с Гамовым о страхе перед сверхъестественными силами, которыми родители запугивают своих детей, страхе перед мраком ночи и ничтожностью человека, его бессилии перед лицом смерти, героем, думавшем о себе, что у него крепкие нервы и боится он только лягушек [2:I:128], овладевает небывалый ужас и вся природа вокруг него *оказывается* другого свойства: «...лунные ночи. Разве они не ужасны! Холодный свет, не то белый, не то синеватый, именно мертвый... Мертвая, одинокая луна, лишенная жизни и воздуха... мириады серебряных точек... И земля, такая же точка, песчинка, несущаяся в вечный мрак... Ужасно!» [2:I:129].

Гамов предлагает собеседнику представить конкретные события, которые развивались в местности, по которой они следуют в момент рассказа: убийство женщины неким мужчиной. Он рассказывает предысторию убийства в мельчайших деталях, словно переживая события, которые привели к страшной трагедии. Герою и даже читателю кажется, что Гамов и есть убийца, и в этот момент он понимает: *оказывается*, он способен на сильный испуг, способен поверить в необычайные ночные явления: «...ужас нечеловеческий – чудовищный ужас сковал мое тело, сжал ледяной рукой мое горло, сдвинул к затылку кожу на моем черепе» [2:I:135].

Куприн так и не дает однозначного разрешения загадки – действительно ли Гамов был убийцей или же притворялся, чтобы привлечь внимание своего собеседника? Учитель математики Гамов заканчивает свою страшную историю шутливо и с насмешкой над собеседником: «Ну, я не знал, что вы такой нервный» [2:I:135], однако личность настоящего убийцы и реальность самой истории остаются без пояснений.

По мнению Н. Ф. Соценко, фабула и ее центральный эпизод в рассказе Гамова интертекстуально соотносятся с фрагментами из романа Гюго «Собор Парижской богородицы», где речь также идет о сладострастии, а также с романом «Преступление и наказание» Ф. Достоевского [4]. Однако в отличие от романа Достоевского, текст Куприна ставит своей целью совсем другие задачи – он бесконечно запутывает читателя, заставляет его сомневаться каждую минуту в действительности происходящего. Трагическая и страшная история, выдаваемая за действительную, возможно, выдумана – с целью испытать героя. Герой и читатель в ловушке постоянного обмана и потери точки отсчета достоверности.

В новелле *«Брегет»* рассказываются воспоминания бывшего гусара о событии, произошедшем в Н-ском гусарском полку. Празднование именин одного ротмистра закончилось трагическим случаем. Большое событие, собравшее военных людей малых и великих чинов, проходило в традиционной манере, но было прервано пари между его участниками – корнетом графом Ольховским и поручиком Чекмаревым. Граф, выигравший в карты золотые часы-брегет, утверждал, что «подобных во всем свете не больше двух-трех экземпляров», в то время как поручик, отрицая это, был готов показать Ольховскому такие же часы [2:II:13:166]. Забытое на время пари вспоминается героями, когда графу *показалось*, что его часы исчезли. Герои сразу *решили*, что один из них непременно вор. Отказ Чекмарева выворачивать карманы для обыска становится неожиданностью для всех собравшихся, и бросает на него, ранее безусловно уважаемого и любимого в полку, общее бесповоротное подозрение в краже. В считанные минуты «общий любимец и баловень», становится жертвой всеобщего «казалось». *Казалось*, он украл часы-брегет и оскорбил честь своих товарищей, за что его немедленно удаляют из полка, и он, не принимая позора, стреляется из револьвера в своей комнате. Однако предсмертная записка поручика объяснила, что причиной его несогласия на обыск стали лежащие в его кармане точно такие же часы-брегет, они достались ему по наследству от деда; граф же Ольховский потерял свои часы под котелком для жженки, и, *как стало очевидным*, они *оказались* совсем не единственными в мире.

Новелла имеет детективный сюжет, в эпизоде с обыском читатель самостоятельно может гадать о том, кто взял брегет, но предугадать развязку нелегко. Однако все вопросы имеют свои – неожиданные, неподвиденные – ответы.

Рассказ *«Штабс-капитан Рыбников»* сам писатель называл своим лучшим произведением. «Штабс-капитан Рыбников» – это своеобразный психологический детектив. <...> Уже первые строки рассказа

выдержаны в духе детектива. <...> По драматизму и психологической тонкости он может быть причислен к лучшим образам *остросюжетного* жанра», – отмечал А. А. Волков [1].

Герой рассказа, Щавинский, по признанию самого Куприна, является автобиографичным. Журналист по профессии, он был собирателем человеческих документов, коллекционером редких и странных проявлений человеческого духа. Щавинскому все больше *кажется*, что штабс-капитан Рыбников – японский шпион. Он даже сообщает Рыбникову о своих догадках, желая его признания в шпионаже, обещая держать свое знание в секрете, однако тот никак не признается. Перед читателем загадка: шпион или не шпион?

Все же Рыбников *оказывается* шпионом. Причем *выясняется это случайно*: проститутка Настя, обладавшая «большой, мелочной, чисто женской *наблюдательностью*», почувствовала «странность» Рыбникова, хотя и не поняла, в чем там дело, и, несмотря на чувство жалости к необыкновенному Рыбникову, мучаясь «ревнивой завистью к подруге, обладавшей таким великолепным любовником», выдала его сыщiku Леньке, желая «блеснуть романтическим случаем» [2:IV:256].

Очевидно, образ японского шпиона привлек внимание Куприна тем, что этот человек есть совсем не то, что кажется; тем, что в нем есть нечто «затаенное» – таинственное. Поэтому за ним интересно наблюдать: пристальное наблюдение, по Куприну, позволяет приоткрыть тайну.

Интересно еще заметить, что исследователи часто прочитывали рассказ, как самое замечательно произведение (наряду с «Поединком»), в котором обличается русская военщина. Однако ясно, что разоблачение японского шпиона в то время, когда Россия терпит поражение в войне с Японией, – только внешний авантурный сюжет. Главный же сюжет рассказа – наблюдение за странным, загадочным человеком, проникновение в его «особенную» тайну.

Таким образом, мое исследование показало, что в купринских произведениях с детективным сюжетом жизнь представляет собой сложную игру с бесконечным числом комбинаций и неожиданными результатами. Часто тот, кто затевает свою игру, сталкивается с игрой других людей или с игрой случая.

Жанр детектива, в котором решающую роль играют загадка и неожиданный поворот, открыл писателю возможность сделать выводы о том, что за привычной повседневностью скрывается вечная тайна, что многое оказывается совсем не таким, каким представляется на первый взгляд.

Вероятно, Куприна интересовала не столько глубина образов, психология, духовное развитие героев (поскольку рефлексия, в том числе

и самые сложные чувства человека, уже были глубоко проанализированы Л. Н. Толстым, Ф. М. Достоевским и другими реалистами 19 века), сколько сюжет, способный передать перипетии жизни, превратности судьбы, случаи.

Литература

1. Волков А.А. Творчество А.И. Куприна. Москва: Худож. лит., 1962. 360 с.
2. Куприн А.И. Собр. соч.: в 9 т. Москва: Правда, 1964.
3. Моисеев П.А. Поэтика детектива. Москва: Высшая школа экономики, 2016. 240 с.
4. Соценко Н. Ф. Игровое начало и мотивные структуры в прозе Куприна 1889–1896 годов // Вестник ХНУ имени В.Н. Каразина. Сер.: Филология. 2007. № 787. Вып. 52. С. 335–341. Режим доступа: http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/vissn_07_787.pdf (дата обращения 28.03.2020)
5. Сухих И.Н. Белый пудель и другие // Звезда. 1995. № 9. С. 165–166

С. О. Париш

Интертекст Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого в досахалинских произведениях А. П. Чехова с криминальным сюжетом

Включение в авторский текст чужого текста в самых разных формах является характерной особенностью творческой манеры Чехова. В работах В. Б. Катаева, А. П. Чудакова, И. Н. Сухих, М. П. Громова, Р. Г. Назирова, Л. С. Шаталовой, Д. Л. Быкова, С. Н. Черепановой и др. рассматриваются вопросы пародирования, юмористического снижения, скрытой иронической стилизации, полемической трансформации Чеховым центральных мотивов и сюжетообразующих элементов произведений русской и мировой художественной литературы.

Среди интертекстуальных отсылок в досахалинских произведениях Чехова с криминальным сюжетом много реминисцентного материала, связанного с произведениями Л. Толстого и Достоевского. Цель моей работы – выявление специфики и функций этого интертекста.

В рассказе с «уголовной» тематикой «Случай из судебной практики» (1883) отчетливо ощущается имплицитное включение толстовского интертекста, за счет чего происходит формирование пародийного модуса и смещение жанрово-стилистической доминанты в сторону

юмористического рассказа с криминальным сюжетом. В характеристике защитника подсудимого, акцентуации неожиданной значимой детали при изображении судебных чиновников налицо интертекстуальная перекличка с началом «Войны и мира», благодаря чему происходит юмористическое снижение образов представителей закона в рассказе.

Рассказ «Шведская спичка» (1884), все жанровые определения которого (**«пародия на уголовные рассказы»**) (авторское определение), «юмористический детектив», «сатирический детектив») учитывают его пародийный характер, является во многом и «комедией положений». При этом пародийная игровая модальность и «водевильность» финала произведения задается эксплицитно, путем прямой референции – иронического упоминания Достоевского («Прочитайте-ка Достоевского!» [3:II:211]), и, в конце, имплицитно, аллюзивной отсылкой к его рассказу «Чужая жена и муж под кроватью».

Жанр рассказа «Верб» (1883) можно определить как экспериментальный **«перевернутый детектив»**. Задолго до формирования этого поджанра детектива, Достоевский ввел в русскую литературу элементы «перевернутого детектива», когда убийца, в отличие от традиционного детектива, известен с самого начала повествования. В чеховском рассказе убийца, не будучи избалованным и не найдя «искупления» в полиции, бежит «от совести в воду...» [3:II:105].

«Следователь» (1887): рассказ, который можно назвать **«потенциальным детективом»**, сближает с «Вербой» мотив вины, позднего раскаяния и наказания совестью. Аллюзивной отсылкой к произведениям Достоевского («Преступление и наказание», «Кроткая») является неоднократное обращение автора к описанию психологического и физиологического состояния героя после того, как он понимает, что именно он, очевидно, стал причиной самоубийства своей жены.

В целом проанализированные рассказы Чехова с криминальным сюжетом, имеющие интертекстуальные отсылки к классическим философским произведениям Достоевского и Толстого, отличаются от своих претекстов ироничностью, а иногда пародийностью.

Чеховские рассказы с криминальным сюжетом второй половины 1880-х гг. «В суде» (1886), «Беда (Авдеев)» (1887) и «Темнота» (1887) представляются сходными по жанрово-стилевым особенностям (все три рассказа, выросшие из анекдота, можно назвать **«казуальными» детективными** рассказами), мотиву «роковой случайности», а также по наличию в них имплицитного интертекста Л. Толстого. В письме к Суворину 1894 г. Чехов признавался, что «толстовская философия» и «толстовская мораль» «сильно трогала» его и «владела» им, хотя действовали на него, как полагал Чехов, не основные положения

философии Толстого, а «толстовская манера выражаться, рассудительность и, вероятно, гипнотизм своего рода» [3:V:438].

В рассказах «В суде» и «Темнота» осужденными становятся, по сути, невиновные люди, а причина тому – равнодушие, разобщенность людей. Этот толстовский мотив, заявленный в рассказе «Люцерн», неоднократно повторенный затем в романах «Война и мир» и «Анна Каренина», мощно звучит в рассказе «В суде»: «Над ним тяготело обвинение в убийстве, а между тем он не встретил здесь ни громких фраз о возмездии, ни участия к своей судьбе, всё было *пропитано канцелярским равнодушием и дышало холодом, точно судили его не живые люди, а какая-то невидимая, бог знает кем заведенная машинка...*» [3:V:346].

Сложна и многопланова интертекстуальная природа самого крупного досахалинского произведения Чехова с криминальным сюжетом – повести «Драма на охоте» (1884). Игровое начало, сознательная установка на литературность и многозначность интертекстуальных смыслов проявляются на всех уровнях произведения и играют в нем основополагающую роль.

Максимально сокращая в повести авторское слово, Чехов вводит двух рассказчиков и «передоверяет» авторство персонажу – «начинающему» литератору, бывшему судебному следователю Ивану Петровичу Камышеву (в своей повести он фигурирует под фамилией Зиновьев). Повествование Зиновьева изобилует многочисленными аллюзиями, реминисценциями, скрытыми цитатами, среди них значительную часть занимают аллюзии к текстам Достоевского. Герой Чехова наделен теми же свойствами индивидуалистического сознания, что и парадоксалист в «Записках из подполья», Ставрогин, Раскольников, но, в отличие от героев Достоевского, он совершенно лишен потребности в покаянии, прощении и воскресении. Даже через восемь лет после своего преступления (именно на этот срок был осужден Раскольников) убийца Камышев не испытывает раскаяния. В то же время герой-повествователь показан читателю отнюдь не схематично: он способен к саморефлексии, к анализу своих поступков. Повествование от его лица приобретает исповедальную форму, позволяя герою быть откровенным с самим собой и с читателем. Подобная организация повествования является имплицативной интертекстуальной отсылкой к «Преступлению и наказанию», хотя Достоевский и отказался в романе от своего первоначального замысла – исповеди преступника, повествования от первого лица. Но Чехов в своей повести – «развернутой пародии на Достоевского» [2:60] – проблематизирует тему исповеди героя: даже признаваясь редактору в содеянном, Камышев превращает ситуацию откровенного разговора в фарс, пародию на допрос следователем

подозреваемого. Вставную повесть Камышева также нельзя приравнивать к покаянному рассказу героя, ведь в ней он обвиняет в совершенном им преступлении другого, невиновного человека.

Кроме того, Чехов создает образ редактора А. Ч. – человека, находящегося под воздействием идей Достоевского и столкнувшийся с «не-достоевским» преступником [1]. Именно А.Ч. формирует в сознании читателей тему преступления без наказания, разоблачает в послесловии расчетливость исповеди Камышева, испытывает чувство «ужаса и страха» «за человека» [3:III:410].

Следовательно, стратегия авторского замысла в «Драме на охоте» гораздо шире преодоления канонов современной Чехову массовой беллетристики и пародийного переосмысления всей классической русской литературы XIX века. Пародийно переосмысливая с помощью предельно насыщенных, противоречивых, амбивалентных по характеру аллюзий собирательного героя русской литературы XIX века, используя модели нескольких претекстов одновременно и создавая свое произведение как гипертекст с элементами не только пародии, но и стилизации под «уголовный» роман и на наиболее актуальную в 1880-е гг. русскую классическую литературу, Чехов сумел создать сложный характер, в котором угадываются черты многих героев русской классики, и очень многоплановое, неоднозначное произведение, в котором криминальный сюжет – лишь «верхний» пласт, доступный для интерпретации. «Драма на охоте» – это и гипертекст, и **«интертекстуальный детектив»** [2:69], загадка, которую нужно разгадать читателю.

Таким образом, в результате проведенного мною исследования можно сделать вывод, что важнейшей функцией интертекста Достоевского и Толстого в досахалинских произведениях Чехова с криминальным сюжетом, кроме общих для всего творчества Чехова функций интертекста (расширение и обогащение смыслового пространства, создание многоплановости авторского повествования, сжатое выражение авторской концепции видения мира, усложнение структуры произведений «романизацией жанра рассказа»), является изменение устойчивых жанровых канонов (в частности, детектива) и создание на основе синтеза и взаимотрансформации разных жанров произведений с новой жанрово-стилевой доминантой: комического детектива, юмористического рассказа с криминальным сюжетом, «потенциального» детектива, экспериментального «перевернутого детектива», «казуального» детективного рассказа, гипертекста с элементами пародии и стилизации под «уголовный» роман и на

популярную русскую классическую литературу, или «интертекстуального детектива».

В «толстовских» и «достоевских» рассказах Чехова досахалинского периода и в «Драме на охоте» уже формируется начало новых жанровых решений криминального сюжета, которые будут в полной мере реализованы писателем в его послесахалинских произведениях.

Литература

1. Алехина И. В. Автор в нарративной структуре «Драмы на охоте» А.П.Чехова. Вестник Брянского государственного университета. 2013. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/avtor-v-narrativnoy-strukture-dramy-na-ohote-a-p-chehova> (дата обращения 29.03.2020)
2. Кибальник С. А. Ранний Чехов «за» и «против» Достоевского // Кибальник С.А. Чехов и русская классика: проблемы интертекста. Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2015. С. 57–70.
3. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Москва: Наука, 1983.

С. О. Юркевська

Порівняння старопольської та староукраїнської версій «Апокрисису» Христофора Фіلالета

Ранньомодерна полемічна проза в Україні представлена зразками довершеного художнього та публіцистичного слова, що дає дослідникам багатий матеріал для вивчення. Прикладом такого тексту з багатою історією стає твір Христофора Фіلالета «Апокрисис», виданий старопольською мовою у лютому 1597 р., та його пізніший переклад староукраїнською, виданий, на думку різних науковців*, у проміжку між кінцем 1597 року та 1599 роком. Два переклади, а точніше, редакції тексту, різняться між собою, таким чином наводячи на думку про можливість адаптації тексту «Апокрисису» для української аудиторії. Аналіз таких розбіжностей та побудування гіпотези, що їх пояснить, стане метою цього дослідження.

*М. Грушевський пише, що староукраїнська версія з'явилась наприкінці 1599 року, П. Яременко зазначає, що переклад вийшов друком не пізніше кінця 1597 року.

Попередні матеріали дослідників не вичерпують поставленого питання, лише фіксують його побіжно або ж уникають. Різнобічно досліджено риторичні прийоми в тексті, емоційність художнього слова та логічну структуру твору, проте вплив культурного контексту на значні правки в пізнішому перекладі староукраїнською мовою залишився без пояснення.

Різниця редакцій «Апокрисису» зафіксована у М. Грушевського в «Історії України-Руси» [Грушевський, 1907, т. VI, с. 548] та у П. Яременка в монографії «Український письменник-полеміст Христофор Філалет та його "Апокрисис"» [Яременко, 1964, с. 99]. «Енциклопедичний словник Брокгауза та Ефрона» також, на відміну від багатьох літературних словників, фіксує відмінність між старопольським та староукраїнським текстами, називаючи причиною цього нижчий рівень освіченості перекладача, його упередженість [ЭСБЕ, т. 37, с. 709-710].

Натомість, цікавішим для науковців виявилось визначення особи, що стоїть за псевдонімом Христофора Філалета. Перший здогад щодо цього висунув Ігнатій Стебельський у 1805 році у книзі «Dwa wielkie światła» [Stebelski, т. 2, с. 114-115]. Юзеф Третяк у праці 1912 року [Treciak, с. 182-187] уточнює можливу особу під псевдонімом, і його версії дотримуються дослідники «Апокрисису» і дотепер: справжнє ім'я Христофора Філалета – Мартин Броневський. Щодо особи Мартина Броневського однозначної характеристики не знаходимо: чи то він, за П. Яременком, надзвичайно освічений зукраїнізований польський шляхтич, наближений до Костянтина-Василя Острозького [Яременко, 1964, с. 17], чи то він, за М. Грушевським, секретар короля, людина широкої ерудиції та протестантських поглядів [Грушевський, 1907]. Ще одна з версій: Мартин Броневський – викладач Острозької академії, який бездоганно володів польською та (на розмовному рівні) українською мовами. Загальний для дослідників здогад: Мартин Броневський не володів українською мовою, тому над перекладом працювала вже інша людина, але переклад здійснювався за згоди та допомоги автора польської версії тексту [Яременко, 1964, с. 98].

Цікаво, що перші здогади стосовно авторства такого помітного полемічного твору належали Мелетієві Смотрицькому та Іпатієві Потієві [Яременко, 1964, с. 13]. Вважати це за повноправну наукову гіпотезу ми не можемо хоча б тому, що опоненти Христофора Філалета мали на меті скомпрометувати автора та зменшити вагу його слова та цінність аргументації. Проте обидва визначали особу під псевдонімом Христофора Філалета як еретика, дрібного шляхтича неправославного

походження, закидали авторові зловживання ідеями «Інституцій» Кальвіна.

Такий відгук у полемічному процесі цілком міг стати причиною заміни пасажів, потенційно не суголосних з думкою українського читача, або ж цілковитого їх вилучення. Там, де Христофор Філалет звучить спокійно та виважено, перекладач додає обурення чи насмішки, можливо, аби авторський голос для читача не був таким відстороненим.

Прикладом такої переробки тексту можемо вважати заміну уривку про перебіг Флорентійського собору на пасаж про поневіряння православних архієреїв у сьомому розділі першої книги. Тут і далі в тексті перекладу подекуди виникає емоційно забарвлений епітет «листрикійський» або «розбійничий» стосовно Флорентійського собору.

За свідченнями дослідників, ця вставка запозичена з памфлету Клірика Острозького [Яременко, 1964, с. 98]. Це дає підстави вважати його перекладачем «Апокрисису». До того ж, часто переклади «Апокрисису» видавали однією книгою разом з творами Клірика Острозького [Яременко, 1964, с. 99].

Варте уваги також скорочення авторської реакції на листи Володимирського та Луцького владик у перекладі: полемічний твір признався, насамперед, до читання опонентами, для яких і був адресований такий текст. У системі полемічної взаємодії «аргумент-контраргумент» контраргумент автора втрачає силу, переходячи на українське поле. З такої позиції опущення досить об'ємного блоку аргументації в українському перекладі здається більш-менш виправданим.

До різночитань такого ж типу у старопольському та староукраїнському текстах відносимо вилучені у староукраїнському варіанті пояснення щодо різниці календарів та проведення причастя [Русская историческая библиотека, с. 602, 614]. Вміст таких пасажів спрямований на опис та пояснення читачеві-католику важливих для православної сторони деталей, тому текст, орієнтований на православного читача, функціонує і без них.

Іншими прикладами відмінностей тексту стають скорочення риторичних конструкцій – питань і структурних повторів [Русская историческая библиотека, с. 577, 597]. На логічну структуру та навантаження аргументів такі скорочення не впливають, але риторичний візерунок перекладу виходить спрощеним та збіднілим.

Важливо також відзначити характерну для тексту перекладу велику кількість полонізмів, перенесення деяких граматичних конструкцій польської мови в текст перекладу, непослідовність перекладу та запозичення одних і тих самих слів у різних місцях твору. Це може

здатися перекладацькою неохайністю або ж, навпаки, стилістичним прийомом. Але за написанням та виданням обох версій «Апокрисису» стоїть необхідність якнайшвидше втрутитися в полемічний процес, тому перекладач поступився якістю на користь швидкості виконання роботи.

Особистість автора, його життєвий шлях та релігійні переконання в розгляді різниці версій «Апокрисиса» грають для нашого дослідження велику роль, тому що «Апокрисисові» в подальших полемічних творах закидали впливи протестантизму, які, можливо, перекладач намагався скоригувати в староукраїнському перекладі. Не менш важливою виступає також фігура перекладача, що змінює текст у ряді місць. Причинами внесення цих змін ми можемо назвати:

- а) необхідність скоротити текст та прискорити переклад;
- б) переакцентування деяких місць;
- в) надання густішого емоційного забарвлення полемічному слову;
- г) опущення описів процедур та процесів, непотрібних або вже відомих православному читачеві.

Також переклад міг стати причиною для повторного видання «Апокрисиса», але вже українською мовою. Перший наклад твору послідовно нищили, тож видання перекладу допомогло б поширити твір ще раз.

Література

1. Апокрисис. Сочинение Х. Филалета, сочинение в двух тестах, польском и западнорусском 1597-1599. // Русская историческая библиотека / – Петербург, 1882. – С. 520–928.
2. Грушевський М. С. Історія України-Руси. Т. 6: Житє економічне, культурне, національне XIV-XVII віків. Київ, 1907. 670 с – Режим доступу до ресурсу: <http://litopys.org.ua/hrushrus/iur.htm> (дата звернення: 20.03.2020)
3. Скалабанович Н. Об "Апокрисисе" Христофора Филалета. – С.-Петербург: Типография К. В. Трубникова, 1873. – 187 с.
4. Христофор Филалет // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона / Христофор Филалет [Электронный ресурс]. – 1903. – Режим доступу до ресурсу: https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%AD%D0%A1%D0%91%D0%95/%D0%A5%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%84%D0%BE%D1%80_%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82 (дата звернення: 22.03.2020)
5. Яременко П. К. Український письменник-полеміст Христофор Філалет та його "Апокрисис". – Львів: Видавництво Львівського університету, 1964. – 110 с.
6. Tretiak Józef. Piotr Skarga w dziejach i literaturze Unii brzeskiej. - Kraków: Nakładem Akademii Umiejętności, 1912. - 352 s.

Є. В. Петрова
Рецепція драматургії І. Багряного

І. Багрянний відомий багатьом читачам передусім як автор романів «Тигролови», «Сад Гетсиманський», натомість його творча спадщина включає також драматургію. П'єси «Морітурі» (1947 р.), «Розгром» (1947 р.) і «Генерал» (1948 р.) виділяються на тлі українського театру середини ХХ століття зверненням до національної проблематики. Певний період (1947–1990 рр.) драматургія І. Багряного залишалася для реципієнтів практично невідомою. Отже, мета статті – окреслити основні погляди дослідників на проблематику й поетику п'єс І. Багряного.

Еміграційна критика, за окремими винятками, переважно звертає увагу на прозу письменника, оминаючи увагою, як правило, поетичний і драматичний корпус текстів автора. Разом із тим В. Державин в огляді еміграційної літератури за 1945–1947 рр. називає І. Багряного «...найвидатнішим і найпослідовнішим представником нашого неохвильовізму...» [Шугай, 2013, кн. 1, с. 438]. Г. Шевчук (псевдонім Шевельов) у статті «Зустріч трьох авторів, і що з того вийшло», надрукованій у газеті «Українські вісті» (за 11 серпня 1948 р.), визначає «Морітурі» як «...драматичну повість про советську тюрму й систему» і «підсоветську людину» [Шугай, 2013, кн. 1, с. 440]. Критик при цьому справедливо називає певні авторські неточності: «коли ми читаємо..., що дія відбувається на „площі столиці республіки” і що це Харків, а кількома рядками нижче, що це 1939 рік, ми згадуємо, що в 1939 р. Харків не був столицею республіки. А коли далі фігурує ежовщина, себто 1937 рік, – то такі суперечності вселяють недовір'я до твору <...> Нас разять типові галичанізми в мові дійових осіб, а надто в мові слідчого НКВД» [Шугай, 2013, кн. 1, с. 440]. На думку Ю. Шевельова, прикладом, претекстом для рецензованого твору міг послугувати «Вертеп» А. Любченка [Шугай, 2013, кн. 1, с. 440–441]. Наявні у п'єсі «...і експресіоністично-плакатні узагальнення, і натуралістичні деталі...» [Шугай, 2013, кн. 1, с. 441]. Критик констатує, що автор прагне передусім відобразити складні стосунки «...більшовицького режиму і більшовицької революції... і роль України, про крах марксизму, про стару і нову Україну, про людей, розчавлених режимом, і борців проти режиму, про ежовщину і про сталінщину, про стосунки більшовизму і російщини...» [Шугай, 2013, кн. 1, с. 441]; (подібне читаємо в «Енциклопедії українознавства» [Кубійович, 1955, с. 81]). Проте головними недоліками п'єси, з чим ми погоджуємося, є неорганічне

поєднання політичного й художнього [Шугай, 2013, кн. 1, с. 440], брак композиційної єдності. Еміграційна дослідниця Ю. Войчишин уважає, що «Морітурі» «...став немов би етюдом в розпрацюванні деяких образів і персонажів, що знайшли повніше і ширше своє опрацювання в романі Сад Гетьманський» [Войчишин, 1968, с. 47]. Комедія-сатира «Генерал», зауважує критик, написана І. Багряним для харківської театральної трупи, але була надрукована лише в 1948 р. У творі використано оригінальний прийом сну: «автор уявляє себе в сні свободною людиною, яка бачить в театрі виставу про другу світову війну, саме про той час коли совети відступали з України, а прийшли німці» [Войчишин, 1968, с. 48]. На жаль, констатовано у статті, директор харківського театру побоювся інсценізувати п'єсу. Це, можливо, було зумовлено тим, що німецьку армію зображено без пафосу, хоча втечу радянських військ представлено «дуже гумористично...» [Войчишин, 1968, с. 48]. На думку авторки студії, головний задум драматичного тексту – «...боротьба за Україну, кульмінується аж на кінці твору...» [Войчишин, 1968, с. 48]. Важливим у «комедії-сатирі» стають умовності, фантастика та «...настрій сатири...» [Войчишин, 1968, с. 48].

За переконанням Ю. Войчишин, «повість-вертеп» «Розгром» є найсильнішим твором у драматургічній спадщині І. Багряного. Для розуміння ідейного задуму п'єси важливості набувають слова М. Хвильового: «Я бачу перед собою нових невідомих людей – сильних, як леопард, прозорливих як ЧеКа, і вільних, як Воля» [Войчишин, 1968, с. 49]. Критик відзначила, що «...два світи: ... український...» і «світ німців» [Войчишин, 1968, с. 49] утворюють основний конфлікт п'єси; показово, що представники першого світу гинуть, разом із тим у читача залишається враження духовної перемоги «українського світу» й водночас відчуття болісного «...розчарування українців, що поклали надії на німецьку допомогу, а втративши її, билися до смерті проти них» [Войчишин, 1968, с. 50].

Драматичні твори І. Багряного мали нечисленні інсценізації (Німеччина, Канада та Австралія), проте все ж існує низка театральних рецензій. Д. Чуб (1950 р.) зазначає, що українська драматургія досі немає повноцінної рецепції подій окупації України під час Другої світової війни. Тож ідейне значення п'єси «Розгром» у тому, що в ній зображено «...трагедію України в час німецької окупації, хоч твір фактично спрямований проти обох окупантів» [Шугай, 2013, кн. 1, с. 461]. Також акцентовано характерні риси «повісті-вертепу» «Розгром»: «оригінальна композиція, різка тенденція, бойовий, рішучий тон, непримиренність до окупантів...» [Шугай, 2013, кн. 1, с. 462]. У газеті «Українські вісті» (від 21 січня 1951 р.) також міститься театральна рецензія на постановку

п'єси І. Багряного «Розгром», інсценізація якої вперше відбулася на австралійській сцені. Зазначено, що режисеру Р. Василенкові вдалося майстерно відтворити минуле українців, «...коли один окупант заступає другого...» [Шугай, 2013, кн. 1, с. 463]. Гр-ський зауважує, що 20.02.1953 р. в Аделаїді (Австралія) в Українському Театрі Малих Форм відбулася прем'єра «Морітурі» І. Багряного, і «...що цікаво,<...>, що „Морітурі” більше виграє на сцені, ніж у творі» [Шугай, 2013, кн. 1, с. 494]. Рецензент звертає особливу увагу на той факт, що серед глядачів вистави було чимало свідків цих історичних подій (єжовщини). Це, своєю чергою, формує глибше, особистісніше сприйняття драматургічного матеріалу.

Сучасні дослідники активно звертаються до вивчення п'єс І. Багряного (С. Антонович, М. Балаклицький, А. Желновач, Н. Шаповаленко, В. Працьовитий, О. Слоньовська, В. Чуркіна, Н. Колошук, К. Степанець, І. Немченко, М. Сподарець та ін.). Проте залишається низка нерозв'язаних питань, зокрема домінантної естетики світобачення у драматургії митця.

С. Беспутна (Антонович) аналізує п'єси автора крізь призму «...певних художніх кодів: реальність – ілюзія, перевдягання (маскування), рецепція кольору, християнський, національний, піранделлівський», мотиви двійництва [Беспутна, 2006, с. 84, 85]. У драмі «Генерал» «„Реальність” – ілюзія визначає форму існування дійових осіб та засоби зображення п'єси – формальний бік написаного твору (піранделлівська схема „п'єси-в-п'єсі”)» [Беспутна, 2006, с. 85]. Активно використовує І. Багрянний код «рецепція кольору», відтак «...кожен колір є своєрідним ключем-відповіддю до зображуваних письменником подій» [Беспутна, 2006, с. 86]. Звертає увагу літературознавець і на символічний образ «гонга» як своєрідної перестороги, «...тому п'єса „Генерал” набуває характеристики драми-набату» [Беспутна, 2006, с. 86].

Дослідниця зауважує, що у драмі «Морітурі» «...радянська в'язниця зі своїми законами постає новою моделлю світобудови. <...> Устрій тюрми драматург зображує як своєрідний театр маріонеток. Маніпулювання людиною торкається глибинних проблем: від деградації індивідуума до розладу суспільства» [Антонович, 2009, с. 9]. Літературознавець доходить висновку, що в п'єсі «Генерал» автор презентує бачення України крізь призму міфологеми матері, Матері-страдниці [Антонович, 2009, с. 10]. «У „Генералі”,... символічну смерть українців, які захищають свою Батьківщину від нападників, зазначає дослідниця, І. Багрянний трактує як утвердження етнічної правоти в історичному й морально-етичному контексті» [Антонович, 2009, с. 12].

А. Желновач аналізує риси карнавалізації в п'єсі «Генерал», особливості втілення комічного (гротеск, сатира), оніричні мотиви. Літературознавець наголошує на важливості образу маски, прийому травестії, залученні пісенних партій; зміщенні опозицій чоловічого й жіночого в семантичному полі війни; констатує «введення автором ірреального плану дій», концептуальність символічної опозиції Нової Європи й Єрусалиму та розвінчує міф про ідеальне радянське суспільство [Желновач, 2016, с. 208]. Дослідниця здійснює порівняльний аналіз повісті-вертепу «Розгром» і кіноповісті О. Довженка «Україна в огні», беручи до уваги культурний код «свого» та «чужого». В основі обох творів ключовою є «...колізія українське/радянське» [Желновач, 2016, с. 212]; звернення до християнської образності, наприклад, образ Ольги Урбан, яка «...символічно прирівнюється до невинної жертви Ісуса Христа» [Желновач, 2016, с. 212]. Зауважено, що «...у п'єсі «Генерал»... дещо в шаржованій, навіть трагіфарсовій формі зображено події Другої світової війни...» [Желновач, 2016, с. 213].

Отже, розглянувши праці, присвячені рецепції драматургії І. Багряного, відзначмо, що останнім часом значно посилюється науковий інтерес дослідників до вивчення проблематики й поетики п'єс автора. Літературознавці звертають увагу на проблематико-тематичні площини (протистояння особистості й тоталітарного режиму), конфлікти (непримиримий конфлікт особи зі світом), систему персонажів, специфіку художнього часу й простору (образ Єрусалима, Червоної площі та тюремний простір), семантику заголовків, художні образи-символи, міфологеми (наприклад, образ Ісуса Христа, матері). Проте меншою мірою приділяють уваги питанню експресіоністичної естетики світобачення автора, що є перспективним напрямом дослідження п'єс І. Багряного.

Література

1. Антонович С. О. Драматургічна творчість українських письменників-емігрантів середини ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Харків, 2009. 19 с.
2. Беспутна С. О. Драматургія І. Багряного та І. Костецького: своєрідність художніх кодів // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна/відп. ред. Ю. М. Безхутрий. Серія: Філологія. 2006. Вип. 48. № 742. С. 81–88.
3. Желновач А. О. Карнавалізація воєнної дійсності в п'єсі І. Багряного «Генерал» // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна/відп. ред. Ю. М. Безхутрий. Серія: Філологія. 2015. Вип. 72. № 1152. С. 212–215.
4. Українська літературна енциклопедія: в 5 т. / ред. кол.: І. О. Дзверін (відп. ред.) та ін.; Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, УРЕ ім. М. П. Бажана. Київ: Гол. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1990. Т. 2: Д–К. 576, [1] с.

5. Шугай О. Іван Багряний: нове й маловідоме. Есеї, документи, листи, спогади, нотатки, факти / літ. ред. Н. Шугай. Київ: Смолоскип, 2013. Кн. 1. 960 с.
6. Шугай О. Іван Багряний: нове й маловідоме. Есеї, документи, листи, спогади, нотатки, факти / літ. ред. Н. Шугай. Київ: Смолоскип, 2013. Кн. 2. 1048

О. С. Нізійова

Моноп'єси Неди Нежданої «Мільйон парашутиків», «Голос тихої безодні» в оцінках критиків

Неда Неждана (справжнє ім'я й прізвище – Надія Мірошніченко) – помітна постать у сучасному українському літературному середовищі. П'єси авторки, окрім двох ранніх, регулярно втілюються на сцені: понад 60 театральних постановок в Україні та закордоном (Мінськ, Краків, Гнезно, Лодзь, Люблін, Нью-Йорк). Твори «Той, що відчиняє двері», «Мільйон парашутиків» та «Коли повертається дощ» включені до каталогів кращих п'єс Європи 2004–2008-х рр.; «Самогубство самоти» – до кращих творів «Європейської театральної конвенції» (2012 р.); п'єса «Той, що відчиняє двері» перемагає на конкурсі WPIC (Всесвітньої Організації Жінок Драматургів). До вивчення особливостей художнього світу драм мисткині зверталися такі дослідники, як Ж. Бортнік, О. Бондарева, Н. Василівська, Н. Веселовська, Т. Вірченко, О. Когут, Н. Тушич, А. Ткалич, С. Триколенко, О. Цокол, М. Шаповал та ін. Мета студії – проаналізувати здобутки літературної критики, присвяченої монодрамам «Мільйон парашутиків», «Голос тихої безодні» Неди Нежданої.

А. Ткалич зазначає, що художнім завданням збірки вибраних п'єс «Провокація іншості» є знайомство «читача із незвичайним поглядом авторки на драматургічний текст, в якому мисткиня грає в різні епохи, стилі та жанри», поєднує сучасність й історію, трагічне й комічне, «фентезі і жорстокий реалізм» [Ткалич, 2011, № 3, с. 291]. У «моноп'єсі зі стереоефектом» «Мільйон парашутиків» об'єктом зображення стає «одна героїня, один день із життя, одна квартира на здійснення всіх мрій» [Ткалич, 2012, вип. 26, с. 293], одна роль, яку вона погоджується зіграти задля одержання спадку. Критик пише, що твір Неди Нежданої «Мільйон парашутиків» належить до «адрогінної жіночої прози», для якої характерна винятково драматична модальність, тонкий психологізм і ліро-епічний тип світосприйняття. За словами дослідниці,

у монодрамі порушуються психологічні, морально-етичні та ідеологічні конфлікти, які розв'язуються крізь призму філософського, етичного й соціального. Щодо концепції героїні відзначено її заглибленість у проблемні роздуми про «добро і зло, відповідальність, силу та слабкість, сенс життя, призначення людини, про споконвічну та невід'ємну свободу, якої можна досягти через самопізнання та самопереборення» [Ткалич, 2011, № 3, с. 182].

О. Цокол наголошує на інтенсифікації ігрового начала в постмодерній драматургії Неди Нежданої. Це зумовлює перегляд в її текстах класичних морально-етичних цінностей у контексти ігрового модусу, відтак персонажі, скоріше, є виразниками ідей письменника, ніж саморозвиненими характерами.

На думку Ж. Бортнік, визначальною для хронотопу твору «Мільйон парашутиків» є опозиція «свій – чужий», наприклад, головна героїня примусово перебуває в закритому, «чужому» просторі, який згодом стає «своїм». Авторка статті називає такий стан умінням персонажа «увібрати чужий минулий час, перетворити в теперішній і завдяки цьому будувати власне майбутнє» [Бортнік, 2016, № 8, с. 12]. Саме ця особливість художнього простору актуалізує, за твердженням дослідниці, концептуальний для тексту мотив пам'яті [Бортнік, 2016, № 8, с. 13]. Зауважено, що для монодрами характерні «уриччастість висловлювань дійової особи п'єси, фрагментарність побудови сюжету, семантично значущі паузи» [Бортнік, 2016, № 8, с. 12]. Критик звертає увагу на домінування у творі жанрів сповіді, проповіді, які відповідно стають «головними формами реалізації екзистенційної свідомості» [Бортнік, 2016, № 8, с. 14]. Неда Неждана вибудовує структуру п'єси «на подвійній наративній перспективі», застосовуючи прийом «текст у тексті»: за можливість отримати грошову винагороду головна героїня Жінка повинна прочитати щоденник-сповідь дівчини, написаний нею безпосередньо перед її смертю і пережити той самий спектр емоцій. Отже, як зазначає вчена, порушується принцип непримусової відвертості, характерний для монодрам «Гра в шахи» О. Шипенка, «Хованка» Я. Верещака. На думку критика, монолог у «Мільйоні парашутиків» наближений до рефлексії, тому це монодрама з внутрішньою централізацією дій» [Бортнік, 2013, вип. 210, с. 19]. Кожна зміна в житті Жінки, її «зіткнення» з іншими вносять розлад у здобуті психологічну стабільність та ідентичність, проте ці випробування є необхідними, щоб «позбутися ситуації визначеності, подолати хибну ідентифікацію...» [Бортнік, 2011, вип. 154, с. 25]. Засобом віднайдення себе, своєї ідентичності у творі стають спогади, «гра в Марію» Шварц [Бортнік, 2011, вип. 154, с. 26]. Щоденникові записи є тими кодами, які керують

рухом сюжету, зокрема, це «...для героїні зустріч з Іншим, спонукаючи його розпізнати та присвоїти, перебудувати своє Я, віднайти істинну ідентичність» [Бортнік, 2011, вип. 154, с. 25]. Ж. Бортнік пише, що важливими в сцені прощання є прийоми «градації, підсилення, нарощування емоційної напруги. Намагання Жінки спочатку з іронією і побоюванням, потім задля цікавості грати цю “п’єсу” крок за кроком наближує її до абсолютної віри у свою гру та створення умов для ідентифікації образу Марії» [Бортнік, 2011, вип. 154, с. 26], до присвоєння «головною героїнею статусу Іншого» [Бортнік, 2011, вип. 154, с. 26]. Сюжету «Мільйону парашутиків» властиве для психодрами «умовне розігрування й проживання в умовному просторі тих ролей, яким життя не дозволило й, можливо, ніколи не дозволить здійснитися» [Бортнік, 2011, вип. 154, с. 26].

В авторефераті дисертації «Психологізм української драматургії ХХІ століття» Н. Веселовська аналізує монодраму «Мільйон парашутиків» крізь призму психологічної та психотерапевтичної теорії. Сюжет п’єси позначений художнім синтезом психологізму з міфологізмом та постколоніальною теорією. Дослідниця, апелюючи до вчення С. Гроффа, указує на те, що особливий гостроти у творі набуває зображення наслідків посттравматичного синдрому, що зрештою для героїні стає чинником актуалізації генетичної пам’яті. За словами авторки, «Мільйон парашутиків» та «Голос тихої безодні» об’єднує звернення до проблеми політичного зла й гуманістичної теми знущення над людиною, яке спричиняє трагічні наслідки для наступних поколінь. Об’єктом художнього зображення стає психіка людини на тлі Голодомору («Голос тихої безодні») та Голокосту («Мільйон парашутиків»): «соціальне тло як історичний часопростір увиразнює внутрішній конфлікт монодрами..., де прихована загроза пов’язана з подіями Голокосту» [Веселовська, 2016, с. 154].

Н. Василівська звертає увагу на те, що Неда Неждана при характеротворенні героїнь апелює до художньої умовності. Авторка п’єси використовує детективні прийоми: це дає змогу безпосередньо залучити глядача до подій, які відбуваються на сцені, дати йому можливість шукати відповіді на питання разом із дійовою особою. У студії акцентовано увагу на тому, що ремарки у творі також нетипові: «інколи чітко та ясно вказуючи на дії героїні, інколи імпровізаційний, дозволяючи актору зіграти події зі щоденника так, як він їх бачить» [Василівська, 2018, с. 12], разом із тим провідною залишається їхня наративна роль. Фінальна сцена уособлює віднайдене втілення мрії дівчини зі щоденника та ще двох жінок з її роду, яке полягала «в любові, бажанні встигнути подарувати її тому, хто цього потребує»

[Василівська, 2018, с. 13].

У контексті метамодернізму аналізує драматичну творчість Неди Нежданої Ю. Скибицька [Скибицька, 2012, с. 5]. Тематика обраних для аналізу монодрам є спільною: «геноцид єврейського народу у часи Другої світової війни» й особиста трагедія жінки «в умовах геноциду українського народу 20–30-х років XX століття» [Скибицька, 2012, с. 6]. Монодрамам властиві риси як поетики модернізму, так і постмодернізму: Неда Неждана хоч і «послуговується деякими (здебільшого формальними) постмодерністськими прийомами, однак «відмовляється від іронічності, абсурдних діалогів, зображення «малих» героїв, а головне – від тотальної безнадії та почуття розчарування в усьому» [Скибицька, 2012, с. 7]. Вона висуває на перший план саме загальнолюдські цінності, повертає «віру у велич Людини, її доброту, щирість» [Скибицька, 2012, с. 7].

Отже, розглянувши праці критиків, присвячені студіюванню п'єс «Мільйон парашутиків» і «Голос тихої безодні», було з'ясовано, що останній твір меншою мірою привертав дослідницьку увагу. Об'єктом художнього зображення стає психіка героїнь на тлі кризових й водночас дражливих з погляду історії подій – Голодомору і Голокосту (Н. Веселовська, Н. Василівська, Ю. Скибицька). Для монодрам характерні драматична модальність та психологізм, заглибленість героїнь у роздуми про добро і зло, пошуки сенсу власного життя (А. Ткалич, О. Цокол), визначальною є опозиція «свій-чужий», яка значно впливає на композицію твору (Ж. Бортнік); лейтмотив пам'яті, екзистенційна проблематика, проблема ідентифікації персонажа із Іншим, родовим (Ж. Бортнік, Н. Веселовська).

Література

1. Бортнік Ж. І. Діалог між «Я» та «Іншим» у монодрамі Н. Нежданої «Мільйон парашутиків» у контексті проблем ідентифікації//Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Серія: Філологія. Літературознавство. 2011. Випуск 154. Том 166. С. 23–26.
2. Бортнік Ж. І. Поетика сповіді в сучасній монодрамі//Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Серія: Філологія. Літературознавство. 2013. Вип. 210. Т. 222. С. 16–19.
3. Бортнік Ж. І. Художній час і простір у сучасній українській монодрамі//Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. 2016. № 8. С. 10–13.
4. Василівська Н. І. Постепінний характер драматургічної спадщини

Неди Нежданої//Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences VI(30), 2018. I.:184. С. 11–14.

5. Веселовська Н.В. Психологізм української драматургії ХХІ століття: автореферат// Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2016.19 с.

6. Скибицька Ю. В. Драматичний доробок Неди Нежданої у контексті метамодернізму//Синопис: текст, контекст, медіа: електронне наукове фахове видання Київського університету імені Бориса Грінченка, Гуманітарного інституту/Головний редактор: Р. Махачашвілі. 2017. Вип. № 2(18). URL: <https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/259>

7. Ткалич А. М. «Провокація іншості» Неди Нежданої: жанрово-стильове та тематичне розмаїття творів//Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах/Головний редактор: А. Гудманян. 2012. Вип. 26. С. 289–297.

8. Ткалич А. М. Жіноче письмо як соціокультурний феномен та його відображення в сучасній українській жіночій драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття//Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. 2011. № 3. С. 178–183.

9. Цокол О. О. Кардинальні та лояльні експерименти з жанровою фактурою драми 1990-х років//Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах/Головний редактор: А. Гудманян. 2014. Випуск 29. С. 291–301.

ЗМІСТ

Актуальні питання сучасного мовознавства

Задорожня Дар'я

Інноваційні відоніми і словотвірна категорія дії/процесу.....3

Замета Аліна

Особливості творення okazіональних дериватів категорії локативності....8

Вернігора Кристина

Компаративні конструкції у збірці драматичних творів

Юрія Тарнавського «6x0. Драматичні твори»13

Пишенична Катерина

Вербальне і невербальне втілення концепту ГЕРОЙ

в американському кінодискурсі.....17

Бортник Надія

Мовні особливості роману Ірен Роздобудько

«Прилетіла ластівочка» у синтаксичному аспекті.....21

Мацуцина Аліна

Аксіологічна семантика прецедентних імен у політичному дискурсі.....25

Климова Олена

Локус «поле» в системі пространственных координат

заговорного текста (на матеріалі збірника

«Великорусскія заклинання Л. Майкова»).....28

Загребіна Анастасія

Афоризми як репрезентанти провідних інтенцій

автора в збірці оповідань Антона Санченка «Баркароли».....33

Мотиви – образи – стереотипи

Гайворонська Дар'я

Значення зв'язи *видения* и *знания* для образу

князя Мышкина в романі Ф.М. Достоевського «Идиот».....38

Белік Карина

Система ліричних мотивів збірки «Запах кропу» Є. Гуцала.....42

Воронова Єлизавета

Проблема влади стереотипа в розповіді

Н. С. Лескова «Колыванский муж».....46

Єфіменко Марія	
Україна в художньому світі Томаша Падури.....	50
Соляник Майя	
Мотив зустрічі/расставання в малой прозі В. Набокова (на матеріалі збірників «Возвращение Чорба» и «Соглядатай»)	55
Прилуцька Анна	
Проблематика та образ головної героїні роману Гаськи Шиян «За спиною».....	59

Актуальні проблеми вивчення української та російської літератур

Удовікова Тетяна	
Сюжет – час – простір у романі «Око Прірви» Валерія Шевчука.....	63
Шевченко Наталія	
Особенности и значение детективных сюжетов у А. И. Куприна.....	67
Париш Станіслава	
Интертекст Ф. М. Достоевского и Л. Н. Тостого в досахалинских произведениях А. П. Чехова с криминальным сюжетом.....	71
Юркевська Софія	
Порівняння старопольської та староукраїнської версій «Апокрисису» Христофора Філалета.....	75
Петрова Єлизавета	
Рецепція драматургії І. Багряного.....	79
Нізійова Олеся	
Моноп'єси Неди Нежданої «Мільйон парашутиків», «Голос тихої безодні» в оцінках критиків.....	83

ДЛЯ НОТАТОК

ДЛЯ НОТАТОК

Наукове видання

Матеріали доповідей

XIII Регіональної студентської наукової інтернет-конференції
15 квітня 2020 року

м. Харків

Комп'ютерне верстання: О. Гребенщикова

Статті подано в авторській редакції