

ПОЛТАВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В. Г. КОРОЛЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

*Виходить 2 рази на рік
Заснований у вересні 2009 року*

Випуск 28

Полтава
2018

УДК 821.161.1 /2 (100)+81(060.55)
ISSN 2524-2504 (Online)
ISSN 2524-2490 (Print)

ЗАСНОВНИК І ВИДАВЕЦЬ:

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка
Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ № 23453 – 13293 ПР від 22 червня 2018 року
Наказом Міністерства освіти і науки України № 747 від 13.07.2015 р.
науковий журнал уключено до Переліку наукових фахових видань України, публікації
яких зараховуються до результатів дисертаційних робіт з літературознавства та мовознавства

Науковий журнал «Філологічні науки» зареєстровано в міжнародних каталогах періодичних видань та баз даних: Google Scholar (Гугл Академія), Ulrichsweb Global Serials Directory, Index Copernicus.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Головний редактор:

Степаненко М. І. – доктор філологічних наук, професор (м. Полтава)

Заступник головного редактора:

Ніколенко О. М. – доктор філологічних наук, професор (м. Полтава)

Члени редакційної колегії:

Баландіна Н. Ф. – доктор філологічних наук, професор (м. Полтава)

Йоргенсен Метте – доктор філософії, професор (м. Копенгаген, Данія)

Коломе Лоренс Комаджоан – доктор філософії з лінгвістики, професор (м. Барселона, Іспанія)

Кушнірова Т. В. – доктор філологічних наук, доцент (м. Полтава)

Ларссон Ганс Албін – доктор філософії, професор (м. Йончопінг, Швеція)

Ленська С. В. – доктор філологічних наук, доцент (м. Полтава)

Сулима М. М. – доктор філологічних наук, професор (м. Київ)

Українець Л. Ф. – доктор філологічних наук, професор (м. Полтава)

Шитик Л. В. – доктор філологічних наук, професор (м. Черкаси)

Фісак І. В. – кандидат філологічних наук, відповідальний секретар (м. Полтава)

РЕЦЕНЗЕНТИ

Наснко М. К. – доктор філологічних наук, професор (м. Київ, Україна)

Остер Ганс Крістіан – доктор філософії, професор (м. Йончопінг, Швеція)

Хаммер Карстен – доктор філософії, професор (м. Копенгаген, Данія)

Філологічні науки : наук. журн. / Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка. – 2018. – Вип. 28. – 92 с.

У науковому журналі Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка «Філологічні науки» публікуються дослідження з теорії та історії літератури, компаративістики, а також з усіх напрямків мовознавства. Видання пропонує сучасні погляди на розвиток української й інших європейських мов, нові тлумачення художніх творів у світовому літературному процесі.

Науковий журнал адресовано вченим, викладачам вищої школи, аспірантам, студентам.

Друкується за ухвалою вченої ради Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (протокол № 16 від 27 червня 2018 року).
Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка,
вул. Остроградського, 2, Полтава, Україна, 36003

© Колектив авторів, 2018

© ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2018

POLTAVA V. G. KOROLENKO NATIONAL PEDAGOGICAL UNIVERSITY

PHILOLOGICAL SCIENCES

SCIENTIFIC JOURNAL

Issued 2 times a year

Established September 2009

Issue 28

Poltava
2018

УДК 821.161.1/2 (100)+81(060.55)
ISSN 2524-2504 (Online)
ISSN 2524-2490 (Print)

FOUNDER AND PUBLISHER:

Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University
The certificate of state registration KB № 23453 – 13293 IIP dd 22 June 2018
By the Order of the Ministry of Education and Science in Ukraine № 747, dated 13.07.2015,
the academic paper collection was included in the list of scientific specialized Ukrainian editions.
This journal accepts dissertation findings for publication.

Scientific journal Philological Sciences is registered in the international catalogs of periodicals and databases Google Scholar, Ulrichsweb Global Serials Directory, Index Copernicus

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief:

Stepanenko M. I. – Doctor of Philology, Professor (Poltava)

Associate Editor:

Nikolenko O. M. – Doctor of Philology, Professor (Poltava)

Members of the Editorial board:

Balandina N. F. – Doctor of Philology, Professor (Poltava)

Jorgensen Mette – Ph. D., Professor (Copenhagen, Denmark)

Colom i Llorens Comajoan – Ph. D. in Linguistics, Professor (Barcelona, Spain)

Kushnirova T. V. – Doctor of Philology, Associate Professor (Poltava)

Larsson Hans Albin – Ph. D., Professor (Jönköping, Sweden)

Lenska S. V. – Doctor of Philology, Associate Professor (Poltava)

Sulyma M. M. – Doctor of Philology, Professor (Kyiv)

Ukrainets L. F. – Doctor of Philology, Professor (Poltava)

Shytyk L. V. – Doctor of Philology, Professor (Cherkasy)

Fisak I. V. – Ph. D. in Philology, Executive Secretary (Poltava)

REVIEWERS

Nayenko M. K. – Doctor of Philology, Professor (Kyiv)

Oster Hans Christian – Ph. D., Professor (Jonköping, Sweden)

Hammer Karsten – Ph. D., Professor (Copenhagen, Denmark)

Philological Sciences : academic journal / Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University. – 2018. – Issue 28. – 92 p.

The Philological Sciences is a Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University academic journal, which publishes articles on the theory and history of literature, comparative studies, and all fields of linguistics. It offers modern views on the development of Ukrainian and other European languages as well as new interpretations of world literature.

The academic journal is intended for scholars, teachers, and students.

It is published by an agreement of the Academic Board at Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University (Proceedings No. 16 dd. 27 June, 2018).

Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University
2, Ostrohradsky St., Poltava 36003, Ukraine

© Collective of authors, 2018

© Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University, 2018

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.1

ОЛЬГА НІКОЛЕНКО

(Полтава)

ІНТЕРТЕКСТ КУЛЬТУРИ ЯК ДУХОВНИЙ ОПІР РАДЯНЩИНИ В ПОВІСТІ О. ГОНЧАРА «БРИГАНТИНА»

У статті розглянуто форми інтертексту культури в повісті О. Гончара «Бригантина» (1970–1972). Міжтекстові зв'язки створюють яскраве художнє полотно, що відображає багатий духовний світ і водночас важке становище вільної особистості в умовах тотального контролю, морального й фізичного тиску. Історичний інтертекст представлений алюзіями й ремінісценціями на події та факти героїчної давнини – часів скіфів і козаччини, що втілюють прагнення народу до волі. У повісті «Бригантина» вміщено численні апеляції до творів класичної літератури – лірики й «Фауста» Й. В. Гете, «Дон Кіхота» М. де Сервантеса Сааведри, «Легенди про Уленшпігеля» Ш. де Костера, «Острова скарбів» Р. Л. Стівенсона, «П'ятнадцятирічного капітана» Ж. Верна, «Капітана Зірвіголови» Л. Буссенара та ін. Назва твору О. Гончара пов'язана із віршем П. Когана «Бригантина» (1937), де втілено романтичну мрію про вільне життя на противагу радянській дійсності. Особливе значення у створенні образу головного героя Порфира Кульбаки мають порівняння із творчими постатями М. Голя й Г. Сковороди, що втілюють відданість героя рідній землі та його прагнення шукання істини. У прихованій формі (цитата, перифраз, підтекст) О. Гончар згадує про опозиційну літературу радянського періоду (романи «Майстер і Маргарита» М. Булгакова, «Доктор Живаго» Б. Пастернака, повість «Пурпурові вітрила» О. Гріна та ін.). Водночас масова література (радянські вірші, твори про виховання й перевиховання «нової радянської людини»), як і табірна лексика, утілюють атмосферу тоталітарного контролю. У повісті «Бригантина» використано міфологічний інтертекст (міф про летючий корабель, євангельську притчу про блудного сина, біблійні заповіді та ін.). У творі О. Гончара має місце й музичний інтертекст (радянські пісні, яким протиставлені класичні твори Ф. Шопена), інтертекст живопису (картини імпресіоністів, «Повернення блудного сина» Рембрандта) і кіномистецтва (італійський кінофільм «Нема миру під олівами» 1950 р.) та ін.

Ключові слова: Олесь Гончар, «Бригантина», інтертекстуальність, форми інтертексту культури, образ, алюзії, ремінісценції, цитатність.

У 1970–1972 рр. О. Гончар збирав матеріали для повісті «Бригантина», яка стала його першим твором про підлітків. Він відвідав кілька спецшкіл для юних правопорушників у Павлищі, Корсуні та інших містах України. Тоді О. Гончар захопився ідеями В. Сухомлинського й А. Макаренка, глибоко вивчав їхні праці та вплив на формування молоді. Проте чим більше О. Гончар заглиблювався в тогочасну систему виховання, тим більше в нього виникало запитань і суперечностей. Поступово до нього прийшло усвідомлення того, що радянська система не виховує, а духовно калічить дітей і підлітків, позбавляючи їх особистої свободи та примушуючи бути «гвинтиками» державного механізму.

Після відвідин однієї зі спецшкіл О. Гончар занотував у щоденнику роздуми про тодішню педагогічну систему як віддзеркалення тоталітарної держави: «А як цегляний мур виростав довкола школи! Стіна підіймалась на очах цегляна, що відгороджує їх од світу, полів, плавень, дніпровської синяви. Самі собі зводять мур, самі замикають себе від вітрів свободи. Тут, у дворі, – тільки марширувати. Працювати в майстернях. Мити підлоги в класах. Вчити й вчити те, що не хотів би. А простори, і степи, і риба у воді – десь там...» (Гончар, 2008). Замисливши повість «Бригантина» про виховання й перевиховання «трудних дітей» в умовах радянської держави, О. Гончар фактично написав твір зовсім іншого змісту – про одвічне прагнення юної душі до свободи, краси, природи й про те, як радянська система придушувала це прагнення, але молоді люди попри все шукали виходу, принаймні внутрішнього, з утисків радянщини. «Думаю, що книжка ця буде не розважальною, а для роздумів, може, комусь для уроку», – зауважив Олесь Гончар (Гончар, 2008). Так і сталося: за формою, що нагадувала численні твори радянського часу про формування колективу й колективної свідомості (І. Микитенка, О. Копиленка та ін.), у «Бригантині» був глибоко прихований зовсім інший – волелюбний смисл.

«Бригантіна» (1970–1972) була створена невдовзі після роману «Собор» (1968), підданого нищівній критиці з боку офіційної влади: «Хоч би швидше минав цей 73-й... Жахливо тяжким був для багатьох і для нас теж. Ще й зараз прикрощі не кінчилися. Передали «побажання» десь виступити, визнати «слухність партійної політики». Все ще той «Собор» комусь спати не дає. Три книжки вийшли після того, їх не бачать, до них, як сліпі, а за ту – крові, крові... Та що ж вам ще треба від мене?... Але ж як скаженіє, як розперезалась підлість новітня. В Спільці невтомно орудує бригада катів. Підступи, інтриги, торг, спекуляція – огидне видовище! Але й на це не зважай... Думай про читачів...» (Гончар, 2008). Повість «Бригантіна» О. Гончара засвідчила, що письменник думав не про «партійну політику», а про читачів, не зійшов зі шляху добра, правди й свободи.

Як і в романі «Собор», у «Бригантіні» створено образ героя, котрий не вписується в радянську систему, й утілено духовний протест проти насильства. Звісно, про це у 1970-ті роки не можна було говорити відкрито. Тому авторові довелося вдатися до інакомовлення, підтексту й «діалогу культур». Важливу роль у розкритті проблеми духовного опору радянщині в повісті «Бригантіна» відіграє інтертекстуальність. У творі чимало алюзій, ремінісценцій, прямих, перефразованих і прихованих цитат із різних текстів світової культури. Міжтекстові зв'язки створюють яскраве художнє полотно, яке відображає багатий духовний світ і водночас важке становище вільної особистості в умовах тотального контролю, морального й фізичного тиску. Розмаїття форм інтертекстуальності надає сюжету про перевиховання «трудних дітей» глибинного філософського змісту й виводить зміст твору за межі суто підліткової тематики. «Бригантіна» – це твір не тільки і не стільки про дітей і підлітків, які опинилися в умовах режимної спецшколи, скільки про закритість радянської системи взагалі, про згубність впливу, який вона чинила на людей, особливо на юних, і про те, що навіть у тих важких умовах в народі жило бажання духовного опору насильству і це бажання не могли знищити ніякі обмеження й покарання.

Інтертекст культури в повісті О. Гончара «Бригантіна» пройшов повз увагу радянських критиків. Твір традиційно сприймали як твір про виховання підлітків у колективі, тому він не був заборонений тоді. У поле уваги літературознавців різних років потрапили питання образної системи, жанру і стилю повісті. Так, М. Кагарлицький у статті «Боротьба за людину» слушно зазначив, що за жанром «Бригантіна» – лірико-психологічна повість: «...письменник порушує важливу проблему виховання молодого покоління, а саме – «трудних», психологічно травмованих дітей у спеціальних режимних школах... письменник разом з учителями заглядає в найглибші тайники свідомості малого героя, намагається до кінця виявити, що в ньому закладено від природи доброго й злого» (Кагарлицький, 1973). Ю. Лукін у статті «Заздровне слово романтиці» писав: «Так що ж це за явище – Порфир Кульбака?.. Складових у ньому багато. Ніяк не скоряється він суворим нормам, які встановлені природними для спецшколи вимогами і оберігаються безпосередньо, – тут цей образ виростає до символу – «дядьком» Тритузним. Не дивлячись на зусилля останнього, як, зрештою, і антагоністичної Тритузному Марисі Павлівни, Кульбака здійснює одну втечу зі школи за другою. Але позірна «некерованість» – лише зовнішній контур характеру Порфира» (Коваль, 1988, с. 154). Про «феномен Кульбаки» писав в однойменній статті й В. Панченко, який стверджує, що у творі О. Гончара «поезія перемагає приземленість», а Порфир Кульбака і образ Бригантіни тісно пов'язані між собою, бо в символічному образі корабля хлопець убачає втілення надії на краще (Коваль, 1988, с. 126). «Бригантіну» розглядали в різних аспектах й інші критики, літературознавці, письменники (С. Пінчук, Л. Коваленко, В. Земляк, М. Наєнко та ін.). Однак, незважаючи на слухні оцінки й трактування, інтертекстуальність у повісті не була об'єктом спеціальної уваги.

У зв'язку з цим головна мета нашої статті – розглянути вияви інтертекстуальності в повісті О. Гончара «Бригантіна» та їхній вплив на формування художнього змісту й образів твору. Предмет дослідження – інтертекст культури, його форми та способи втілення в повісті «Бригантіна», а також міжтекстові зв'язки, що формують складну полісемантичну структуру твору й зумовлюють його поліфонічне звучання в «діалозі культур».

Зовнішній сюжет твору визначають життєві колізії головного героя. Порфир Кульбака, син відомої у південному краї виноградарки Оксани, за свою надто активну поведінку, що не відповідала радянським нормам, і бешкетування потрапив до режимної спецшколи. Там педагогічний колектив в особі директора Валерія Івановича, його помічника Тритузного, педагогів Марисі Павлівни, Ганни

Остапівни, Берестецького та інших прагне зробити з нього, як і з інших правопорушників, гідного громадянина суспільства. Але Порфир Кульбака не терпить ніяких обмежень і принижень, уява кличе його на вільний простір, і він тікає зі спецшколи: перший раз – сам, а вдруге – з Геною Бутенком і Бугром. Порфир Кульбака дуже любить рідне село – Комишанку, на лоні природи він відчуває єдність із українською землею та історією, мріє вирушити на кораблі в далеке плавання й підкоряти простори морів і океанів. Але його життя змалку було сповнене трагічних випробувань (він не знав свого батька, втратив дідуся, котрого дуже любив), а потім обмежене мурами спецшколи. Охоронці ловлять його і повертають до виправного закладу після нетривкої першої втечі. Друга втеча тривала довше, однак Порфиrowі з однолітками довелося-таки повернутися до спецшколи, бо іншого шляху в житті вони не мають. Фінал повісті залишається відкритим: що буде далі з Порфиром Кульбакою – не відомо. Чи зможе він інтегруватися в радянське суспільство, чи здійснить заповітну мрію і збереже відчуття свободи й надалі? Ці питання О. Гончар залишив на розсуд читачів.

Доля Порфира Кульбаки – лише каркас для філософського змісту повісті «Бригантина», який утворюють різноманітні «пучки смислів», що виникають внаслідок багатства інтертексту культури, вміщеного в межі авторського тексту.

Почнемо розгляд інтертекстуальності з назви твору, за якою прихований особливий підтекст. Бригантина (з італ. *brigantine*) – це морське судно, тип вітрильного корабля. У XVI–XIX сс. бригантини часто використовували пірати (морські розбійники), бригантини були поширені в усіх регіонах світу – від Середземного моря до Тихого океану.

Образ корабля як осередок вільних людей – піратів, котрі живуть і діють поза законом, знайшов відбиток у пригодницькій літературі XIX – початку XX ст. Бригантини, шхуни, бриги й інші види кораблів, пірати й молоді герої, які вирушали в мандри, далекі екзотичні країни й безкраї простори морів – усе це можна знайти в романах Р. Л. Стівенсона «Острів скарбів» (1883), Ж. Верна «П'ятнадцятирічний капітан» (1878), Л. Буссенара «Капітан Зірвіголова» (1901) та ін. Образ морського судна романтизується в пригодницькій літературі на межі XIX–XX сс., а юні герої, які потрапляли в численні пригоди й досягали своєї мети, змальовуються як справжні герої, що не бояться бур і випробувань. Порфир Кульбака, котрий мріє стати капітаном чи принаймні матросом, належить до галереї прекрасних юних героїв світової пригодницької літератури – таких, як Дік Сенд, Джим Гокінс, Жан Грандье та ін. Головний герой повісті О. Гончара мріє поєднати своє життя з морем, здійснювати героїчні подвиги й боротися з несправедливістю (принаймні із браконьєрами та кривдниками слабих і знедолених).

Образ бригантини ввів в українську літературу Юрій Яновський у романі «Майстер корабля» (1928). У цьому творі, присвяченому творчій інтелігенції (тут знайшли відлуння творчі пошуки В. Кричевського, О. Довженка, самого Ю. Яновського та ін.), образ бригантини постає як романтичний символ далекої мрії, що не узгоджувалася з радянською ідеологією. Корабель як символ творчості, море (чи океан) як символ свободи, необхідної для творчості, а вітрила як символ слова, що вільно летить над світом, – такі концепти заклав Ю. Яновський у роман «Майстер корабля». Один із його героїв згадує про «Пісню капітанів», яку співають моряки й пілоти. У ній зображені образи сильних і мужніх людей, котрі мають високу мету та прагнуть служити рідній землі. Однак, урахувавши історичний контекст того часу, читачі цілком розуміють, яка трагічна доля чекала на таких героїв.

Під тобою знайома земля,
Капітан!
Кораблі підняли якоря,
Капітан!
По морях бригантини пливуть,
Капітан!
У повітрі прекрасная путь,
Капітан!
Поміж хмари пропелер пусти,
Капітан!
Із туману до сонця лети,

Капітан!
 Простягаються руки дівчат,
 Капітан!
 Щоб обнять, подолать і зв'язать,
 Капітан!
 Тих дівчат поцілуємо в грудь,
 Капітан!
 Журавлину співаючи путь,
 Капітан!
 Попід нами знайома земля,
 Капітан!
 Кораблі підняли якоря,
 Капітан! (Яновський, 2017)

Образ бригагини як символ творчої мрії та фантазії, уведений в українську літературу Ю. Яновським, згодом знайшов відлуння в ліриці 1930-х років. У 1937 р. молодий київський поет Павло Коган (1918–1942) написав вірш «Бригагинина», який майже одразу став популярною піснею на музику Георгія Лепського (1919–2002). У 1936–1939 рр. П. Коган навчався в Літературному інституті імені М. Горького в Москві, був членом поетичної групи І. Сельвінського і представляв романтичний напрям у поезії того часу. Однак нерідко у віршах П. Когана за романтичними мотивами проглядалася трагічна історія, тиск радянської системи та прагнення поета втекти від насильства у світ вільної уяви. П. Коган загинув у віці 24 роки під час Другої світової війни неподалік від Новоросійська. Але його вірш-пісня й чудовий образ бригагини отримали довге життя, ставши символом духовного спротиву для багатьох поколінь.

«Бригагинина» стала відомою ще до початку Другої світової війни, її співали і фронтовики, однак потім її забули, а повернулася вона до широкої публіки наприкінці 1950–1960-х років. Особливої популярності пісня набула після виконання Юрієм Візбором (1934–1984), позначивши романтичний напрям розвитку бардівської пісні. Бригагининами за радянських часів часто називали клуби художньої самодіяльності, молодіжні табори й організації тощо.

У романі О. Гончара теж ідеться про те, що педагоги спецшколи вирішили створити для вихованців літній табір «Бригагинина», де вже немає мурів (лише смужка нескошеної трави), однак там ще залишаються муштра й суворі обмеження, навіть на лоні природи «бригагинівці» не мали свободи.

У вірші П. Когана «Бригагинина» (1937) приховано дуже критичний, опозиційний щодо радянської влади зміст.

Надоело говорить и спорить,
 И любит усталые глаза...
 В флибустьерском дальнем синем море
 Бригагинина подымает паруса.

Капитан, обветренный, как скалы,
 Вышел в море, не дождавшись нас...
 На прощанье подымай бокалы
 Золотого терпкого вина.

Пьем за яростных, за непохожих,
 За презревших грошевой уют.
 Вьется по ветру веселый Роджер,
 Люди Флинта гимн морям поют.

Так прощаемся мы с серебристою,
 Самою заветною мечтой,

Флибустьеры и авантюристы
По крови, упругой и густой.

И в беде, и в радости, и в горе
Только чуточку прищурь глаза –
В флибустьерском дальнем синем море
Бригантина подымает паруса.

Вьется по ветру веселый Роджер,
Люди Флинта песенку поют,
И, звеня бокалами, мы тоже
Запеваем песенку свою.

Надоело говорить и спорить,
И любить усталые глаза...
В флибустьерском дальнем синем море
Бригантина подымает паруса...»

(Бессмертие. Стихи, 1978, с. 58)

У вірші П. Когана виразно простежується конфлікт двох світів: ліричний герой живе одночасно «тут» (у радянському світі) і «там» (у світі далекому й вільному, світі морів і океанів – «в флибустьерском дальнем синем море»). Флібустьери – у XVII–XVIII сс. пірати, морські розбійники, контрабандисти, які об'єднувалися в особливі організації, нерідко зі злочинною метою. У XIX ст. цим словом називали північноамериканських авантюристів, які брали участь у грабінницьких нападах на країни Південної та Центральної Америки.

У реальному світі ліричному героєві вірша, як і всьому його поколінню (невипадково використовується займенник «мы»), «Надоело говорить и спорить, И любить усталые глаза» – це натяк на таємні зібрання інтелігенції й приховані трагедії, що торкнулися багатьох у 1930-ті роки. Герой П. Когана, як і всі люди того трагічного 1937 р., змушений попрощатися «с серебристой, самою заветною мечтой». Але у світі уяви герой залишається вільним. Замість радянського гімну «в флибустьерском дальнем синем море» (що існує лише в уяві ліричного героя) «люди Флинта гимн морям поют», а замість червоного радянського прапора – «вьется по ветру веселый Роджер». Капітан Флінт – вигаданий персонаж із роману Р. Л. Стівенсона про піратів «Острів скарбів». Але водночас ім'я Флінт – архетип, що втілює волелюбне розбійницьке братство. «Веселый Роджер» (з англ. *Jolly Roger*) – піратський чорний (або іншого кольору) прапор із черепом людини й кістками. Цей прапор поряд із десятками інших (бо єдиного піратського прапора не існувало) використовувався піратами у XVII–XVIII сс. У цьому вірші піратські образи – флібустьери, гімн морям, веселий Роджер – протиставлені тоталітарній системі. Так само образ бригаанти, яка піднімає вітрила, є втіленням вільного мислення і творчої фантазії.

Незважаючи на те, що капітан «вышел в море, не дождавись нас», ліричний герой, як і передові люди його покоління, відчуває свою причетність до простору свободи. Фантазія дозволяє подолати суворі обмеження й утиски влади. «Только чуточку прищурь глаза...» – і ти побачиш, як бригантина піднімає вітрила, пише поет. Знов майорить веселий Роджер (а не радянський прапор), і можна заспівати «свою» пісеньку разом із людьми Флінта, відчувши себе «флибустьерами и авантюристами». Отже, вірш П. Когана «Бригантина» втілює ідею подолання трагічної реальності силою мистецької фантазії. Завдяки творчій уяві ліричний герой долає світ ідеологічних заборон і здійснює прорив на свободу – у простір природи й культури. Піратський контекст лише посилює враження опозиційності образів бригаанти й ліричного героя, адже не тільки діяти, а навіть думати чи мріяти врозріз із «радянською лінією» вважалося тоді за злочин, який коштував життя багатьом.

У повісті О. Гончара «Бригантина» Порфира Кульбаку теж вважають злочинцем і відправляють до режимної спецшколи, хоча нічого особливого він не скоїв. Він лише мав власну позицію, думки, мрії, а вони суперечили радянській системі. Особистість Порфира Кульбаки не вписувалася в норми колективної свідомості того часу.

Яскравість образу Порфира Кульбаки, його відмінність від типового образу «радянської людини» підкреслюють й інші літературні алюзії та ремінісценції. У його очах «світиться інтелект»: «Хай нешліфований, незагнузданий, але явно ж проблискує десь у глибині очей, – такого не зарахуєш до розумово відсталих» (Гончар, 2008). Незважаючи на вік, герой багато мислить, розмірковує стосовно складних питань – сімейних, екологічних і світоглядних. О. Гончар створив яскравий тип юного мислителя, філософа, який увиразнюють паралелі з образом Г. Сковороди. У розмові директора з Порфиром Кульбакою звучить відомий вислів видатного українського філософа й письменника.

«– Галасвіта – це десь, мабуть, на місці загиблої Атлантиди, – сказав директор. – Одне слово, збився з курсу, блукаючи у своїх галасвітах... тікав, а чого? Від кого й куди тікав?

– Я й від вас утечу.

– Зловимо, – спокійно мовив директор. – Один філософ казав: «Світ ловив мене, та не спіймав», але то був, певне, недосконалий світ... А наш такий, що одразу руку тобі на плече: ходіть-но з нами, товаришу Кульбако...

– Втечу! Втечу! Хоч і ланцюгом прикуйте!

В очах директора, де перед цим була привітність, враз похолоднішало:

– Тільки ти, будь ласка, не лементуй! І руки – з кишень, бо кишени позашиваємо. І в очі мені дивись» (Гончар, 2008).

З цього діалогу стає зрозуміло, що директор (хоча він і непоганий чоловік сам по собі) обстоює радянський підхід: «наш» світ такий, що зловить, «одразу руку тобі на плече», «кишени позашиваємо», «і в очі мені дивись». У «виховній» бесіді не випадково звучить табірна лексика радянських часів.

Нестримна фантазія Порфира Кульбаки є його вільним простором. Він уявляє себе то капітаном, то захисником природи, то підкорювачем далеких планет. Це також не відповідало принципам радянської педагогіки. Тому творчий темперамент Порфира Кульбаки викликає тривогу у його матері й у педагогів. «Бо він же в мене, як Гоголь» (Гончар, 2008), – каже Оксана. «... і змучено посміхнулася крізь наліту сонцем сльозу. – Скільки в нього тих фантазій! Може, й вам уже розказував, як дідусь поранило, і як його Рекс витяг з поля бою? Що дідусь поранений був – це правда, з однією легоною жив, а ось що Рекс... то де він там узявся на фронті! ... А то ще було шиферину прибинтував до руки і в школу не йде: «Я, мамо, поранений...» Розбинтувала, а там нема нічого... Отакий фронтівик!» (Гончар, 2008). А директор читає в особистій справі хлопця: «Підвищена реактивність нервової системи... надміру загострений інстинкт свободи... Нахил до фантазій, спалахи агресивності... Гайгай, скільки в тебе тут всякого добра! А ти ще дивуєшся, чого тебе направили до нас» (Гончар, 2008).

Паралель образу Порфира Кульбаки з М. В. Гоголем, який своїми релігійно-філософськими шуканнями не вписувався в радянську ідеологічну систему, неодноразово виникне в повісті «Бригантина». «Ох і вигадко ж ти! Ох і фантазер! – всміхалася мати... – Любиш вигадувати, як Гоголь, що «Тараса Бульбу» написав» (Гончар, 2008). Згадка про «Тараса Бульбу» акцентує козацьку домінанту в характері Порфира Кульбаки. Він напрочуд упертий і волелюбний: «Буйної, видно, вдачі, козак» (Гончар, 2008). Юний герой відчуває кровний зв'язок із козацькою культурою, знає і любить розповідати історії про козаків, які жили в південному краї.

До речі, саме прізвище *Кульбака* етимологічно походить із козацьких часів і означає «сідло». *Вибити з кульбаки* – вибити з коня (Словник української мови, 1973, с. 392). Але Порфира Кульбаку не просто «вибити з сідла» й морально зламати. Незважаючи на важкі випробування й тиск радянської системи виховання, він залишається вірним собі й своєму покликанню. Ім'я *Порфир* теж не випадково обрано О. Гончаром. Порфир – гірська порода, камінь червоного кольору. Отже, ім'я й прізвище героя акцентують міцність і волелюбність як домінанти характеру, а також його зв'язок із козацькою культурою й відданість національним ідеалам козацтва.

Гоголівські ремінісценції знаходимо й у зображенні конфлікту Порфира з наглядцем Тритузним, якому хлопець придумав прізвисько Саламур. З турецької *Саламур* (salamura) означає розсіл, маринад, суміш приправ до м'яса чи риби. Слово з'явилося в ті далекі часи, коли козаки воювали з турками. Турецьке ярмо асоціюється в повісті О. Гончара з утисками радянської системи. Тому Порфир Кульбака «воює» з Тритузним за свою вольницю – обстоює право на вільне мислення, вільну позицію, вільне життя. А Тритузний прагне жорстоко покарати хлопця, на що Марися Павлівна зауважила: «Просто гоголівська історія якась!.. Той того обізвав гусаком, і вже судову тяганину затіяли на роки... То, може, й ви передайте позов на Кульбаку в нарсуд? З дітьми воювати – це ж просто

смійно!» (Гончар, 2008). Тут приховано натяк на «Повість про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем» М. Гоголя. Абсурдність ситуації, яку зобразив М. В. Гоголь, спроектована на абсурдність радянської системи, що «воювала» не тільки з дорослим населенням, а навіть з дітьми й підлітками.

Мотив козацької вольниці й боротьби народу проти поневолення приховано й в інших видах літературного та історичного інтертексту. Так, Порфир Кульбака вступає в боротьбу з черговим, якого називають у спецшколі Синьйором Помідором. «Озирнувся – черговий з пов'язкою на рукаві. Синьйор Помідор, як його тут прозвано, бо щоки надуті й червоні, справді, як тутий помідор, мабуть, самими томатами матуся годувала. Цей товстун, видно, про втечу не думає, такого ковтюха хоч і підсади, то через мур не перевалиться. А ось перед новачком напустив на себе пихи...» (Гончар, 2008). Порфир Кульбака, як сміливий алегоричний герой Чипполіно з повісті-казки Дж. Родарі «Пригоди Чипполіно» (1951–1957), уступає в нерівний двобій із силами зла – спочатку у бійку з черговим, потім робить спробу втекти, та Синьйор Помідор разом із начальником режиму наздогнали його, і невдовзі Порфир опинився в карцері.

Південний край, де народився і виріс Порфир Кульбака, є не тільки перлиною української природи, а й має цікаву історію, яку крізь своє серце пропускає герой. Скіфські степи, скіфські могили, розповіді про поселення й подвиги скіфів – усе це Порфир усотав, живучи в Комишанці. Волелюбний герой, утікач, шукач незнаного і невтомний мандрівник, він відчуває себе нащадком славних пращурів – скіфів, які перекочували з місця на місце й обстоювали свою незалежність. Гордий і безстрашний характер Порфира Кульбаки увиразнений численними алюзіями й ремінісценціями з історією скіфських племен. Він готовий про них слухати й навіть розповідати годинами, особливо йому подобаються оповідки про скіфо-перську війну (513–514) – вторгнення армії перського царя Дарія у Скіфію з метою її загарбання та приєднання до Перської імперії. Однак скіфи тоді дали гідну відсіч Дарію, і цар зі своїм військом вимушений був відступити. Нашестя царя Дарія на Скіфію в повісті О. Гончара «Бригантина» асоціюється з радянською тоталітарною системою та її вторгненням у всі галузі життя. Однак історична поразка царя Дарія й зміцнення становища скіфів у давнину допомагає О. Гончарові втілити в повісті «Бригантина» ідею про можливість перемоги над радянщиною, відновлення простору свободи в державі й у душі людини. Символічно, що саме скіфська баба дала притулок Порфирові Кульбаці та його друзям, які переховувалися від переслідувачів із режимної спецшколи. Скіфська баба під зоряним небом надає космічного масштабу блуканням героїв, які усвідомлюють себе не маленькими злочинцями, а нащадками великої історії й частинками Всесвіту.

Історія скіфів, описана античним істориком Геродотом, знайшла відлуння на багатьох сторінках повісті «Бригантина». «Геродотові степи», «прадавня Гілея» – усе це спонукає Порфира Кульбаку глибоко вивчати історію рідної землі, бути гідним та захищати її.

Історичні паралелі пов'язують образ Порфира Кульбаки не тільки з далекою історією (скіфів і козаків), а й з історією Другої світової війни. Дідусь-фронтовик – утілення покоління, яке відстояло свободу в боях із фашизмом, але потім зазнало принижень і утисків. Дідусь дає приклад стійкості й мужності юному героєві. Порфир готовий не тільки наслідувати дідуса (тому він і вигадає різні «фронтові історії», героєм яких нерідко стає сам), але й давати відсіч усім, хто вчиняє зло рідній землі.

Суворі обмеження й фізичні покарання, які були нормою за радянських часів, знайшли відбиток на тих сторінках повісті, де Порфир Кульбака перебуває в карцері. Уражаючі моменти, що пережив хлопець у камері, натякають на історію концентраційних таборів часів СРСР. Уся країна тоді була єдиним табором, ніби нагадує читачам О. Гончар у підтексті, і читачі розуміють, про що йдеться. Табірний інтертекст (Колима, Соловки) не випадково з'являється в роздумах героя, котрий нікому не довіряє і розуміє, що на нього може чекати ще гірша доля: «Мама не приходить і, може, ніколи й не з'явиться тут, виїде заміж і виїде куди-небудь на цілинні землі, навіть адреси не залишить. І друзі комишанські не йдуть, видно, матері їх не пускають: «“Навіщо він вам здався, той розбишак? Десятою дорогою обминайте його, за ним уже *Колима плаче!*”» (Гончар, 2008). Тритузний ще раніше говорить: «Це він для вас – непорочність?... Та за таким уже *тюрма плаче*, а ви тут розвели: чистота... хвеномен... дисгармонія» (Гончар, 2008).

Як же вплинув карцер на характер Порфира Кульбаки? Чи схилився герой і визнав свою провину? Чи скорився перед радянською системою? Ні, навіть у карцері, в обмеженому просторі, він залишається вільним у світі своєї творчої уяви. «Ціквання пташине навіває Порфирові інший настрій,

почуття покинутості змінюється надіями, полонить хлопця все та ж невідчипна думка про втечу, знов збуджується в ньому нестримне душевне розбишацтво, що виносить його звідси в плавні та лимани, на простір, де право-воля, де ти, як Бог. І ніякий ваш карцер, ніякі Тритузні та Синьйори Помідори не упокорять його, надія живе, жевріє під попелом невдач! Нелегко звідси втекти, та все ж нема на світі нічого неможливого, – смерті, хлопці, нема і не буде!» (Гончар, 2008). І пригадав він, як колись заховався на одній баржі з кавунами й плавав уздовж Дніпра, й відповідав разом із моряками стрічним кораблям: «З Комишанки, з козацької сторони!» (Гончар, 2008). Козацька вдача й козацька воля живуть у Порфірові, і ніякі карцери не здатні обмежити його духовний простір – простір творчої уяви. «Аж усміхнулась душа, згадавши про ту пригоду. Повеселішав одразу Порфир. І ніякого вже чуда й не було в тому, що незабаром карцер знявся з якоря, зовсім відчутно поплив кудись разом зі своїми пошкрябаними стінами: мов летючий корабель, летить він серед вільності, під блакиттю весни на крилах нестримної дитячої уяви. І ніхто не зупинить цього корабля, ніяких мурів для нього нема; все він розсуне, проб'є, несучись до того світу-галасвіту, де води такі красиві сяють, і птаство гелгоче, і вільно похитується під сонцем очерет, виляючий після зими, по-весняному бурій, русявий, як ти!» (Гончар, 2008). Поєднання реального трагічного контексту (карцер, тортури) з міфологічним інтертекстом (міфи про летючий корабель, що існують у різних народів), фантастична трансформація художнього простору силою дитячої уяви створює ефект відкритості та свободи, духовного виходу особистості за межі радянських мурів. Перетворення карцеру на вітрильник у свідомості головного героя («карцер знявся з якоря») утілює ідею внутрішнього опору радянщині, нездоланність вільного людського духу.

В епізоді перебування Порфира Кульбаки в карцері значну роль відіграє біблійний інтертекст. «Стіни штрафної поколупані, рябіють різними написами, що їх залишили після себе невідомі Порфірові попередники. І сам Порфир часу не гаяв, встиг увічнити себе, прооравши цвяхом навскіс через стіну: «Хлопці! Смерті нема!» Наче звертався в такий спосіб до плавневих своїх товаришочків, підбадьорював їх на той випадок, коли б котромусь із них довелось потрапити сюди, за оцинковані двері, в провалля нудьги й самотності» (Гончар, 2008).

Фраза «Смерті нема!» (або «Смерті не буде!») походить із Біблії. В «Об'явленні Івана Богослова» сказано: «І почув я гучний голос із престолу, який кликав: Оце оселя Бога з людьми, і Він житиме з ними! Вони будуть народом Його, і сам Бог буде з ними, і Бог кожна сльозу з очей їхніх зітре, і не буде вже смерті. Ані смутку, ані крику, ані болю вже не буде...» (Переклад Івана Огієнка) (Об'явлення Івана Богослова 21:4). Цей вислів, що засвідчує перемогу живого духу над смертю й стражданнями, знайшов відлуння в романах М. Булгакова «Майстер і Маргарита» (1929–1940, опубл. 1966–1967 у СРСР) і Б. Пастернака «Доктор Живаго» (1945–1955, опубл. 1957 в Італії). Ці твори, безумовно, були в полі інтересів О. Гончара. Він знав про тяжкі переслідування письменників через них. М. Булгаков не дочекався публікації свого роману за життя, через цькування митець просив Й. Сталіна вислати його за кордон, проте йому не було дозволено, і М. Булгаков, знесилений хворобами й переслідуваннями, помер у 1940 р., так і не завершивши свій геніальний твір. Хоча «Майстер і Маргарита» з'явився під час хрущовської «відлиги», наприкінці 1960-х років, роман фактично був надовго похований від широкої публіки у книгосховищах. А Б. Пастернак вимушений був відмовитися від Нобелівської премії, яку отримав у 1958 р. за здобутки в галузі поезії та класичної прози. Це прискорило хворобу й смерть митця.

Образи майстра у М. Булгакова й доктора Живаго у Б. Пастернака втілюють ідею творчості й вільного людського духу, який залишається свобідним навіть в умовах тоталітаризму. І навіть смерть і тортури не владні над людською уявою, стверджували М. Булгаков і Б. Пастернак. Звісно, юний Порфир Кульбака не може стати в один ряд із головними героями цих митців, однак те, що саме цьому хлопцеві автор довірив написати фразу, яка звучить у Біблії та в обох романах, засвідчує його величезну духовну силу й потенційні можливості подолання насильства, стійкість в опорі радянській системі.

Образ «совєцької» дійсності створюється не тільки безпосередніми описами порядків режимної спецшколи, а й з допомогою інтертексту культури – класичної та сучасної (радянської). Ганна Остапівна, перевіряючи у вихованців вірші напам'ять, звертається до Порфира Кульбаки поетичними рядками: «Вічний, безлітний, ти стоїш над рікою Часу... А вірш все-таки розкажи» (Гончар, 2008). У цих словах приховано алюзії на «Божественну комедію» Данте Аліґ'єрі. Згідно з поемою Данте, річка Ахерон (або Ашерон – річка скорботи) огортає перше коло Пекла, відповідно, всі інші джерела, що витікають з неї, стають червоно-чорними та впадають у болото Стіксу (Стіксове болото). Перепливши на човні Ахерон,

Данте і Вергілій потрапляють до Пекла. Отже, у завуальованій формі О. Гончар натякає на те, що режимна спецшкола, куди потрапив Порфир Кульбака, – це тільки перше коло радянського Пекла. До речі, юних правопорушників у повісті педагога нерідко називають «грішниками», а їхні вчинки – «гріхами». У Марисі Павлівни є спеціальний «сигнальний зошит», куди потрапляють усі «гріхи» вихованців.

Перифраз відомого вислову із трагедії В. Шекспіра «Гамлет» («Бути чи не бути...» на «Бити чи не бити») акцентує відсутність у радянській системі виховання уваги до людської особистості, її внутрішніх шукань і поривань. Під час педагогічної ради, де обговорювали поведінку Порфира Кульбаки, директор школи нагадав про пошуки гуманних засобів впливу, але його заклик набуває іронічного забарвлення: «Тут школа... Бити чи не бити – це шекспірівське питання в нас не існує, кулачного права не визнаєм... Не штурханами – теплом і гуманністю бийте їх, Антоне Герасимовичу...» (Гончар, 2008). Гуманність Тритузний розуміє по-своєму: «Я ж до нього як до людини... І в карцер заходив, індивідуально з ним бесідував, старався отямити окаянну душу. А він, байстрюк, чим віддячив... ні, провчити, провчити треба поганця, я цього так не залишу! І ви також повинні своє директорське слово сказати...» (Гончар, 2008). Директор не знайшов більше аргументів: «Гаразд... Розгляд конфліктної справи переноситься на вечірню лінійку» (Гончар, 2008).

На тій самій педраді, приводом для якої став донос на Порфира Кульбаку, Борис Савович Берестецький на запитання директора щодо хлопця заховався за біблійну фразу «*Перекуєм мечі на орала*» (Гончар, 2008). У «Книзі Пророка Ісаї» йдеться про те, що колись настане час, коли народи «перекують мечі на орала (плуги), а списи – на серпи»: не підніме народ на народ меча, і не будуть вони більше вчитися воювати. Марися Павлівна підхопила думку про мирне співіснування з вихованцями. Вона вважає, що з ними треба не воювати, а придивлятися до них і розуміти їх: «Хлопець справляє враження натури своєрідної, непересічної, як на мій погляд, інтелектуально навіть обдарованої, але ж оце несамовитіє від найменшого необережного доторку...» (Гончар, 2008). Водночас фраза «*Перекуєм мечі на орала*» в повісті О. Гончара «Бригантина» має іронічний підтекст у зв'язку з алюзією на роман І. Льфа та Є. Петрова «Дванадцять стільців» (1928). У ньому «Союз меча і орала» – міфічна організація, яку придумав Остап Бендер з метою власного збагачення. Педагогічна рада в режимній спецшколі теж справляє враження чогось міфічного, адже вся радянська система була побудована на ідеологічних міфах, серед яких міф про нову «радянську людину» посідав провідне місце. Однак цей міф ґрунтувався винятково на насильницьких засадах, що й демонструє педрада.

Цікаво, що Порфир Кульбака навмисно уникає вивчення напам'ять вірша Т. Шевченка «Мені тринадцятий минало...». Безперечно, образ Порфира Кульбаки й образ ліричного героя Т. Шевченка корелюють. Хлопці приблизно однакового віку, вони зазнали страждань і поневірянь, кожен із них любить природу й рідну землю, але на ній немає людяності, справедливості й гармонії. Тільки світ мрії та спогадів є для них духовним притулком. Однак у вірші Т. Шевченка виразно звучить ще й тема кріпаччини, а Порфир Кульбака всім своїм еством протестує проти насильства, він не хоче бути «кріпаком», «гвинтиком» тогочасної радянської системи. Тому, можливо, він і не хоче розповідати напам'ять цей вірш, тим більше, що за радянських часів текст учили, як правило, не повністю. Усім своїм еством юний герой О. Гончара протестує проти приземленого й рабського життя «в бур'янах». Йому більше до душі герої, які на бригантинах вирушають у морський простір на подвиги.

Однак ім'я Т. Шевченка прозвучить у повісті О. Гончара «Бригантина» й в іншому контексті. Ганна Остапівна, торкаючись у своєму дворі чорної тополі, звертається до неї з тихим зітханням: «Нещасне дерево, Шевченкова любове!..» (Гончар, 2008). Це рядок із сонета М. Рильського «Тополя» (1926), який автор присвятив М. Зерову. Образ тополі, колись змальований Т. Шевченком як символ рідної землі й страдницької долі України, по-новому зазвучав у радянську добу.

З-під неба теплого і вірного, як друг,
Перенесли її під наше небо змінне.
Як слово зрадника. І чорної вершини
Безсила пада тінь на потьмарілий луг.

Струмує, сріблиться осичина навкруг,
Ставні дуби біжать, немов табун левиний, –
Найвища ж падає. Зірветься в синь – і гине,
Як світоч, що вночі піднісся і потух.

Нещасне дерево, Шевченкова любове!
 Що слава хворому, то вбогому пісні
 І що для мертвого покров карамзинівий!

Самітна ти стоїш в чужій височині
 І, до чужинної весь вік байдужа мови,
 Мовчиш, свої рахуючи останні дні (Рильський, 1977).

Звернімо увагу на останній терцет, де тополя стоїть «в чужій височині» «і, до чужинної весь вік байдужа мови», мовчить. «Чужа височина» й «чужа мова» асоціюються з радянською системою, опинившись у якій, багато людей вимушені були мовчати. І лише культура й мистецтво ставали за собою прояву їхньої позиції та внутрішнього духовного опору. Це стосується й образу Ганни Остапівни, яку поважали всі вихованці режимної спецшколи за її любов і співчуття до них.

Утікача Порфира Кульбаку шукає ціла армія педагогів, охоронців, міліціонерів. Навіть Марися Павлівна опинилася в незвичній для неї ролі Шерлока Холмса, як пише О. Гончар. Цей образ А. Конана Дойла є втіленням інтелектуального та справедливого героя. Марися Павлівна відчуває абсурд того, що відбувається на її очах. Ціла веремія знялася на судні, де заховався Порфир Кульбака. «Зчинився гвалт, тупотнява, – все там ходором ходило... Марися Павлівна стояла на березі й звідси стежила за розвитком подій. Їй до болю соромно було за все, що там відбувалось; вона не могла подолати в собі почуття приниження, навіть якоїсь обриди. «Ловлять людину! Та чи це вже само по собі не дикість? А ти, педагог, витончена душа, інтелігентка, стоїш тут та губи кусаєш, сповнена гризотами сумління, змагаючи від сорому й приниження... Гризоти гризотами, але де ж вихід? Вкажіть його, якщо знаєте! Порадьте, дайте рецепт, як інакше ствердити над ним своє право вихователя і як від нього відвернути лихо майбутнє, може, тяжкому злочину перепинити дорогу?» (Гончар, 2008). Марися Павлівна не знайшла відповідей на свої питання. Хлопця вивели на берег у супроводі міліціонера й начальника режиму. Учителка побачила перед собою «обличчя чуже, спотворене гримасою безсилої люти, в патьоках розмазаних сліз». «Хлоп'я стояло похнюплене й ні на що не реагувало. Сором поразки, гіркі образи й приниження перейшли в байдужість. Усе йому, видно, зараз стало однакове, немиле, оприкріле, здається, хай би отут хоч і смерть» (Гончар, 2008). Та все ж таки охоронці, котрі схопили втікача, не змогли вбити в ньому його мрію і світлий образ бригагини: «Віїхали на верховний Бекетний шлях. Хлопець, зігнувшись, сидів біля вікна й проводжав поглядом пароплавчик, що, вибілений скісним призахідним сонцем, пішов і пішов, віддаляючись у бік лиману» (Гончар, 2008).

Марися Павлівна, єдина з педагогів спецшколи, захищала хлопця й прагнула зрозуміти. Сама її присутність давала йому відчуття того, що він не один, що є в світі й добрі люди. Роздуми Марисі Павлівни щодо системи виховання в умовах радянщини становлять значну частину повісті «Бригагини». Марися Павлівна старша за Порфира Кульбаку, але вона теж доволі юна людина, котра шукає власний шлях у житті. І чим більше вона вдивляється в довколишній світ, тим більше крають її серце болючі питання. «Сьогодні щось дуже важливе розруйнувалось. Маєш владу карати, маєш бали та оцінки – ох, замало цього!» (Гончар, 2008).

Образ Марисі Павлівни, на відміну від радянської естетики, органічно вписаний у світову культурну традицію. Її жива красива постать, природні рухи, букет квітів, який вона збирає, нагадує картини французьких імпресіоністів, зазначає О. Гончар. Саме її обирають «капітаном» молодіжного табору «Бригагини», де немає муру, а лише «смушка нескошеної трави». У Марисю Павлівну закоханий міліціонер Степашко, однак вона не може поєднати своє життя з ним – представником радянської системи та її охоронцем. Діалог Марисі й Степашка засвідчує абсолютну різницю в їхніх моральних принципах, що розкривається за допомогою інтертексту культури.

«– Мене тривога не покидає: як я їх утримаю? Адже це буде щось схоже на повітряний замок і мури будуть із самого повітря... Може, першого дня всі кинуться врозтіч, хто куди?

– Повиловліюєм, – усміхаючись, приспокоїв Степашко.

Маруся дивилась на нього вивчально.

– Були колись мінезінгери, – сказала після мовчанки вона, – мандрівні філософи, бурсаки, вічні студенти бродили по всій Європі... Славний лицар Дон Кіхот роз'їжджав по світах на своїм Росінанті... Один наш колега теж мріє про таке... А ви, Степашку, чи могли б зважитись на щось подібне, звершити сучасний лицарський маршрут?

– У наш час, Марисю, Дон Кіхот неможливий, – переконано заперечив Степашко.

– Чому?

– Як особа без певних занять, був би затриманий негайно. Та ще й дістав би по відповідній статті «за систематичне бродяжництво»... Світ, Марисю розмірений, задокументований...» (Гончар, 2008).

Але в такому «розміреному, задокументованому» світі Марися точно не зможе жити. Вона, як і Порфир Кульбака, не уявляє свого життя без Дон Кіхота, лицарства, свободи й творчої фантазії.

До речі, й учитель малювання Берестецький теж замислюється над тим, а чи можливі в космічну еру герої, яких витворила світова культура в минулі часи.

«– От, скажімо: чи можливий у нашу космічну еру всюдипроходець типу Уленшпігеля, або Сквороди, або Дон Кіхота? Зробити б експеримент: палицю в руку, птаха на плече і – в путь...

– З якою метою? – усміхнувся директор.

– Перевірити на практиці, чи можливий Уленшпігель в наш час? Тобто тип людини, що за покликом душі – без порушень, звичайно, – вирішила йти поміж ближніх і дальніх... З добрими намірами вирушаю, з бажанням присвятити себе співбратам по планеті, йду з готовністю навіть ведмедеві допомогти, якщо він цвяха в лапу зажене... І водночас хочу простежити, наскільки людство до мене терпиме, якою мірою в мені зацікавлене і взагалі чи має для нього якусь вагу моя особистість...

– Одне слово, в бродяжництво колегу потягло, – сказав Борис Савович, уважно, ніби вперше, розглядаючи обручальну свою каблучку, що аж врзалася в палець.

– Збирався ставити вас начальником табору, – посміхнувся Валерій Іванович, – а зараз бачу, що рано... Навчитель красних мистецтв і шагістики, шановний наш Артур Пилипович раптом виявляє незрілість, ще межує з легковажністю. Якщо вас, мудрого, тягне в бродяжництво, то що тоді вимагати від наших бурсачат?» (Гончар, 2008).

Між образами Марисі Павлівни й Берестецького в повісті О. Гончара є певна кореляція в аспекті інтертексту культури. І Берестецький, і Марися говорять про тип людини, який відрізняється від типу «радянської людини» – про Дон Кіхота, Сквороду, Уленшпігеля. У ключовий момент філософських роздумів про власне призначення й про кохання Марися Павлівна чує голос Берестецького («античного громовержця», в античній міфології так називали Зевса – верховного бога, котрий відає усім світом, знає майбутнє, є захисником справедливості). «Він декламує якогось латинця, а потім аж виспівує улюблені рядки з «Пісні моряків»:

... Завтра в інший край мандрівка:

Чорна дівка – білий хліб,

Біла дівка – чорний хліб!..

Красивий його баритон Марисі приємно слухати. «Закохана», – каже про він неї. З чого це він взяв? Певне, має на увазі її прогулянки із Степашком. Та чи ж це кохання? Скорше – просто дружба, щира, товариська, трохи іронічна... Справжнє кохання, яким воно їй уявляється, оте всеосяжне, сліпленне, – чи прийде воно коли, чи й зовсім її обмине? Мабуть, могла б покохати такого, як той сивочубий у плащі, з синіми тужними очима... Той, що його вже нема, що десь на такому ось пагорбі востаннє зболеним поглядом світ обійняв... У вічність відпливла його бригантина» (Гончар, 2008).

Текст, який О. Гончар називає в повісті «Піснею моряків», насправді є віршем Й. В. Гете «Soldatentrost» («Солдатська втіха», 1792):

Nein! Hier hat es keine Not:

Schwarze Madchen, weibes Brot!

Morgen in ein ander Stadtchen!

Schwarzes Brot und weibe Madchen (Goethe, 1880).

Дослівно:

Ні! Тут немає бідності:

Чорна дівчина, білий хліб!

А завтра – в інше містечко!

Чорний хліб і біла дівчина.

Цей вірш використав як один з епіграфів Ю. Яновський у романі «Майстер корабля» (1928). Вірш Й. В. Гете перегукується з німецькою приказкою «Andere Stadtchen, andere Madchen» («Інші міста, інші дівчата»). Стосовно образу Марисі Павлівни в повісті О. Гончара «Бригантіна» цей вірш Й. В. Гете містить приховану пересторогу, адже в міліціонера Степашка й Марисі різні погляди на життя.

Комплекс мотивів, пов'язаних із творчістю Й. В. Гете, цим не обмежується. Марися Павлівна, яка переймається філософськими питаннями, мріє не про приземленого Степашка, а про такого, як Фауст – «сивочубий у плащі, з синіми тужливими очима», який «зболеним поглядом світ обійняв». До речі, будівництво молодіжного табору «Бригантіна» певною мірою нагадує будівництво греблі, про яку мріяв Фауст. Він радіє, що всі радісно працюють в єдиному пориві, але, сліпий, він не розуміє, що то лемури риють йому могилу... Через складні міжтекстові зв'язки О. Гончар утілює думку про марність радянського будівництва й водночас засвідчує нестримне бажання людей шукати істину. І Марися Павлівна, і Берестецький, і Порфир Кульбака – ці молоді люди не припиняють свої шукання, хоча й кожен по-різному.

Вірш Й. В. Гете, наведений під назвою «Пісня моряків», а також вірш-пісня «Бригантіна» П. Когана, згаданий раніше, мають прихований культурний підтекст, який становить антитезу радянському пісенному контенту:

В нашій школі режим ох! – суворий,
Та шляхи нам – у світле життя!.. (Гончар, 2008)

Інтертекст музики й живопису пов'язаний з образом одного з вихованців спецшколи – Гени Бутенко. Хлопець, який потрапив до режимного закладу, мав чутливу душу й великий таланти музиканта. «– Він справді щедро обдарований, – сказала Марися Павлівна. – Ви ж чули, як він Шопена виконував, скільки вклав душі! – І, запалившись, розповіла, як уважно стежила за його натхненною грою, за такою багатою гамою почуттів, що під час концерту то хмарили, то осявали бліде, одухотворене обличчя її вихованця» (Гончар, 2008). Складні стосунки Гени Бутенко з батьком вияснює паралель із полотном голландського художника Рембрандта Харменса ван Рейна (1606–1669) «Повернення блудного сина» (бл. 1666–1669), сюжетом для якого стала євангельська притча про блудного сина. Цю картину митець намалював напередодні смерті, у ній утілені роздуми про його стосунки з батьком, а також зі своїм сином, а також про гріховність усього людства, яке має прийти зі спокутою до Бога.

Переживши розрив із батьком і скоївши чимало помилок, Гена Бутенко, який спочатку не хотів зустрічатися зі своїм батьком, все ж таки усвідомлює свої гріхи й припадає до руки батька, як біблійний герой. «Біля прохідної під аркою його ще раз наздогнала Марися Павлівна. І не сама – за руку тримала Гену Буткевича, свого вихованця... Підвівши, рішуче штурхнула хлопця батькові навстріч:

– Вибачся!

І Гена, слова не кажучи, спрагло припав, притулився щогою до батькової руки» (Гончар, 2008). Нескоро дізнається він, що це була їхня остання зустріч. На високому крутогорі після зустрічі із сином було знайдено сивочубу людину, навіки застиглу за кермом автомобіля. «І ніхто ніколи й не скаже, від чого могло розірватися серце: від гніву? Від туги? Від любові? Гену після цього ще довго тримати-муть у невіданні, в смутку поглядатиме він на браму, і від нього чути-муть деколи:

– Чомусь татко довго не приїздить...» (Гончар, 2008).

Порфир радить Гені Бутенко написати лист татові й не піддаватись суму: «Заповідь: «Не журись!» – хіба ти забув? Ех ти, відмінник!» (Гончар, 2008). Звісно, такої біблійної заповіді немає серед десяти євангельських заповідей, проте саме слово «заповідь» у цьому контексті нагадує про необхідність повернення до біблійних істин, серед яких повага до батьків є однією з найважливіших.

До речі, сюжет блудного сина Рембрандта відлунюється у фільмі Андрія Тарковського «Соляріс», який вийшов на екрани якраз 1972 р., коли О. Гончар працював над своїм твором.

Цікаво, що в повісті «Бригантіна» є також інтертекст кіномистецтва. Під час бійки хлопців, причиною якої став захист Порфиром Кульбакою чорнобривців (які у його свідомості асоціювалися з матір'ю та рідною домівкою), Бугор промовляє: «Ну, та ми ще зустрінемося – нема миру під оливами...» (Гончар, 2008). Це прихована цитата, що є назвою популярного кінофільму (Італія, 1950, режисер Джузеппе де Сантіс). Фраза стосується конфліктної ситуації. А героєм фільму є бідний пастух

Франческо, котрий уступає в конфлікт із місцевими багатіями, обстоюючи моральні принципи.

Фінал «Бригантини» корелює з романтичною повістю Олександра Гріна (1880–1932) «Пурпурові вітрила» (1921). Твір російського письменника був написаний під час холодної зими 1921 р. в Санкт-Петербурзі, коли тисячі людей гинули в коловороті громадянської війни, а Росія перетворювалася на жадливу тоталітарну систему. Однак «Пурпурові вітрила» просякнуті світлою вірою в те, що людина може створити справжнє диво своїми руками. Марися Павлівна, ніби Ассоль, пильно вдивляється в море, чекаючи на свого красивого капітана Грея – сина Ганни Остапівни, Яська Дудченка.

А Порфир Кульбака разом із Геною Бутенком повернувся до режимної спецшколи, але його уява залишилася вільною і творчою. Стара баржа, яку хлопці вантажили кавунами, видається йому прекрасною бригантиною, на якій він вирушає у далеке плавання. «Навантажилась баржа, відчалює, рушає, а на ній при кермі... хто ж би ви думали? Невже комишанець лобатий? Якщо наша фантазія здатна будувати міста й кораблі, то чому ж би їй не витворювати й інші всякі чудодійства?.. Ходили ж тут по степах маленькі інопланетники, ті, що їм крізь будь-який стан матерії зовсім не трудно проникнути, крізь камінь вони проходять так само вільно, як і крізь повітря! Будь-який мур кам'яний переступали з такою усмішкою, наче то перед ними всього-на-всього була смужка нескошеної трави. Одні називають це силою уяви, інші – чаклунством або чародійством; та як там не є, але дивіться: на баржі, коли вона вийшла з затону, – просто на очах! – виростають, підіймаються величезні білі вітрила! Чути навіть, як вітер бринить у них, співає. Стара натруджена лайба, що, може, каміння возила, стає враз бригантиною тугокрилою, а кермує нею цей ось Порфир Кульбака... Нестримно несе хлопця бригантина його уяви, її дух непокорений; а він, радісний, стоїть за кермом, все далі й далі йде по водах розлогих та сяючих, і береги вітають його, і зустрічні капітани з веселим подивом запитують: звідки?» (Гончар, 2008). Те, що кам'яні мури силою уяви, за словами О. Гончара, можна переступити, як «смужку нескошеної трави», втілює ідею подолання радянської тоталітарної системи передовсім на рівні духовному – у внутрішньому світі людини. Відчуття власної гідності та свободи кожною людиною обов'язково приведе її до змін зовнішнього світу, вважає митець.

За повістю «Бригантина» знято кінофільм «Смужка нескошених диких квітів» (СРСР, 1979, режисер Юрій Ілленко, сценаристи – Олесь Гончар, Юрій Ілленко), у якому виразно відтворено контраст радянського замкнутого світу й вільного світу природи та фантазії.

Отже, у процесі дослідження ми дійшли таких висновків. Важливу роль у повісті «Бригантина» О. Гончара відіграє інтертекстуальність як формальна та змістова домінанта, особливість індивідуального стилю письменника. У творі застосовані різні форми інтертексту. Історичний інтертекст представлений алузіями й ремінісценціями на події та факти героїчної давнини – часів скіфів і козаччини, що втілюють прагнення народу до волі. З іншого боку, у повісті мають місце і згадки про радянські концтабори (Колима, Соловки), про арешти й переслідування людей.

Літературний інтертекст повісті поділяється на класичний і сучасний (офіційно радянський та опозиційний щодо влади). У повісті «Бригантина» вміщено численні апеляції до творів класичної літератури – з-поміж них «Фауст» Й. В. Гете, «Дон Кіхот» М. де Сервантеса Сааведри, «Легенда про Уленшпігеля» Ш. де Костера, «Острів скарбів» Р. Л. Стівенсона, «П'ятнадцятирічний капітан» Ж. Верна, «Капітан Зірвіголова» Л. Буссенара. Назва твору пов'язана з віршем П. Когана «Бригантина» (1937), де втілено романтичну мрію про вільне життя на протигагу радянській дійсності. Особливе значення у створенні образу головного героя Порфира Кульбаки мають порівняння із творчими постатями М. Голя й Г. Сковороди, що втілюють відданість героя рідній землі та його прагнення шукання істини.

У прихованій формі (цитата, перифраз, підтекст) О. Гончар згадує про опозиційну літературу радянського періоду (романи «Майстер і Маргарита» М. Булгакова, «Доктор Живаго» Б. Пастернака, повість «Пурпурові вітрила» О. Гріна та ін.). Водночас масова література (радянські вірші, твори про виховання й перевиховання «нової радянської людини»), як і табірна лексика, утілюють атмосферу тоталітарного контролю й перетворення всієї держави на один великий «табір». У повісті «Бригантина» використовується міфологічний інтертекст (міф про летючий корабель, євангельська притча про блудного сина, біблійні заповіді). У творі О. Гончара також має місце музичний інтертекст (радянські пісні й протиставлені їм класичні твори Ф. Шопена), інтертекст живопису (картини імпресіоністів, «Повернення блудного сина» Рембрандта) і кіномистецтва (італійський кінофільм «Нема миру під олівами» 1950 р.) та ін. Багатство інтертекстуальної палітри дозволяє авторові відтворити складний духовний світ молодого покоління, яке прагне свободи, творчості й виходу за межі радянської ідеології й тотального контролю. На початку 1970-х років це було надзвичайно сміливо й навіть ризиковано з боку письменника.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бессмертие. Стихи. – Москва : Прогресс, 1978. – 278 с.
- Гончар О. Бригантина / О. Гончар. – Київ : Веселка, 2008. – 240 с.
- Кагарлицький М. У боротьбі за людину / М. Кагарлицький // Жовтень. – 1973. – № 9. – С. 63–70.
- Наєнко М. К. Краса вірності у творчому світі Олеса Гончара / М. К. Наєнко. – Київ : Дніпро, 1981. – 214 с.
- Про Олеса Гончара / ред.: Б. С. Буряк, П. А. Загребельний, Б. І. Олійник. – Київ : Рад. письменник, 1978. – 428 с.
- Рильський М. Вибрані твори / М. Рильський. – Київ : Дніпро, 1977. – 351 с.
- Словник української мови : в 11 томах / за ред. І. К. Білодіда. – Київ : Наук. думка, 1973. – Т. 4. – 840 с.
- Слово про Олеса Гончара: нариси, есе, статті, дослідження / упоряд. В. К. Коваль. – Київ : Рад. письменник, 1988. – 630 с.
- Яновський Ю. Майстер корабля / Ю. Яновський. – Київ : Центр учбової літератури, 2017. – 236 с.
- Goethe J. W. Samtliche Werke : in Sechsendreissig Banden. – California : California University, 1880. – Band 2. – 386 s.

OLGA NIKOLENKO

CULTURAL INTERTEXT AS WAY OF SPIRITUAL RESISTANCE TO SOVIET REALITY IN O. HONCHAR'S "BRIGANTINE"

The article examines forms of cultural intertext in O. Honchar's "Brigantine" (1970-1972). The main idea of this literary work is opposition to violence, and its chief character, Porfir Kulbaka, does not fit into the Soviet system. Because of ideological limitations, the author had to employ circumlocution, subtext and "cultural dialogue". Intertextuality is key to understanding the protest against the Soviet system as shown in "Brigantine". The literary work is rich in allusions, reminiscences, direct, paraphrased and hidden quotes from other texts. Intertextual connections create a vibrant artistic canvas which reflects unique intellectual capacities of a person as opposed to moral and physical pressure of the time. Historical intertext is represented by allusions and reminiscences to the events and facts of the ancient times (namely, references to the Scythian and Cossack epochs). Soviet concentration camps (Kolyma, Solovki), repression and arrests are also mentioned.

Literary intertext in "Brigantine" can be divided into classical and modern. It refers to different classical works – J. W. von Goethe's poems and "Faust", "Don Quixote" by M. de Cervantes Saavedra, "The Legend of Thyl Ulenspiegel and Lamme Goedzak" by Ch. de Coster, "Treasure Island" by R. L. Stevenson, "A Captain at Fifteen" by R. L. Stevenson etc. The name "Brigantine" relates to P. Kogan's poem of the same title, written in 1937, which depicts a romantic dream about free life. Porfir Kulbaka is compared to M. Gogol and G. Skovoroda, which embody this character's patriotism and inquiring nature.

In a subtle form (citation, paraphrase, subtext) O. Honchar references opposition literature of the Soviet epoch ("The Master and Margarita" by M. Bulgakov, "Doctor Zhivago" by B. Pasternak, "The Scarlet Sails" by O. Grin etc). Simultaneously, mass culture serves as a representation of total government control. Other forms of intertext (mythological, musical, artistic, cinematic etc) have also found a place in "Brigantine". Because of this, the plot acquires deep philosophical meaning and surpasses the borders of purely teenage themes. "Brigantine" is not only about children and teenagers put into a special school, but about the Soviet system being incredibly reserved, about its pernicious influence on people, and about the everlasting desire for freedom which survived even in adverse circumstances.

Key words: Oles Honchar, "Brigantine", intertextuality, forms of cultural intertext, image, allusion, reminiscence, citation.

REFERENCES

- Bessmertie. Stihy [Immortality. Poems].* (1978). Moskva: Progress [in Russian].
- Gonchar, O. (2008). *Brigantine [Brigantine]*. Київ: Veselka [in Ukrainian].
- Kaharlycky, Y. (1973). U borotbizalyudinu [In the struggle for a human]. *Zhovten*, 9, 63-70 [in Ukrainian].
- Nayenko, M. K. (1981). *KrasavirnostitvorchomusvitiO. Gonchara [The beauty of loyalty in the creative world of Oles Gonchar]*. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Buryak, B. S., Zagrebelyny, P. A., & Oliynyk, B. I. (Eds.). (1978). *Pro O. Gonchara [About Oles Gonchar]*. Kyiv: Radyansky pismennik [in Ukrainian].
- Rylsky, M. (1977). *Vibranytvory [Вибрані твори]*. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Bilodid, I. K. (Ed.). (1973). *Slovyuk ukrainskoi movy: v 11 tomakh [Dictionary of the Ukrainian language: v 11 t.]* (T. 4, 840 p.). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Koval, V. I. (Ed.). (1988). *Slovopro O. Gonchara [The word about Oles Gonchar]*. Kyiv: Radyansky pismennik [in Ukrainian].
- Yanovsky, Y. (2017). *Master korablya [Master of the ship]*. Kyiv: Center uchbovoi literatury [in Ukrainian].
- Goethe, J. W. (1880). *Goethes Sdmtliche Werke, Neu Durchgesehene und Ergdnzte Ausgabe in Sechsendreissig Banden* (Band 2). California University.

Одержано 5.03.2018 р.

УДК 821.124
 ТЕТЯНА КУШНІРОВА
 (Полтава)

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ «ПОВІТРЯНІ ЗМІЇ» РОМЕНА ГАРІ

У статті простежені жанрово-стильові ознаки в романі «Повітряні змії» французького письменника ХХ століття Ромена Гарі. Метою статті став усебічний аналіз жанрово-стильових особливостей роману: простежено жанровий зміст, проаналізовано жанрові і стильові доміанти, основні мотиви. Особливе місце при аналізі відводиться дослідженню хронотопів твору, котрі у структурі роману, об'єднуючись, виформовують загальний хронотоп, який впливає на жанрову модифікацію твору. У ході проведеного дослідження аналізований роман окреслюємо як соціально-історичний, поданий у формі ретроспекції, жанровий зміст якого втілюється у назві твору. Повітряні змії в романі – символ мрії, бажань, усього, до чого прагнуть герої. У романі вбачається потужний соціальний та історичний хронотоп, оскільки доля кожного героя розглядається на фоні історичної ситуації, яка детально вимальовується. Роман побудовано у формі ретроспекції, оскільки історія подається через ракурс бачення дієгетичного наратора, котрий стає носієм «історичної пам'яті». Головні герої під дією внутрішніх та зовнішніх чинників проходять певний етап становлення, що передбачає усвідомлення власного «я» та свого місця в суспільстві. Для роману характерний комплекс мотивів, які взаємопов'язані між собою та амбівалентно проявляються в тексті. Це передовсім мотив мрії, відірваності від дійсності, що втілюється через символічні образи повітряних зміїв. Мотив співвідношення мрії та реальності, ширше «верху – низу», «життя – смерті», подається через історії життя всіх героїв роману. Константними у творі є соціальні, екзистенційні та історичні мотиви: божевілья, «історичної пам'яті», майстерності, самотності, сенсу буття, жертвовності, душі, кохання, «матеріальне – духовне» тощо. У романі вбачаються і фольклорні мотиви: мотив зустрічі героїв на фоні природи, наділення героїв чарівними силами, мотив випробування тощо, які майстерно вписуються в реальний хронотоп. У романі яскраво виражений компаративний аспект (історія кохання героїв, «божевільні» персонажі), що деталізовано в тексті.

Ключові слова: Ромен Гарі, французька література, мотив, хронотоп, наратив, стиль, доміанта, літературна традиція.

Ромен Гарі (Роман Кацев) (1914–1980) – один із найвідоміших та найпотаємніших французьких письменників ХХ століття. Він привертає увагу широкого кола читачів не лише у себе в країні, але й в усьому світі, оскільки цікавою є не лише творчість митця, а і його постать загалом. Ромен Гарі – це єдиний письменник, який завдяки містифікації обійшов усі можливі правила, двічі отримав Гонкурівську премію. Його творчість – це живий експеримент, історична правда життя, що під різними кутами зору оживає під його пером.

Літературознавці всебічно досліджували творчість митця, зокрема біографію автора (Д. Бон, М. Анісімов, Ф. Лара та ін.), атрибуцію псевдонімичних романів Е. Ажара (А. Павловські, Д. Лаббе, В. Чепіга та ін.), категорію «комічного» (О. Міхільов). Попри те, що творчість Ромена Гарі потрапляла в поле зору дослідників, багато питань ще потребують додаткового тлумачення. Метою нашої роботи є багатоаспектний аналіз художньої прози Ромена Гарі, зокрема жанрових особливостей роману «Повітряні змії», що передбачає окреслення жанрово-стильових констант і доміант, основних мотивів, хронотопу, які дадуть можливість окреслити жанрову модифікацію цього роману.

Роман «Повітряні змії» (фр. «Les cerfs-volants») (1980) Ромена Гарі є останнім та одним зі знакових творів французької літератури, що обумовлюють національну ідентичність. Оповідь ведеться крізь ракурс бачення Людо Флері, племінника сільського листоноші, який переповідає історію свого життя: кохання до польської аристократки Ліли (Елізабет) Бронницької, про своє життя до Другої світової війни, про участь у русі Спротиву і про життя у післявоєнній Франції. Герой-оповідач наче знаходиться між двох світів: мрії та реальності, які незвично переплелися в його особистісному хронотопі. Герої твору, Людо, Ліла та їхні друзі, мріють, подібно до повітряних зміїв, піднятися вгору, здійснити щось величне. Але повітряні змії, за переконанням їхнього творця, Амбруаза Флері, не повинні поривати із землею, мають держатися за щось, що буде їх єднати з реальністю. Це передовсім людина, котра «веде» повітряного змія і не дає йому зникнути.

Основною сюжетною лінією стає історія кохання Людо Флері та Ліли Броницької. Часом дослідники вбачають схожість цієї сюжетної лінії та історії кохання історичних персонажів Наполеона та Марії Валевської (Гурина, 2006, с. 138), особливо в ситуації приїзду Людо до Польщі влітку 1939 року, де його радо зустрічають на залізничній станції як визволителя – француза, котрий прийшов на допомогу пригнобленій Польщі. На пероні грає оркестр, звучать «Марсельеза» і польський державний гімн. Дівчинка вручає Людо букет квітів, кольори яких символізують французький прапор. Герой навіть «майже відчував важкість свого вінця француза на голові» (Гари). Герой промовляє пафосні слова «Хай живе Польща». Ця сцена виписана в іронічному ключі, про що свідчить реакція Тада, брата Ліли, який у романі стає рупором правди та здорового глузду.

Історичний хронотоп проявляється у романі в ретроспекції: кохання головних героїв подається крізь призму історичних подій. Усі події подаються крізь ракурс Людовіка Флері, який стає орієнтиром моральних цінностей у романі, саме він дає оцінку всьому, що відбувається навколо. Часом його судження, як і його образ загалом, характеризується амбівалентністю, оскільки він сам, як і його друзі, шукають своє місце в житті. Герої здійснюють вибір, утрапляють у свою «екзистенціальну пригоду» (Романова, 2001), проходять певний шлях самопізнання, корегують свої уявлення про світ і про навколишню дійсність, переживають свого роду ініціацію. Історичний хронотоп у романі подається у сцені маскараду в маєтку Броницьких, коли кожен із героїв приміряє певну маску, яка супроводжуватиме їх протягом життя. Людо одягає мундир уланів, Ліла – сукню бабусі, Тад убрався в костюм повстанця, що загалом має прогностичну функцію.

Історичний хронотоп проявляється в компаративному аспекті: історія кохання головних героїв зіставляється зі стосунками Жорж Санд і Шопена, французьки і поляка (Гурина, 2006, с. 138), що у тексті повсякчас підкреслюється. Ліла захоплюється не лише творчістю, але й особистістю Жорж Санд, хоче щось змінити у своєму житті. «Накінець, я мав справу з дівчиною, чийм кумиром був Шопен, хворий на сухоти, котрий подався помирати у вологий клімат Майорки» (Гари). У романі з'являється і сам «Шопен», Бруно, музикант, котрий захоплюється творами польського композитора і теж закоханий у головну героїню. І портретується герой відповідно: худий, блідий, з білявим волоссям. Однак автор з іронією повідомляє, що Бруно не поляк, а італієць, син метрдотеля Броницьких, що виховувався в їхньому домі.

Цікавим є образ Ханса фон Шведе, родича Броницьких, теж закоханого в Лілу. В образі героя вбачаються риси представників німецького романтизму, тобто цей образ має змішаний характер. Ханс змальовується ідеальним німецьким офіцером, що має певний кодекс честі і не побоявся виступити проти Гітлера. Цей образ наділений романтичними ознаками та може бути зіставлений із яскравими представниками німецького романтизму. Однак є і певні розбіжності у змалюванні образів – це передовсім героїчний складник, оскільки Ханс разом із Лілою бере участь у змові, бо хоче змінити ситуацію у світі. Ліла ще з дитинства мріяла здійснити подвиг, що змінив би хід історії. Тема нещасливого кохання, що характерна для німецького романтизму, присутня і в цьому творі. Ханс, Бруно, Людо закохані в Лілу, котра, у свою чергу, кожного з них кохає по-своєму. Кожен із героїв наділений певним талантом, який він не зміг достатньо розвинути. Ханс захоплюється літературою, його хвилює творчість Г. Гейне, і помирає він із томиком поета в руках. Герой мужній і благородний, здатний відстоювати свої інтереси, однак має характер поступитися своїми принципами, щоб не зашкодити іншим. Веде себе благородно щодо Людо, навідує Лілу влітку 1939 року, нелегально перетинаючи польсько-німецький кордон, рятує Людо, коли того звинувачують у підпалі маєтку Броницьких, від переслідувань німецької влади.

Значне навантаження в романі несуть образи Амбруаза Флері, дядька Людо, творця повітряних зміїв, ідеаліста, мрійника, і його товариша Марселена Дюпра, господаря ресторану «Чарівний куточок», чудового кулінара. У романі вбачається певна схожість між цими образами та героями Мігеля де Сервантеса Дон Кіхотом та Санчо Пансою.

Амбруаза Флері, як і Дон Кіхота, вважають диваком і божевільним. Повітряні змії в руках майстра стають витворами мистецтва і несуть певне смислове навантаження. Вони мають різні форми: це і змії для розваг із жартівливими іменами Страшила, Пузир, Хромуша, але є й такі, що викликають у пам'яті певні асоціації, – Монтень, Дідро, Руссо та ін.

Запускаючи зміїв у небо, Амбруаз Флері нагадує читачам про глибоке культурне коріння Франції, що було надзвичайно важливе в період окупації. У цих образах фокусується «історична пам'ять», що допомагає боротися з ворогом і залишатися людиною. Носіями «історичної пам'яті» в романі є всі

члени родини Флері ще з давніх-давен. Про них розповідає дядько своєму племіннику, а той – читачеві. Людо Флері теж стає носієм «історичної пам'яті», що у певний історичний час є досить небезпечним. Під час Другої світової війни ця родина бореться із завойовниками по-своєму. У руках Амбруаза Флері повітряні змії стають тією зброєю, що здатна повести за собою. Зокрема, герой на свято виготовляє змія під назвою «Патен» і просить німецького офіцера його потримати. Світлини друкують у газеті, а герой ледь не потрапляє в катівню гестапо, лише божевілля рятує йому життя. Однак всі, хто бачив світлину, зрозуміли послання Флері: історичний діяч того часу Патен виконує волю німецьких окупантів.

Образ Амбруаза Флері змальований неоднозначно. На початку оповіді оповідач коротко згадує про те, що після служби у війську його дядько дуже змінився: він захищав тих, хто не хотів воювати, засуджував мюнхенську угоду, а дізнавшись, що влада видала нацистам єврейських дітей, запускає у небо сім зміїв у вигляді жовтих зірок. Він залишає Людо, щоб допомогти рятувати єврейських дітей, за що потрапляє в Освенцим, а потім у Бухенвальд. І в таборі він запускає повітряних зміїв, «символ нескореної віри і надії» (Гари). Він, наче блаженний, робить зміїв і для дітей своїх ґнобителів, німецьких офіцерів. Один із полонених розповідає: «Мабуть, у мене завжди перед очима буде стояти ця людина... котра запускає у небо «судно» із двадцятьма білими вітрилами, що тріпотіли над печами крематоріїв, над головами в наших палачів» (Гари).

Образ Амбруаза Флері виписаний у реалістичній манері, портретується у ретроспективному ключі крізь ракурс бачення головного героя, його племінника, котрий стає у романі людиною, яка зберігає пам'ять. У маленькому французькому містечку Клері є музей, присвячений видатному земляку, який, однак, наразі ніхто не відвідує, оскільки це місце більше пам'ятне для «своїх», ніж для туристів. У всіх путівниках значиться «Чарівний куточок» як одна з найвизначніших пам'яток французької кухні, що пережила значні негаразди від часу свого відкриття. Однак музей стає своєрідним символом «пам'яті», яка допомагає нації пам'ятати свої корені. Музей Амбруаза Флері – це скромний будиночок, у якому зібрано колекцію робіт сільського листоноші, котрий пережив війну, окупацію, визвольні бої – усі тяжкості й коловороти, що випали на долю французького народу.

У романі домінує зовнішнє портретування, оскільки образ героя виписаний крізь ракурс бачення головного персонажа. Читач знайомиться з Амбруазом Флері спочатку через світлини. «Він стоїть у формі сільського поштаря – кепі, мундир, грубі черевики, шкіряна сумка на животі – між повітряним змієм у вигляді сонечка і змієм, що нагадує Гамбетту, чий голова і тулуб утворюють балон і корзину повітряної кулі, на якому він здійснив свій знаменитий переліт під час осади Парижа» (Гари). Герой зображується і на інших світлинах, які ще більше розкривають образ «схибленого листоноші із Клері». У минулому господар «Чарівного куточка» замовив поштові листівки, на яких був зображений Флері серед своїх повітряних зміїв.

Оповідач жалкує з того, що монохромна гама малюнків не передає «веселої яскравості повітряних зміїв... і доброзичливої посмішки старого нормандця, що наче підморгує небу» (Гари). Протягом оповіді цей образ усе більше укрупнюється, обростає портретними деталями, конкретизується. Кожен із героїв роману скаже своє слово щодо самого Амбруаза Флері та його творінь, повітряних зміїв, що стають у романі жанровими маркерами та наповнюють кольором безрадісний простір, обпалений війною.

Повітряні змії Амбруаза Флері в романі – це своєрідний символ життя, волі, боротьби, всього того, що є позитивною стороною існування людини. Листоноша називав свої творіння «н'ямями», що, за його словами, «позначає все, в чому є подих життя: людей, мошку, левів, слонів чи ідеї» (Гари). Невипадковою і символічною стає назва твору, що втілює жанровий зміст: взаємозв'язок мрії та реальності, що здатні не лише піднести героя до небес, але й спустити на землю, оскільки все залежить від самої особистості та обставин, у які вона потрапила.

Кожен герой роману наділений певними чеснотами, усі герої різні, як і кожен повітряний змії, що ніяк не схожий на своїх «товаришів». «Потрібно намагатися робити зміїв, які відрізнятимуться від усього, що уже бачили... І тоді їх треба ще міцніше тримати за мотузку, тому що, якщо відпустиш, вони відлітають у небо і при падінні можуть дуже зламатися» (Гари). Єдине, що тримає змія в небі, – це людина, яка його веде. Цей вислів має символічне значення, оскільки в кожній людині є певні мрії та бажання, які дають їй насагу жити. І не випадково оповідач додає: «Іноді мені здавалося, що це зовсім не Амбруаз Флері тримає повітряного змія за мотузку, а навпаки» (Гари). Саме мрії, сподівання та плече близьких людей утримує особистість від зривів, надихає на гарні вчинки, формує особистість.

Ще одним знаковим образом роману, що має власні незмінні життєві переконання, є Марселен Дюпра, власник ресторанчика «Чудесний куточок». На відміну він Абураза Флері, котрий створює повітряних зміїв, що є складником мотиву «верху», Дюпра творить матеріальне – кулінарні шедеври, що є складником мотиву «низу». Ідентичність нації виформовують не лише люди, але й дещо інше: місцини, винаходи, кулінарія – усе те, що витворює культурний простір певної місцевості.

Марселен Дюпра впевнений, що культурний простір країни окреслює її кулінарне мистецтво. Він не розрізняє «своїх» і «чужих» у своєму ресторані, вважає, що мистецтво приготування їжі вище за будь-які катаклізми, і під час тяжких років окупації продовжує працювати, ставши символом справжньої нескореної Франції. Дюпра у своєму ресторані приймає офіцерів та генералів німецької армії, оскільки не вважає себе зрадником. Герой намагається відмежуватися від негараздів, які його оточують, створити в «Чудесному куточку» місцину, вільну від будь-яких страждань. «Зараз як ніколи кожен має віддати частину самого себе тому, що він уміє робити якнайкраще» (Гари). Дюпра був справді майстром своєї справи, «продукти оживали в його руках, страви набували можливості розмовляти, і в кожній назві звучав голос непохитної, вільної Франції» (Гари). Однак автор змальовує свого героя з іронією, через монологічне мовлення і портретується цей персонаж. «Війну виграє... не Черчилль, не Рузвельт і не той, як його, котрий говорить з нами з Лондона! Війну виграє Дюпра і його «Чудесний куточок» (Гари). Хвалькуваті речі героя несуть у собі негативну семантику, однак учинки героя позиціонують його як справжнього патріота, який береже історію та свободу Франції не лише на словах, але й на ділі. Маргінальність героя «утрачає зміст будь-якої негативної конотації і стає синонімом природності, справжньої суті людської особистості» (Романова, 2001). Він бере до себе на роботу дівчину-підпільницю, котра слухала розмови німців та передавала їх своєму командуванню. Німці намагалися арештувати Дюпра, чим ще більше укріпили віру героя в правоту своїх переконань. Автор часто іронізує над Дюпра, іноді ледь відчутно підсміюється, однак цей образ стає символом справжнього майстра, представника своєї країни. Цей персонаж виписаний крізь ракурс бачення оповідача, який зберігає «історичну пам'ять», і поповнює когорту «дивних і божевільних» людей у романі.

Для роману характерний цілий комплекс мотивів, які амбівалентно проявляються у творі. Це передовсім мотив мрії, відірваності від дійсності, що втілюється через символічні образи повітряних зміїв. Мотив співвідношення мрії і реальності, ширше – «життя – смерті», подається через історії життя всіх молодих героїв роману. Улітку 1939 року Людо, Ліла, Тад, Бруно мріяли про славу, планували майбутнє, подібно до повітряних зміїв, які тріпотіли вдалечінь, однак їхні сподівання стали нездійсненними через страшну реальність, війну, що обпалила кожного з героїв.

У романі вбачають і фольклорні мотиви: це епізод зустрічі Людо із Лілою, котру після першої зустрічі він покохав на все життя. У лісі, на галявині, Людо наче ві сні зустрічає прекрасну дівчинку, яку пригощає полуницею. Вона обіцяє прийти наступного дня, але так і не приходять. І лише через чотири роки вони зустрічаються знову. Сам Людо наділений фантастичною пам'яттю, що дозволяє йому здійснювати складні математичні розрахунки. Після зустрічі з Лілою він мріє здійснити щось значуще, залишити слід в історії. Ліла змальована такою собі меланхолійною особистістю, котра постійно мріяла «про себе»: то вона хоче стати акторкою, як Грета Гарбо, то «мадам Кюрі», писати романи, перепливати океан, тобто вплинути на хід історії. Тад хоче «допомогти людям змінити світ». Бруно наділений музичним талантом і мріє стати новим Шопеном. Ханс фон Шведе стає уособленням справжнього аристократа, військового, який має свій кодекс честі та здатен допомогти кожному, хто цього потребує. «Герої французького письменника, погоджуючись зі своїм вимушеним існуванням, одночасно перетворюють власну несхожість з іншими в усвідомлену гру; це стає способом самопізнання й пошуку місця у світі» (Романова, 2001). Війна знищила їхні плани, зламала їх подібно до того, як гинуть повітряні змії, яких не втримала чиясь рука. Кожен із героїв приносить свою жертву задля того, щоб настав довгоочікуваний мир. Людо вступає в організацію французького Спротиву, Ліла задля порятунку своєї родини стає коханкою багатьох, зокрема й німецьких офіцерів. Після вигнання нацистів французькі «патріоти» поголили їй волосся, що є своєрідним символом інакшості, наруги над особистістю. Тад безслідно зникає, беручи участь у польському Спротиві. Бруно втрачає пальці, що внеможливило його мрію стати піаністом, тому він стає військовим пілотом. Доля Ханса теж є трагічною: він гине після замаху на Гітлера. Людо не вдається самотужки його врятувати, оскільки французькі партизани відмовили в допомозі через власну безпеку. Оповідач засуджує тих, хто не захотів допомогти людині, яка намагалася змінити хід історії. Герої впродовж оповіді намага-

ються вчинити правильно, захищаючи себе, своїх друзів та родину. «Вибір здійснюється щохвилини людського життя, і введення в розповідь «крайньої» ситуації – тільки привід загострити увагу на самій суті й необхідності кожному цей вибір зробити, відчувши й усвідомивши реальність тих понять і категорій, які в умовах нової дійсності вже стали здаватися лише привидами, «пережитками» давно минулої епохи. Результат цієї боротьби найбільше цікавить автора» (Романова, 2001). Автор досліджує психологію людини, її спроможність подолати складну ситуацію, не зрадивши своїх принципів.

Герої попри все залишаються вірними своїм ідеалам, вони борються з фашизмом усіма доступними методами. У романі зустрічається фольклорний мотив «наділення героїв чудесними силами», які допомагають їм вийти зі скрутного становища. Цей мотив упродовж оповіді набуває реальних рис і трансформується для декого з героїв у мотив втрати мрії, життєвих орієнтирів. Однак герої хоча й не змогли втілити в життя своїх бажань, залишаються незломленими. Ліла, наприклад, перед весіллям сама зриває своє волосся і мріє знову займатися історією мистецтв. А Людо, він же оповідач, зберігає пам'ять не лише про своє кохання, а і про все, що його оточувало, тобто зберігає пам'ять про історію Франції загалом.

Центральним мотивом роману стає мотив пам'яті й божевілля, що трактується в романі неоднозначно. Концепт «історична пам'ять» втілюється в кожному образі, але центральним хранителем спогадів є Людо, предки якого теж мали цю цінну властивість. Один із предків Флері брав участь у Французькій революції 1793 року, інший був розстріляний після розгрому Паризької комуни. За словами Амбруаза Флері, саме пам'ять допомагає людині ухвалити правильне рішення та дає наснагу боротися за щастя людей. А божевілля полягає передовсім у вірності своїм ідеалам, глибокому пацифізмі та праві боротися за свої ідеали. Убачається певна схожість з героями В. Шекспіра (Гамлет), М. де Сервантеса (Дон Кіхот). Таке божевілля возвеличує, надихає на благородні вчинки, про що свідчить жертва, принесена Амбруазом Флері задля порятунку єврейських дітей.

Нетрадиційно в романі подається мотив війни. Військові дії не відображено у творі, однак так чи так війна торкається кожного персонажа. Автор змальовує страшні наслідки вторгнення, ставлення фашистів до представників різних національностей, активну боротьбу підпільних організацій проти загарбників. Читача не полишає відчуття деякої схожості у змалюванні німецьких військових та французьких партизанів. Одні – явні вороги, здатні здійснити жорстокі вчинки, хоча й серед представників німецького війська були люди з певним кодексом честі та гуманістичними переконаннями (Георг фон Тиле, Ханс). Інші – хоча і прикриваються гуманістичними принципами, однак здійснюють злочини. Учасники Спротиву часто з'являються на сторінках роману, однак їхні вчинки є ганебними, жорстокими і неприпустимими. Вони не захотіли допомогти Хансу, дивно, що й Людо не спробував, і незрозуміло, чи мають вони якийсь стосунок до його смерті. Вони ж знищують й Ісідора Лефковица, інформатора мадам Жюлі, котрий часто допомагав підпільникам. Хтось із них улаштував привселюдну наругу над Лілою за її зв'язки з німецькими офіцерами. Оповідач через ракурс бачення Людо подає своє ставлення до таких «патріотів», уподібнює їх німецьким окупантам і наголошує, що фашизм не має національності, оскільки жорстокість притаманна й деяким французам.

І символічними є слова Амбруаза Флері, котрий повернувся з таборів смерті, щодо знищених у його майстерні повітряних зміїв. «Деякі ще можна відремонтувати, але за історичну серію доведеться братися заново... Але потім необхідно знайти щось нове, бачити далі, дивитися в майбутнє...» (Гари).

Не випадковими є останні слова Людо Флері, які свідчать про його ідеальну «історичну пам'ять». «Закінчуючи нарешті свою повість, я хочу ще раз написати слова: пастор Андре Трокме й Шамбон-сюр-Ліньон, тому що краще не скажеш» (Гари). Герой-наратор використовує ретроспекцію, оскільки саме такий прийом допомагає окреслити історичний хронотоп і позиціонує жанровий зміст твору. Шамбон-сюр-Ліньон був тим містечком, де жителі на чолі з пастором Андре Трокме та його дружиною Магдою врятували кілька сотень єврейських дітей, жертвуючи своїм життям заради їхнього порятунку. Людо часто повторював імена жителів Шамбона, не забувши жодного, оскільки «говорять, що серце потребує вправ» (Гари). Саме в цей час Амбруаз надсилає племіннику світлину, на якій він зображений в оточенні дітей, із повітряним змієм у руках, з написом на звороті: «Тут усе йде добре». Слово «тут» було підкреслене, з чого стає зрозумілим, що саме це місце є осердям доброчестя, гуманізму та справедливості. Цей вислів стає мотивом-мовленням, яке хоча використовується у творі лише раз, зринає у свідомості повсякчас, коли мова йде про людську небайдужість, жертвність, гуманізм.

Попри те, що в романі змальовані важкі воєнні будні, хронотоп роману не обтяжений трагізмом ситуації, у соціальному хронотопі змальовані герої, які створюють класичний образ Франції, що склався в історії світової літератури, – романтичної, веселої, безжурної, такої, що любить земні насолоди та не опускає рук у найскладніших ситуаціях. Оповідач побіжно змальовує суспільну трагедію, акцентуючи увагу на особистісних хронотопах героїв, котрі окреслюються упродовж оповіді та розгортаються на фоні подій війни.

Отже, останній роман французького письменника Ромена Гарі «Повітряні змії» можна окреслити як соціально-історичний роман-ретроспекція, жанровий зміст якого втілюється через комплекс мотивів, основний із яких закодовано в назві твору. Повітряні змії – символ, що скеровує долю людини, мрія, що справджується (чи не справджується) у кожного героя індивідуально. У романі вбачається потужний соціальний та історичний хронотоп, оскільки доля кожного героя розглядається на фоні історичної ситуації, яка детально вимальовується. Роман побудовано у формі ретроспекції, оскільки історія подається через ракурс бачення головного персонажа, котрий стає носієм «історичної пам'яті» та наділений такими рисами, які дозволять читачеві зробити правильні висновки, ґрунтовані на загально визнаних морально-етичних цінностях. Для роману характерний комплекс мотивів, які взаємопов'язані між собою та амбівалентно проявляються в тексті. Це передовсім мотив мрії, відірваності від дійсності, що втілюється через символічні образи повітряних зміїв. Мотив співвідношення мрії та реальності, ширше «верху – низу», «життя – смерті», подається через історії життя всіх героїв роману. Константними у творі є соціальні, екзистенційні та історичні мотиви: божевілья, «історичної пам'яті», майстерності, самотності, сенсу буття, жертвності, душі, кохання, «матеріальне – духовне» тощо. У романі яскраво виражений компаративний аспект: кохання головних героїв має спільні риси зі стосунками Наполеона та пані Валевської, Жорж Санд та Шопена, що виписане текстуально. Головні герої асоціюються з Дон Кіхотом та Санчо Пансою М. де Сервантеса, Гамлетом В. Шекспіра й поповнюють когорту «божевільних» та «дивних» персонажів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Анисимов М. Ромен Гарі, хамелеон / М. Анисимов ; [пер. с франц. Е. В. Гаврилова]. – Нижний Новгород : ДЕКОМ, 2007. – 640 с.
- Галимова Р. У. Типологические особенности романов Р. Гарі : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Галимова Роза Усмановна. – Казань, 1996. – 144 с.
- Гарі Р. Воздушные змеи [Электронный ресурс] / Ромен Гарі. – Режим доступа: (дата обращения: 19.11.2017). – Название с экрана.
- Гурина Т. Л. Культурно-исторические реминисценции в романе Р. Гарі «Воздушные змеи» / Т. Л. Гурина // Вестник ВолГУ. Серия 8. – 2006. – Вып. 5. – С. 137–141.
- Михилёв А. Д. Французская сатира второй половины XX века: социально-идеологический аспект и поэтика. – Харьков : Высш. шк., 1989. – 189 с.
- Романова А. Ромен Гарі: жизнь еще впереди? (круглый стол) [Электронный ресурс] / А. Романова, М. Табак, С. Фрумкіна, М. Горбачова, І. Странцова, К. Тарасова, Д. Бондарчук // Иностранная литература. – 2001. – № 12. – Режим доступа : (дата обращения: 02.12.2017). – Название с экрана.

TATIANA KUSHNIROVA

FEATURES OF THE GENRE OF THE NOVEL "THE KITES" BY ROMAIN GARY

In the article traced genre-style features in the novel "The Kites" by the French writer of the twentieth century Romain Gary. The purpose of the article was a comprehensive analysis of the genre and stylistic features: traceable genre content, analyzed genre and style dominant, the main motives. A special place in the analysis is devoted to the study of chronotopes of the work, which build a common chronotope, which affects the genre modification. The genre of the novel is defined as socio-historical, given in the form of retrospection. The genre content is given in the title of the work. Air kites in the novel - a symbol of dreams. The novel has a social and historical chronotope, since the fate of each hero is considered on the background of the historical situation. The novel is built in the form of retrospection, the narrator recalls the events of the past and is the bearer of "historical memory". Characters of heroes are formed by internal and external factors. The novel features a complex of motifs that are ambivalent in the text. This is the motive of a dream embodied through the symbolic images of kites. The work is characterized by social, existential and historical motives: insanity, "historical memory", skill, loneliness, meaning of being, sacrifice, soul, love, "material-spiritual", etc.

The novel has folk motifs: the motive of meeting heroes against the background of nature, giving heroes magic powers, the motive of the tests, which skillfully fit into the real chronotope. The novel expresses the comparative aspect (the story of love of heroes, "crazy" characters), which is detailed in the text.

Key words: Romain Gary, French literature, motive, chronotope, narrative, style, the dominant, literary tradition.

REFERENCES

- Anisimov, M. (2007). *Romen Gari, khameleon [Romain Gary, chameleon]*. Nizhniy Novgorod: DYeKOM [in Russian].
- Galimova, R. U. (1996). *Tipologicheskie osobennosti romanov R. Gari [Typological features of the novels R. Gary]*. (Extended abstract of PhD diss.). Kazan [in Russian].
- Gari, R. (2018). *Vozdushnye zmei [The Kites]*. Retrieved from
- Gurina, T. L. (2006). Kulturno-istoricheskie reministsentsii v romane R. Gari «Vozdushnye zmei» [Cultural and historical reminiscences in R. Gari's novel "The Kites"]. *Vestnik VolGU*, 8(5), 137-141 [in Russian].
- Mikhilev, A. D. (1989). *Frantsuzskaya satira vtoroy poloviny XX veka: Sotsialno-ideologicheskii aspekt i poetika [French satire of the second half of the twentieth century: Socio-ideological aspect and poetics]*. Kharkov: Vysshaya shkola [in Russian].
- Romanova, A., Tabak, M., Frumkina, S., Gorbachova, M., Strantsova, I., Tarasova, K., & Bondarchuk, D. (2001). *Romen Gari: zhizn eshche vpered? (kruglyy stol) [Romain Gary: life is yet to come]*. *Inostrannaya literatura*, 12. Retrieved from <http://magazines.russ.ru/inostran/2001/12/stol.html>

Одержано 30.01.2018 р.

УДК 82-21=111
KARSTEN HAMMER
(Copenhagen, Denmark)

SPECIFIC FEATURES OF DRAMA IN THE HISTORICAL AND THEORETICAL DIMENSIONS

У статті розглянуто особливості формування драми як літературного жанру, автор виокремлює різновиди драми, сформовані в європейській літературі в різні періоди її розвитку. Установлено, що теоретичні основи драматизму сформульовані ще Аристотелем, модифікація особливостей драматизму відображена протягом історичного розвитку літературного процесу. Висвітлено специфіку композиції драми, а також особливості драматичного конфлікту. Особливу увагу приділено «аристотелівському» та «неаристотелівському» різновидам драматургії, переходу від традиційного театру до «нової драми» та подальших перетворень драматичного роду. Розвиток драматичних жанрів розглянуто в контексті формування літературних тенденцій, стилів та індивідуальної творчої свідомості.

Ключові слова: драма, конфлікт, композиція, дія, образ, характер.

The drama as a genre of literature has covered a great path of development from antiquity to modern times. Its generic features were researched by aesthetists, philosophers and literary figures, beginning from Aristotle. At the same time poetics of drama and causes are depicted as a lot of discussions today, which determined the relevance of this article, which considers the specific features of the drama as a kind of literature, its composition, figurative structure and means of artistic expression.

Drama (Greek: drama – action) is a specific genus of literature in which the world is depicted in the form of action. The drama intends primarily for stage performance, so it is a special kind of art that belongs both to literature and theater. The emergence of drama is associated with folk ceremonial events. Homeland of the drama is Ancient Greece, where the rites in honor of the Gods (Dionysus, Demetrius, Corey, etc.) became the first examples of drama. From the spread of the cult of Dionysus in the VII–VI centuries B. C. dramatic art was actively being developed. Dionysos was dedicated to the solemn deportations (dionysios) during which people danced, sang, dressed masks, glorified their God. In VI century the actual theater appeared (translated from the Greek – the spectacle). Dramatic events which took place earlier on the streets

and squares were transferred to special platforms. There were competitions of tragedians and comedians during the dionisys. Aeschylus, Sophocles, Euripides, Aristophanes participated in such competitions, who laid the foundations of drama. Since the origin of the drama, there has been a long path of development that does not stop today.

The analysis of drama requires taking into account the specifics of the drama as a literary genus. First, the basis of the drama is an action that can be both external and internal. External action is the actions of the character, events in his/her life, changes in his/her fate, position, relationship with other characters, etc. And the inner action reflects the spiritual life of the hero, his/her reflections, changes in mindset, the collision of ideas, positions. If the external action reveals conflicts that have external expressions and solutions throughout the work, then the inner one reveals hidden, profound contradictions that are not always resolved in the final, they are aimed at activating the viewer's (reader's) perception. External and internal actions are often combined in the work (Wickham, 1976; Eagleton, 2008).

The mover force behind the development of drama is the conflict. The conflict in the drama is manifested through the clash of characters. The conflict reflects the opposite views, interests, the tension and the extreme exacerbation of contradictions, outlooks, ideas, and so on. The nature of the conflict determines all collisions of the drama, its plot construction. Conflict is means of disclosing the characters of heroes, author's position, the main idea of the work. The conflict with the external sphere is often transferred to the psychological sphere, reflecting the internal contradictions of the heroes. The conflict can be personified in groups of actors who interact in each other in certain circumstances. At the same time, it can be materialized in the system of polyphony, leitmotifs, symbols, allegories and etc. There are three types of conflicts in the dramatic genus: tragic (the conflict of the hero with an irresistible beginning; shows the clash of the person who wants to maximize his/her high aspirations with the objective impossibility of their realization), comic (reflects funny and absurd in life, serves to expose negative social phenomena and character traits), dramatic (reveals the private life of a person in his/her relationship with the social, domestic, family environment; a dramatic conflict represents a difficult struggle of the protagonist with an overwhelming beginning, with the power which the hero can overcome and does not win because of certain circumstances which make up the object of attention of the author). The nature of the conflict affects the genre-type characteristic of the work. Different conflicts can be combined in one piece, so sometimes it is difficult to draw a clear line between the types and genres of the drama.

A characteristic feature of the drama is the usage of different types of speech (Волков, 2001; Taxidou, 2004). Monologue, dialogue, polylog are the main forms of disclosure of the conflict, the characters of the heroes in the drama.

Author takes a special position in the drama. Unlike lyrics and epics, the author hides behind actors, not expressing his point of view. There is no storyteller or narrator in the drama. The forms of expressing the author's position in the drama are due to the specifics of the genus. The author expresses his/her position through the choice of certain events, the nature of the selected conflicts, the definition of actors, the collision between them, remarks, comments of characters, statements of heroes, forms of lyricism, etc.

The purpose for stage performance (less readable) is due to a small amount of drama, its dynamism, emotional tension, the search for means of creating a holistic spectacle that directly affects the viewer. Externally, the drama is marked by certain textual features: the division of the play into actions, scenes, episodes, etc.; a list of actors and their characteristics; author's remarks and so on.

The drama as a genre of literature is marked by the synthetism of figurative means, which are manifested in the combination of words and gestures, facial expressions, music and etc. On the other hand, there is an active penetration into the drama of elements of other literary genres - epic or lyric, which lead to specific interdental formations.

In the theory of literature, two types of drama are distinguished as a literary genre: 1) `Aristotelian` or `closed` drama (it reveals characters of heroes through their actions, events are shown in chronological sequence in a relatively limited space, etc.); 2) `non-Aristotelian` or `open` drama (is based on synthetic artistic thinking, which leads to the epic and lyrical elements being actively penetrated into the dramatic genre). The `Aristotelian` drama was drafted by Euripides, Sophocles, P. Cornel, J. Racin, F. Schiller, G. E. Lessing, V. Hugo, I. Kotlyarevsky, I. Karpenko-Karyi, I. Franko and others. `Neo-Aristotelian` drama was embodied in the works by G. Ibsen, A. Chekhov, B. Shaw, B. Brecht, M. Kulish, E. Yonesko and others. If the `non-Aristotelian` drama is dominated by epic elements, then such a drama is called epic (it is noted by the underlined

convention, the intellectualization of the content, the active interference of the artist in action, etc.). An epic drama is presented in the works by B. Brecht, N. Hikmet, M. Kulish, I. Kocherga. If lyrical elements are acquired in a drama of great importance, then such a drama is called lyrical (the main thing is the disclosure of the inner world of heroes, while temporal and spatial parameters are shifted; the advantage is given not to external but internal actions, associative connections, etc.). Bright examples of lyrical drama were created by G. Ibsen, Lesya Ukrainka, A. Chekhov and others.

The drama composition is a general construction of a dramatic work, it is expedient to combine all its components into artistic and aesthetic integrity, due to the author's plan and the laws of the literary genus, genre specificity (Wickham, 1959; Culler, 2007).

The compositional construction of the drama is manifested through the placement, interconnection, interaction of characters, scenes, episodes, depicted events, specific ways of representing the artistic world in the drama (monologue, dialogue, polylog, remark, interior, etc.).

E. Mayin identified two types of composition (construction) of a dramatic play in the work «Experiments in literary analysis» (1972): plot composition (the development of action, the deployment of conflict), stage composition (the location of actors that is the composition of characters, relationships and interaction between them, the ratio of space-temporal plans).

An analysis of the compositional organization of a dramatic work involves primarily the study of the development of conflict, which is expressed in action. Determination of the nature of artistic conflict, stages of its development, means of embodiment in a dramatic work are necessary conditions for composite analysis of drama. For example, in the tragedy 'Sid' by P. Cornel's the conflict is a social responsibility and a feeling, this conflict determines the entire structure of the work, the relationship between heroes, the location of scenes and episodes. G. Ibsen's play "A Doll's House" shows the clash of personality with the cruel laws of society. The conflict in this work finds not only the external expression (Nora and Krogstad, Nora and Kristina, Nora and Helmer), but also in human psychology: in the heart of Nora there is a collision of the 'living', 'human' and 'artificial', 'inanimate' principles. In A. Chekhov's play 'Cherry Orchard' heroes are in conflict with the general tragedy of life and this leads to a personal tragedy of everyone. The play 'White Guard' by M. Bulgakov combines various conflicts: socio-historical (the conflict between the 'white guards' and other political forces, the conflict between 'old' and 'new' lives) and psychological (the conflict between man and the cruelty of the new time, conflict of spiritual and non-spiritual, cultural values and corrupted, etc.). As you can see, conflicts in the drama can be ambiguous, multilayered, embracing various phenomena of history, society, culture, human psychology.

The action in the drama can be clearly expressed full of events, rapidly evolving, for example, in V. Shakespeare's theater. However, it can be weakened even absent or illusory as say in the theater of the absurd. In the 'Aristotelian' theater the playwright shows the world in the form of action, attracts the viewer to action (Taxidou, 2004). And in the 'non-Aristotelian', for example, in an epic drama talks about the action prompting the audience to meditate. Consequently, the presence or absence of action its direct image or story about it are an important characteristic of the composition of the dramatic work.

The action may develop in chronological order, but this is not necessarily. The dramographers use other forms of development of action: retrospection, counterpoint, etc. Accordingly, there are scenes and episodes, and the artistic space of the work is built up.

Time has no limitations in the drama. It can be real historical (as, for example, in the comedies 'Tartuffe' and 'The Bourgeois Gentleman or The Middle-Class Aristocrat or The Would-Be Noble' by Moliere, in the comedy 'Inspector' by M. Gogol), mythical (for example, in the drama 'Prometheus Bound' by Aeschylus), conditionally symbolic (for example, in the fairy tale 'The Blue Bird' by M. Maeterlinck), onyx (for example, 'Flight' by M. Bulgakov's), etc. The time parameters can be set by the author in the remarks, the system of images, symbols, allusions and reminiscences, etc. Specific means of drama artists reproduce various time measurements are both valid and possible.

In a dramatic work artistic images can be located and correlated with each other in different ways. In order to implement its plan, the playwright can use different techniques of composition of characters (traditional masks, contrast, 'twinning', complementary, grotesque, polyphony, etc.).

Analysis of the composition of the drama requires also the study of forms of artistic speech. Through them, the development of the conflict is shown, the action is realized, the artistic world, the inner state of the heroes and the collisions between them are depicted. Thus, in the tragedy by V. Shakespeare the mono-

logues of `Hamlet` denote the stages of development of a dramatic conflict, the evolution of the protagonist. The tragedy by Y. V. Goethe deserves special attention not only Faust's monologues and his dialogues with Mephistopheles, Wagner and other characters, which express ideological clashes, ideological positions as well as polylogs in which the author reproduces the folk element and the life of mankind (Wickham, 1969).

The author's position in the drama finds a specific expression in the composition: a description of actors, author's notes, scenes and episodes, the choice of events for the image and forms of artistic speech, etc.

The composition of the dramatic work largely depends on the belonging of the work to a certain direction or flow. For example, the composition of works of classicism is significantly different from the symbolist drama and so on. The composition is also determined by the type and genre of the work. Different dramatic genres have their own peculiarities of composition. So, there is a main hero who faces insurmountable powers in the center of the tragedy. The collision of the hero of a tragedy with insurmountable circumstances, as a rule, ends in the death of the hero (for example, `Hamlet` by V. Shakespeare). `Drama-discussion` by B. Shaw is based on the collision of various ideas, life concepts, ideological views. It should take into account the interdental and inter-generational diffusion as a result of which there are works with a special composition. Let's say in the psycho-psychological drama by A. Chekhov plays an important role in the forms of lyricism, the associative connection between episodes and replicas, the psychological, symbolic subtext, impressionistic means, etc (Taxidou, 2004).

The composition of drama developed during the history of literature. For example, the ancient drama was mainly constructed as a dialogue between the choir and the coryphaeus (singer). It began as a rule from the prologue and ended with singing the choir, which expressed the attitude to the phenomena, gave an assessment of the actions of the hero, supported him/her in a fair struggle, condemned the errors, mourned the dead, but always kept the way of thinking, inherent for the people. The purpose of the ancient drama, as noted by G. Boyadzhiev, was `to support the people in the belief in the Gods and raise the high ideals of civic valor`. Therefore, the mythological heroes were depicted majestic and monumental and the masks made the images remarkably sculptural and expressive.

Such medieval genres as the miracle, mystery, morality, represented dramatization of church legends, biblical episodes, `miracles of Saints. They were characterized by conditionality, allegorism of images and situations, symbolic scenes. At the same time, genres of folk theater at the time of the Middle Ages, for example farce, were characterized by the realism and democracy of the depicted images and events. Participants of the farce tried to depict a living person, a real person. The purpose of the farce is to give a satirical assessment of the image, act, events, hence the introduction of commissar means, dynamic action.

Italian comedy del arte was built on improvisation, the usage of traditional masks (the mask reflects a certain social type, endowed with relevant psychological features, language). It was dominated by the atmosphere of a funny carnival, which embodied the freedom and optimism of the people.

Shakespeare's plays reflected a wide range of life events, different layers of society. Shakespeare's theater is a whole world where according to Pushkin, `every person loves, hates, misses, rejoices, but everyone is in his own way.` Shakespeare's works do not obey the strict division into genres. The width of Shakespeare's drama composition consists in the fact that the author combines tragic and comic elements, various types of conflicts in one work. As you know, there is only one step from the big to the funny in the plays by English playwright. Shakespeare's mastery was in the dramatic tension of action, the dynamism of events (Taxidou, 2004).. Shakespeare `liked to depict the complex development of an action which contained several parallel, crossed lines, creating an impression of the vitality of what was happening on the stage.`

The genres of classicism were subordinated to certain compositional canons: the rule of three unities (places, times, actions), the division of characters into positive and negative, the sequence and clarity of the development of conflict, the definition of the character of the heroes, the emphasis on certain features, etc. However, the theater of classicism was heterogeneous. For example, the founder of a high tragedy, P. Corneille preferred preeminent events using stories of mythology and history. All action in the tragedies by Corneille took place behind the scene and heroes only spoke about it. Corneille's images were elevated, they spoke with pathos embodying the ideas of civil service. And J. Racine brought the tragedy closer to the present. Although he also developed mythological and historical stories, psychologically, his characters were more reliable. He used not only the external but also the inner action, therefore, his characters, who were lovers of the scene, hated, suffered, told their feelings, were extremely fond of the audience, worried about their imagination and feelings. The master of classic comedy Moliere was a bold novice in the field of drama. His plays violated the themes of real life, acted the images taking from the time of reality. Moliere combines various types of conflicts - comic and tragic. He developed two types

of comedies: a comedy of characters and a comedy of positions, often combining them. The French comedy has widely used in his works singing, music, dancing. He urged actors to imitate reality, to speak in a living language, to play naturally and at ease. Based on the traditions of the folk theater, Moliere developed his understanding of laughter. In his opinion, a ridiculous should be extracted from the depicted reality or vice versa – bring laughs there. In the opinion of the artist, laughter has an exceptional significance for the education of society.

Baroque theater is characterized by the complexity of the themes and artistic decisions of their implementation. Violating the global issues of the universe, the meaning of human existence, the capriciousness of fate, Baroque writers complicated the composition of their works. For example, in the plays by P. Calderon de la Barca viewers fall into different spaces, they quickly change the time and direction of action, the images and situations are marked by symbolism. Dynamism, an exciting atmosphere, a complex intrigue are characteristic features of Calderon's works. The writer often resorted to emblematic, metaphorical, allegorical, characteristic Baroque style. Means of psychology help to reveal the spiritual contradictions of the heroes, their ideological searches (Taxidou, 2004; Culler, 2007).

In XVIII century the theater contributed to the dissemination of educational ideas, so the content of the plays was determined primarily by modernity. G. E. Lessing substantiated the idea that `art has, in new times, dramatically expanded its boundaries, it now imitates all the visible nature in which beauty is only a small fraction.` He urged artists to penetrate into all sectors of society, to portray not only beautiful but also ugly, reliably reflecting the phenomena. Truthfulness, dynamism, breadth of life events, attention to worldviews of personality, polyphony are the defining features of the drama of the Enlightenment. Great contribution to the development of the theater of the XVIII century made by P. O. Beaumarchais, R. B. Sheridan, F. Schiller, J. B. Goethe and others.

In the era of romanticism the drama gained new signs. The entire composition of the romantic drama was aimed primarily at the disclosure of the internal state of the individual, its conflict with the world, society by itself. Therefore, the inner action becomes basic, it is subject to the external action. Great importance of romance was given to the depiction of the place of action, nature, symbols, linguistic means. In the era of romanticism the drama has undergone a significant influence on lyric poetry, as evidenced, for example, by the work by J. Byron, who developed the genre of the dramatic poem.

The development of realism in the XIX century also affected the dramatic kind of literature. The drama became more analytic, it explored the relationship between person and the environment, so the image of the environment came to the fore. Heroes appeared as certain social types. The playwrights faithfully represented the images and the situation, noting the typical, characteristic of life.

Since the end of the XIX century writers were looking for new forms of art, which led to the birth and active development of the `new drama`, which, according to B. Shaw, `radically changed its attitude to the problems of ethics and aesthetics.` `New drama` is closer to the present, to the inner world of the person. The old theater was being talked about a separate tragedy in life, then in the new one – the general tragedy of life and of all mankind. The hero appeared not as a social type, but as a `spiritual symptom of the era` whose individuality, experience and feeling reflect the general atmosphere of the era. Internal movements of the human soul acquired generalized meaning, became the criterion for assessing the philosophical, social and moral problems of being. The theater turned into a place of ideological discussions and spiritual impulses. The external action gave way to the internal, the conflicts were extremely complicated, an important role was played by the subtext, the means of lyricism (Culler, 2007). Using the achievements of realism and naturalism, the `new drama` persistently developed the principles of modernism – symbolism, neo-romanticism, impressionism, expressionism, surrealism, and so on. G. Ibsen, M. Meerlinck, A. Strindberg, G. Hauptmann, A. Chekhov, M. Meterlinck, B. Shaw, Lesya Ukrainka, V. Vynnychenko, M. Kulish and others were among the origins of the `new drama`.

According to the development of modernism the composition of dramatic works is updated at the expense of time and space displacement, the principles of free assembly, the predominance of internal action, methods of lyrising drama, etc. Symbolistic drama, expressive drama, grotesque drama, intellectual drama and so on are the features of the composition.

In XX century epic theater started developing, which was laid down by the German playwright B. Brecht. He distinguished between two types of theater: dramatic (`Aristotelian`) and epic. B. Brecht formulated the principles of the epic theater which stemmed from his artistic practice. The epic theater is based not on action, but on the story (hence the name of the epic theater). Unlike traditional poetics, the epic

theater tends to solve global problems; it is not interested in household phenomena, but being not specific phenomena, but general laws. Here is embodied a certain event-type when a person appears as an expression of a certain historical, social and spiritual tendency (Волков, 2001; Taxidou, 2004, Eagleton, 2008). If the drama of the theater depicts the action and attracts the viewer to the events then the epic theater tells about the action and the viewer is in an observer's situation. B. Brecht considered that drama and the theater are intended to influence not on feelings, but on human intellect ('the spectator must not empathize, but to study, argue') that the most important thing in the play is not the events, but the conclusions and generalizations that follow them. The conflict, according to the artist, should remain unresolved, in order to induce spectators to independently look for solutions to the problems which are raised in the play in their lives. B. Brecht also opposed life-style in the theater. He noted that drama should have the appearance of stage sketching, a reason for the intellectual-analytical reflections of the viewer. Characteristic features of poetics of the epic theater are also a parochial character, allegory of images and situations, the usage of the 'effect of alienation' and others.

In the second half of the 20th century a set of phenomena of theatrical avant-garde was called 'theater of absurd' ('drama of the absurd'). The term 'theater of absurd' was introduced by English literary critic Martin Essling in his monograph (1961). M. Essling defined the typological commonality between the work of playwrights from different countries and generations noting that the name 'theater of the absurd' does not mean 'neither an organized direction nor an artistic school', but the term has 'auxiliary value' since it only 'promotes penetration into the creative activity does not give an exhaustive description is not comprehensive and exclusive.'

In the philosophical aspect the 'drama of the absurd' is based on the provisions by S. Kierkegaard, A. Camus, and J. P. Sartre. Genetically, the 'theater of absurdity' is associated with the artistic practice of existentialism. Among the features which characterize the works of the 'theater of the absurd', the decisive are: the creation of an absurd artistic world, where there are no logical, causal relationships, violated moral norms, distorted human relationships; spatial-temporal shifts, which are an expression of the general absurdity of being; revolt against 'common sense', normativity (E. Yonesco: 'There are no other norms, except for the norms of my imagination'); motives of confusion, alienation, loneliness, unsettledness, human doom in the world; grotesque as a means of exposing senselessness and artificial life; the action is weakened, often absent or illusory, conditional (E. Yonesco: 'This is an agony where there is no real action'); 'Language revolution' (E. Yonesco): word game, inconsistency replicas, incomprehensibility of monologues and dialogues, violation of grammatical and syntactic norms, pun, subtext, etc.; the characters do not remind people, but rather puppets, these are insult-schemes, insult-ideas, insults-symbols that embody the author's idea of the absurdity that touched the human soul ignoring any canons at construction of a play; the usage of elements of different genres (tragicomedy, tragic fars, comic melodrama, etc.); the synthesis of arts (to the 'drama of the absurd' are often included pantomime, choir, circus, musical hall, cinema); a combination of comic and tragic (Zh. Gene: 'I think that the tragedy can be described as follows: the burst of laughter, interrupted by the sobbing, which brings us back to the source of all laughter to the thought of death'). Trying to find expressive means to reflect the absurdity of human existence, the tragedy of being, anxiety and pain for a person, the 'theater of absurdity' became a new step in the development of drama, enriching the world theatrical system with new techniques, new artistic techniques, introducing new themes and new characters into the literature. The most prominent representatives of the 'theater of absurd' were E. Yonesco, S. Becket, J. Zhen, A. Adamov (France); F. Arrabal (Spain); D. Buzzati, E. d'Errico (Italy); X. Pinter, N. Simpson (England); S. I. Vitkevich, S. Mrozhek (Poland), etc. In Ukrainian literature, 'Drama of the Absurd' is represented by plays by I. Kostetsky, V. Dibrovny, O. Lyshegi.

To conclusion, different stages of literature, the composition of the drama has changed reflecting the development of the drama as a literary genre and the progress of art in general.

In each country, the drama and its composition have its own national specificity. For example, there are peculiarities of constructing works in the ancient Greek tragedy, in the Japanese theater Kabuki and No, in the musical drama of China, in the Ukrainian school drama, etc.

The composition of the dramatic work reveals the individual style of the artist, the peculiarity of its creative manner. The composition of drama serves the embodiment of the ideological and artistic conception of the writer, reflects his/her aesthetic concept, artistic and world-view searches.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Галич О. Теорія літератури / О. Галич, В. Назарет, Є. Васильєв. – Київ, 2001. – 486 с.
- Лексикон загального та порівняльного літературознавства / ред. А. Волков. – Чернівці : Золоті Лаври, 2001. – 636 с.
- Літературознавчий словник-довідник / редкол.: П. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів. – Київ : Академія, 1997. – 749 с.
- Culler J. *The Literary in Theory* / J. Culler. – Stanford : Stanford University Press, 2007. – 276 p.
- Eagleton T. *Literary Theory* [Electronic resource] / T. Eagleton. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 2008. – URL: <http://www.upress.umn.edu/>
- Introduction to Cognitive Cultural Studies* / ed. L. Zunshine. – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2010. – 400 p.
- Literary Theory: An Anthology* / ed.: J. Rivkin, M. Ryan. – Malden, MA : Blackwell Publishing, 2004. – 1314 p.
- Taxidou O. *Tragedy, Modernity and Mourning* / O. Taxidou. – Edinburgh : Edinburgh UP, 2004. – 215 p.
- Wickham G. *Early English Stages. Vol. 1: 1300–1660* / G. Wickham. – London : Routledge, 1959. – 428 p.
- Wickham G. *English Moral Interludes* / G. Wickham. – London : Dent, 1976. – 213 p.
- Wickham G. *Shakespeare's Dramatic Heritage: Collected Studies in Mediaeval, Tudor and Shakespearean Drama* / G. Wickham. – London : Routledge, 1969. – 277 p.

KARSTEN HAMMER

SPECIFIC FEATURES OF DRAMA IN THE HISTORICAL AND THEORETICAL DIMENSIONS

The article deals with the specifics of the formation of drama as a literary genre, varieties of drama, which have been formed in European literature at different stages of development. The theoretical foundations of the drama formulated by Aristotle as well as the modification of the features of the drama during the history of the development of literature are determined. The specifics of the composition of the drama, as well as the features of the dramatic conflict are explored. The composition of the dramatic work reveals the individual style of the artist, the peculiarity of his/her creative manner. The composition of drama serves the embodiment of the ideological and artistic design of the writer, reflects his/her aesthetic concept, artistic and world-view quest.

Particular attention is paid to the 'Aristotelian' and 'non-Aristotelian' drama, the transition from the traditional theater to the 'new drama' and the further transformations of the dramatic genus.

In the era of romanticism the drama gained new signs. The entire composition of the romantic drama was aimed primarily at the disclosure of the internal state of the individual, its conflict with the world, society by itself. Therefore, the inner action becomes basic, it is subject to the external action. Great importance of romance was given to the depiction of the place of action, nature, symbols, linguistic means. In the era of romanticism the drama has undergone a significant influence of lyric poetry, as evidenced, for example, by the work by J. Byron, who developed the genre of the dramatic poem.

The development of realism in the XIX century also affected the dramatic kind of literature. The drama became more analytic, it explored the relationship between person and the environment, so the image of the environment came to the fore. Heroes appeared as certain social types. The playwrights faithfully represented the images and the situation noting the typical characteristic of life.

Since the end of the XIX century writers were looking for new forms of art, which led to the birth and active development of the "new drama", which according to B. Shaw, 'radically changed its attitude to the problems of ethics and aesthetics.' 'New drama' is closer to the present, to the inner world of person. In the old theater was talking about a separate tragedy in life, then in the new one - the general tragedy of life and of all mankind. The hero appeared not as a social type, but as a 'spiritual symptom of the era,' whose individuality, experience and feeling reflect the general atmosphere of the era. Internal movements of the human soul acquired generalized meaning, became the criterion for assessing the philosophical, social and moral problems of being. The theater turned into a place of ideological discussions and spiritual impulses. The external action gave way to the internal, the conflicts were extremely complicated, an important role was played by the subtext, the means of lyricism. Using the achievements of realism and naturalism, the 'new drama' persistently developed the principles of modernism – symbolism, neo-romanticism, impressionism, expressionism, surrealism, and so on. G. Ibsen, M. Meerlinck, A. Strindberg, G. Hauptmann, A. Chekhov, M. Meerlinck, B. Shaw, Lesya Ukrainka, V. Vynnychenko, M. Kulish and others were among the origins of the 'new drama'.

According to the development of modernism, the composition of dramatic works is updated at the expense of time and space displacement, the principles of free assembly, the predominance of internal action, methods of lyrical drama, etc. Symbolistic drama, expressive drama, grotesque drama, intellectual drama and so on are the features of the composition.

The development of dramatic genres is considered in the context of the formation of literary trends, styles and individual-author consciousness.

Key words: *drama, conflict, composition, action, image, character.*

REFERENCES

- Culler, J. (2007). *The Literary in Theory*. Stanford: Stanford University Press.
- Eagleton T. (2008). *Literary Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Retrieved from <http://www.upress.umn.edu/>
- Halych, O., Nazareth, V., & Vasiliev, E. (2001). *Teoriia literatury [Theory of Literature]*. Kiev [in Ukrainian].
- Hromiak, R. T., & Kovaliv, Yu. I. (Eds.). (1997). *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk [Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk]*. Kyiv: Akademiia [in Ukrainian].
- Rivkin, J., & Ryan M. (Eds.). (2004). *Literary Theory: An Anthology*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Taxidou, O. (2004). *Tragedy, Modernity and Mourning*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Volkov, A. (Ed.). (2001). *Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva [Lexicon of general and comparative literary criticism]*. Chernivtsi: Zoloti Lavry [in Ukrainian].
- Wickham, G. (1959). *Early English Stages*. Vol. 1: 1300–1660. London: Routledge.
- Wickham, G. (1969). *Shakespeare's Dramatic Heritage: Collected Studies in Mediaeval, Tudor and Shakespearean Drama*. London: Routledge.
- Wickham, G. (1976). *English Moral Interludes*. London: Dent.
- Zunshine, L. (Ed.). (2010). *Introduction to Cognitive Cultural Studies*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Одержано 27.03.2018 р.

УДК 821.113-312.6(489)Андерсен=111
INGA KAPUSTIAN
(Poltava)

THE POETICS OF INTERTEXTUALITY IN THE NOVEL "THE IMPROVISER" BY H. C. ANDERSEN

Статтю присвячено вивченню особливостей літературної творчості Г. К. Андерсена. Проаналізовано різні погляди вчених-літературознавців на специфіку творчого доробку митця в контексті розвитку традицій романтизму, виокремлено особливості наративного дискурсу, характерні для розвитку літературних напрямків у скандинавському контексті. З огляду на літературні особливості новелістики Г. К. Андерсена, її новаторство, внутрішній зв'язок ідей та психологізації образів досліджено основні елементи поетики інтертексту. У статті виокремлено художні узагальнення як визначальний механізм конкретного втілення естетично «переоформленої» реальності автором. Розглянуто вплив творчості письменника на розвиток науково-літературних традицій і сприйняття світу читачем.

Ключові слова: *літературна спадщина, поетика, інтертекстуальність, Г. К. Андерсен, психологізм образів, роман.*

Hans Christian Andersen's life as a writer (1805-1870) started in the very period of romanticism climax and gradual transition to realism in Europe. Although a prolific writer of plays, travelogues, novels, and poems, Andersen is best remembered for his fairy tales. Andersen's popularity is not limited to children: his stories express themes that transcend age and nationality.

Andersen's fairy tales have been translated into more than 125 languages, have become culturally embedded in the West's collective consciousness, readily accessible to children, but presenting lessons of virtue and resilience in the face of adversity for mature readers as well. His literary heritage is a distinctive phenomenon not only for fiction literature in Scandinavia, but also around the world.

But H. C. Anderson's talent as a writer of many genres has not been depicted completely so far. He is

mostly known in the world as the author of interesting literary tales, but nevertheless even his fairy tales have not been completely analyzed in modern literary critic. Moreover, not all of them have been translated into foreign languages, many of them are still a literary property only of Denmark. Therefore, it is time to consider the literary heritage of H. C. Andersen in all his genre and stylistic varieties. But first, we are to examine how the writer was perceived by his contemporaries, writers and critics of Scandinavian countries, to determine his place in literary process of his time.

Meanwhile, the novel "The Improviser" of the Danish writer is interesting in the cultural aspect, since an important place in its artistic structure is occupied by the Italian theme, the ancient and the modern to the author Italian culture. The subject of the article is to describe the peculiarities of the author's style in terms of the element of intertextuality in the novel "The Improviser" by H. C. Andersen. The aim of this article is to demonstrate the significance of such interpersonal manifestations in this work as architectural, painting, sculptural, musical ecfrasis, as well as literary allusions, citations and reminiscences.

H.C.Andersen's works became the subject of literary Scandinavian critics in the late XIX – early XX century: Georg Morris Cohen Brandes, (1847-1927), Henrik Hertz, (1797-1870), Søren Kierkegaard, (1813-1855), Elias Lunn Bredsdorff, (1912-2002), Johannes Carsten Hauch, (1790-1872).

But the attitude of the writer himself to the statements and estimates literary circle critics was to some extent very tense and dissatisfied. He was too sensitive to any criticism – both positive and negative.

Reviews, reviews, comments influenced the art world and works of the artist. During all his life H. C. Andersen always felt confusion and rejection of his works by Danish literary critics and even more he from the very beginning of his literary career was considered to be a "naive writer." This assessment was made after the publication of a collection of early set of tales and stories "Tales told for children. The first collection. The first booklet. 1835" (Dan. "Eventyr, fortalte for Børn. Første Samling. Første Hefte. 1835"). They had clear features of folk art and were intended only for children audience.

However, the way of H. C. Andersen as a storyteller was made with the help of witty, ironic and partly sad style of his works as "Fodreise fra Holmens Canal til IIIstpynten af Amager (Danish)", (Eng. "Journey on Foot", 1829) and (dan. "Skyggebilleder", Eng. "Rambles in the Romantic Regions of the Hartz Mountains", 1831). The definition of "naivety" done by critics concerned Andersen's unique vision of children's language and cognitive processes, this particular artistic vision became a dominant feature of the individual style of the author and his peculiar view of the world.

The Improviser" (1835) is H. C. Andersen's first novel which brought him a wide world recognition, not only in Denmark. Unfortunately, none of his five novels is still translated into Ukrainian. The following novels "The Improvisator" and "Only a Fiddler" were translated into the Russian language. It is noteworthy that the first translation of the "The Improviser" into Russian was done by Ya. K. Grott and in 1844 and published it in the famous magazine "Contemporary". It was issued as a separate issue and was immediately criticized. V. G. Belinskiy, a famous literary critic, wrote a short review on the work of the Danish writer, in which he marked the colourful and elaborate descriptions of Italian nature, Italian customs, and also expressed his opinion about the character of the protagonist. "The hero of this novel", writes the critic, "has by far the most amusing face: an enthusiastic Italian, a poet, a poet who adores women and fear is fearful, so that no one tempted him ... " (Bredsdorff, 1994).

In the XXth century "The Improviser" was re-published three times in Russia in 2000, in 2005, and in 2011. The fact itself is largely remarkable. However, the recognition of this novel (as well as of the author's literary heritage) in Slavic literary criticism is rather insufficient and to some extent poor. The researchers of Andersen's work basically analyze the plot of the novel "The Improviser" and distinguish the features of autobiography implied in the novel. This is a typical commonplace remark which is frequently occurred in the book of Danish Andersen critic, Bo Grunbeck : Andersen. Life. Art. Personality "(The Complete Andersen, & Hersholt, Jean, 1949).

The set of events in the novel is in Italy in the 1830s. The novel "The Improviser" was introduced to the readers due to a lucky coincidence which happened to be occurred in Andersen's life. Having received a royal scholarship, he set off a journey to European countries. In September 1833 he arrived in Italy and lived there for almost six months, until April 1834. During that period in Italy, the phenomenon of improvisation was still widespread. In the "Encyclopedia Collegiate Dictionary", by Brockhaus and Efron it is claimed that since the Renaissance, poetic improvisations drew up lot of people and encouraged a great interest in Italy, in particular, at the courts of the Dukes: improvisers in Italy are "poets who make or compose, or per-

form with little or no preparation, recite or sing to a musical instrument (Latin *ex improviso* – unexpectedly) without making and having notes” (Westergaard, 1949).

The narration in the novel is based on the story of the narrator, an Italian Antonio, who remembers his childhood over the years. The narrator is a fictional hero. Alter ego of the author he can be called conventionally, because Andersen and his hero have only some facts in common from their lives (heavy childhood, patron's assistance, stay in Italy), as well as certain interests – love of art, a poetic gift.

At the beginning of the novel, the author introduces the reader to the hero – the little boy Antonio, who lives in Rome: “Whoever was in Rome, he knows the area of Barberini with its wonderful fountain: the triton overturns the shell, and the water pumps up a high jet into the air. Whoever has never been there get familiar with its engravings” – «Кто бывал в Риме, хорошо знает площадь Барберини с её чудным фонтаном: тритон опрокидывает раковину, и вода бьёт из неё в воздух высокой струей. Кто же не бывал там, знает её по гравюрам» (Bøgh, 1878). Thus, from the very beginning of the novel, a reader is introduced with a brief description of a famous Rome place of attraction as the Triton fountain, created by the sculptor Giovanni Lorenzo Bernini in 1642. The fountain's bottom is formed by four dolphins and there is a huge sink on the tips of their tails. The statue of Triton, a son of God Poseidon is exposed at the opened parts of the shell. The Triton blows from the shell a jet of water that fills the bowl of the fountain.

The author places his hero on the corner of the street Felice, near the “Triton” fountain. Here he was born and lived with his mother, who was early widowed and Buda was forced to rent a large room for tenants, having moved with his son into the attic of the building. The room was rented by a Dane, a young artist Federico, with whom Antonio has several remarkable stories.

The first chapter of the novel mentions another historical place on the map of Rome. It is the Church of the Capuchins. Near this church, one boy was playing with his friends, trying to reach the copper cross to kiss it. His mother's clergyman, a Capuchin monk, Fra Martn, influenced Antonio. He presented him “a picture of the Madonna crying with bitter tears, which were pouring down into the hell like the rain drops in the rain, where they were caught by the sinners with eagerness” (Bøgh, 1878), «картинку с изображением Мадонны, плакавшей горькими слезами, которые дождем падали в пекло, где их с жадностью ловили грешники» and introduced him to the church gallery: “On the walls of the and also introduced him to the church gallery: “The old portraits of the dead monks were hung on the walls of the gallery, and on the doors of each cell there were patched pictures depicting the sufferings of the holy martyrs”, Antonio recalls (Bøgh, 1878) – «По стенам галереи весели рядами старые портреты умерших монахов, а на дверях каждой кельи были наклеены лубочные картинки, изображавшие страдания святых мучеников».

H. C. Andersen describes the state of a child, whom the monk brought to the underground room of the temple, where the relics of the monks were carefully kept, and laconically warned that he would now see the “dead”. “There I saw skulls, skulls! They were put into regular rows and formed entire walls and even separate chapels and niches, in which there were skeletons of the most famous monks. They were wrapped in brown robes, clad with ropes, and in their hands they held decorations in these chapels were of collar-bones and vertebral ridges, <...> of small bones <...>. I pressed myself firmly to the monk ... ” (Bøgh, 1878). – «Там я увидел перед собою черепа, черепа!.. Они были сложены в правильные ряды и образовывали целые стены и даже отдельные часовни и ниши, в которых стояли скелеты наиболее прославившихся монахов. Они были завернуты в коричневые рясы, подпоясаны веревками, а в руках украшения в этих часовнях были из ключиц и позвоночных хребтов, барельефы – из мелких костей <...>. Я крепко прижался к монаху...» (Bøgh, 1878).

A reference to the Capuchin Church, descriptions of its underground storage needs some comments. A reader who has never visited Italy, he himself will have to look for additional material to understand what the Church of Capuchins is and what it is known for. It is about the Church of Santa Maria della Concione, built on Antonio Kazan's project between 1626 and 163. It is located near the square of Barberini and Fountain “Triton”. The remains of about four thousand monks which were forbidden to bury in the monastery cemetery were brought into the church, and its crypt, that is, an underground room of the temple, consists of six rooms with decorative ornaments, laid out of bones and skulls. Remembering the horrible feeling from what was seen in the temple, the narrator comes to the conclusion that it was inappropriate to bring a child to such a place. But for the author of the novel, such descriptions are important. Describing Rome as a place with which a certain part of the hero's life is associated, Andersen creates a mosaic canvas, and in this mosaic there was also a place for the Church of the Capuchins (so-called members of the monastic

order) and to describe their peculiar attitude to death. This church is not only part of the history of Rome, but also the history of religion.

The writer does not give any historical commentary on this episode. It ends with the fact that, having left the underground premises, the boy was suppressed by what he saw and calmed down only when he returned to the monk's cell, where "the wonderful yellow oranges looked at the windows, and a gray painting hung on the wall: angels were lifting the Mother of God to the heaven..." (Bøgh, 1878) – «в окна заглядывали чудесные жёлтые апельсины, а на стене висела пёстрая картина: ангелы возносили Богородицу на небо...»

Another sight of Roman architecture, which is mentioned in the first part of the novel, is the Spanish staircase. In the notes, the writer explains that the wide stone staircase in height from the four-storied buildings that stand next to them, connect the Spanish square and the hill of Pinchio. "This staircase is a gathering point for the Roman beggars and it is called Spanish according to the name of the square" (Bøgh, 1878) – «Лестница эта является сборным пунктом римских нищих и называется Испанскою по имени площади» (Bøgh, 1878). This place in the novel is associated with the name of Uncle Antonio, the beggar-cripple of Пеппо, who was called "the king of the Spanish staircase", since he sat at one of its stages from morning till night.

The second part of the novel tells about the adventures of nine-year Antonio. He was accepted as a singer in the Capuchin Church. During the Feast of All Saints, the monks took him to the chapel of the dead, where he was led by Fra Martino, the first time he visited the monastery. Here, under the impression from what he saw, the boy was unconscious. This event did not pass for him without a consequences, his fantasy began to work hard. The reputation of "God's Choice Children" followed him. When on Christmas he was instructed to give a speech at the Church of Saint Mary Arachelly (an Anglican parish church, built in 1110), he decided that he would invent it himself. The artist Federico first saw his gift and said that "there is a poet hiding in his heart", but Antonio himself decided that there is a good angel in his heart that gives him prompts.

Thus, the author's works were first considered by the critics, journalists, philosophers of Scandinavian countries, especially of Denmark. However, critics noted some features of his works as simplicity and accessibility of the style of the writer. It was important for the development of Andersen's studies all over the world to account for the works by S. Kirkegaard, J. Brandes et al. The translations of writer's works into other languages (English, Eastern Slavic, etc.) contributed a lot to intensify research in the XX century. However, the full richness of genre and stylistic heritage of H. C. Anderson has not been not disclosed until now and we see the further development of the research in this direction .

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Андерсен Г. К. Импровизатор [Электронный ресурс] / Г. К. Андерсен. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/improvizator-read-250012-1.html> (дата обращения: 22.12.2017). – Название с экрана.
- Bredsdorff, E. H. C. Andersen og Georg Brandes / E. Bredsdorff. – Copenhagen : Aschehoug, 1994.
- Breve fra H. C. Andersen (Letters From Hans Christian Andersen) / Eds.: B. Bøgh, N. Bøgh. – Copenhagen, 1878. – 121 p.
- Eventyr, fortalte for Børn. Første Samling. Tredie Hefte (1837) // Det danske Sprog- og Litteraturselskab. Vol. 6: Hans Christian Andersens Eventyr. – Copenhagen. 1990. – P. 133.
- Fodreise fra Holmens Canal til Høstpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829 (1829) / Udgiven af H. C. Andersen // Maanedsskrift for Litteratur, 1.: Bind, № 4. – 1829. – P. 169.
- H.C. Andersens Dagbøger (Hans Christian Andersen's Diaries). – Copenhagen : DSL/Gad, 1974. – 77 p.
- Hans Christian Andersen's Correspondence with Horace Elisha Scudder. – Berkeley, Los Angeles: University of California Press. – 181 p.
- Poetiske Skrifter // Eds.: J. L. Heiberg, C. S. Petersen. – Retriever from http://www.adl.dk/adl_pub/pg/cv/ShowPgText.aspx?noc=adl_pub&p_udg_i=29&p_sidenr=64
- Søren Kierkegaards Skrifter (The Writings of Søren Kierkegaard / Eds.: N. J. Cappelørn et al. – Copenhagen: Søren Kierkegaard Forskningscenteret and G. E. C. Gad, 1997. – Vol. 1. – P. 30f, 45.
- The Complete Andersen. All of the 168 Stories by Hans Christian Andersen / Trans: Jean Hersholt. – New York : The Heritage Press, 1949. – P. 298, 446, 430.

INGA KAPUSTIAN

THE POETICS OF INTERTEXTUALITY IN THE NOVEL "THE IMPROVISER" BY H. C. ANDERSEN

The article is devoted to the study of features of literary works by H. C. Andersen. The author analyzes the different views of scholars and literary critics on the specifics of the creative works of the artist in the context of the development of the traditions of romanticism which are distinctly embodied in the process of the development of literary trends in the Scandinavian context. Given to the issue of the literary peculiarities of H. C. Andersen's novels, their innovations, the inner connection of the author's ideas and the psychological essence of images, the author investigated the main elements of the poetics of the intertextuality. The article highlights the artistic generalizations as the defining mechanism of the concrete embodiment of the author's aesthetically "redeveloped" reality. The author examines the influence of the writer's creativity on the development of scientific literary traditions and the perception of the world by the reader.

Key words: *literary heritage, poetics, intertextuality, H. C. Andersen, psychology of images, "Improviser", novel.*

REFERENCES

- Bøgh, B. & Bøgh N. (Eds.). (1878). Breve fra H. C. Andersen (Letters From Hans Christian Andersen). Vol. 2. Copenhagen.
- Bredsdorff, E. (1994). H. C. Andersen og Georg Brandes. Copenhagen: Aschehoug.
- H.C. Andersens Dagbøger (Hans Christian Andersen's Diaries). (1974). Vol. III. Copenhagen: DSL/Gad.
- Fodreise fra Holmens Canal til IIIstpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829 (1829). Udgiven af H. C. Andersen. Kjøbenhavn. Paa Forfatterens Forlag. Nr. 4. Maanedsskrift for Litteratur, 1. Bind, p. 169
- Heiberg, J. L., & Petersen, C. S. (Eds.). (1932). Poetiske Skrifter. Copenhagen. Retrieved from http://www.adl.dk/adl_pub/pg/cv/ShowPgText.aspx?nnoc=adl_pub&p_udg_id=29&p_sidenr=64
- The Complete Andersen, & Hersholt, Jean (trans.). (1949). All of the 168 Stories by Hans Christian Andersen. New York: The Heritage Press.
- Eventyr, fortalte for Børn. Første Samling. Tredie Hefte (1837) in vol. 6 of Hans Christian Andersens Eventyr, Det danske Sprog- og Litteraturselskab. Copenhagen 1990, p. 133.
- Westergaard, W., (Ed.), Hersholt, J., & Topsøe-Jensen H. (Trans.). (1949). The Andersen-Scudder Letters. Hans Christian Andersen's Correspondence with Horace Elisha Scudder. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Andersens, H. C. The Improviser. Retrieved from <http://www.rulit.me/books/improvizator-read-250012-1.html>
- Cappelørn, N. J. et al. (Eds.). (1997). Søren Kierkegaards Skrifter (The Writings of Søren Kierkegaard). Vol. 1. Copenhagen: Søren Kierkegaard Forskningscenteret and G. E. C. Gad.

Одержано 18.02.2018 р.

УДК 82-92
СВІТЛАНА СЕМЕНКО,
ВАЛЕНТИНА РЕШТА
(Полтава)

ТЕМАТИЧНІ ОБРІЇ ПИСЬМЕННОЇ ПУБЛІЦИСТИКИ ОЛЕНИ ПЧІЛКИ

Метою пропонованої наукової розвідки є висвітлення конститутивних тематичних сегментів письменницької публіцистики Олени Пчілки. У статті акцентована увага на специфічних модусах презентації українського письменства у виступах публіцистки на сторінках українських періодичних видань. У науковій студії проаналізовано оригінальну Шевченкіану Олени Пчілки, визначено, що у своїх виступах відома публіцистка намагається показати читачам Шевченка передовсім як українського інтелігента нової формації. Досліджено послідовну політику Пчілки-редактора й публіциста щодо підтримки поетів із народу. З'ясовано позицію Олени Пчілки щодо проблеми зміни письменницьких генерацій, впливу модернізму на молоде покоління українських літераторів. Автори статті стверджують, що письменницька публіцистика Олени Пчілки не втратила своєї актуальності для сучасних творців публіцистичного дискурсу.

Ключові слова: Олена Пчілка, письменницька публіцистика, українська література, Шевченкіана.

Сьогодні, коли формується новітня концепція розвитку національної світоглядної публіцистики та переосмислюється її роль у державотворчих процесах, звернення до спадщини Олени Пчілки в контексті переосмислення літературної спадщини минулих століть із погляду становлення української ідеї становить безперечний науковий інтерес. Письменницька публіцистика Олени Пчілки торкається розмаїтих проблем становлення та розвитку національного письменства, презентації ключових постатей в українській літературі.

Значимо, що на сьогодні в літературознавстві й журналістикознавстві маємо тільки спорадичні розвідки, присвячені громадській діяльності й художній практиці Олени Пчілки, в яких побіжно аналізується її письменницька публіцистика. У цьому аспекті **актуальність** пропонованої наукової студії обумовлена потребою презентувати науковій спільноті кращі зразки письменницької публіцистики Олени Пчілки.

Метою пропонованої наукової розвідки є висвітлення ключових тематичних сегментів письменницької публіцистики Олени Пчілки. Мета статті зумовлює розв'язання ряду таких **завдань**: охарактеризувати специфічні шляхи презентації українського письменства у виступах публіцистки на сторінках українських періодичних видань; окреслити конститутивну тематику письменницької публіцистики першої української жінки-журналістки; з'ясувати роль письменницької публіцистики Олени Пчілки для розвою українського письменства зламу століть.

Для реалізації поставлених завдань було застосовано такі **методи**: проблемно-тематичний для визначення та дослідження тематичних обріїв літературознавчих виступів публіцистки, аналітичний використано з метою характеристики та з'ясування специфічних рис письменницької публіцистики Олени Пчілки.

Олена Пчілка, людина із широким світоглядом і ґрунтовною освітою, була твердо переконана, що саме українська література є одним із важливих чинників у боротьбі за національне відродження, утвердження повноправного місця українства серед висококультурних народів Європи. Будучи уважним обсерватором українського літературного процесу, у своїх публікаціях вона зосереджує увагу на таких важливих проблемах, як боротьба літературних поколінь, оновлення проблематики красного письменства, популяризація української літератури у світі, роль знакових митців в утвердженні української ідеї.

Закономірною в її письменницькій публіцистиці є низка публікацій про Тараса Шевченка, в яких акцентована увага на магістральній ролі Кобзаря в розвитку українського національного відродження й піднесенні авторитету України у світі. Зокрема, у редакційній статті «46-ті роковини смерті Шевченка», іменуючи Кобзаря національним співцем, Олена Пчілка розкодує читачам, що вона вкладає в зміст цього поняття: «Се той поет, що висловив усю глибину тугу, всю кривду, всю долю свого народу і виявив собою, своєю піснею-думою, всю вдачу його. Великі співці національні тим і визначаються, що природа краю та люду щедро вкладає в них ознаки, розкидані по осібних одиницях; як іскри-проміні злучаються

ті ознаки в добірній душі і сяють тоді великим ясним світом навкола» (Пчілка, 1907, с. 1). Разом із тим у статті переконливо вмотивовано кореляцію між піднесенням рівня народної освіти й употужненням слави Шевченка серед широких кіл українства. Публіцистка переконана, що саме завдяки духовному зростанню народ зможе досягти суспільно-політичну програму Кобзаря, його заповіти.

У ювілейній статті «Т. Шевченко» Олена Пчілка прагне з'ясувати роль творчості Кобзаря для розвитку національної літератури, усвідомлюючи, що за півстоліття після його смерті «не доволі обслідуване його життя, не доволі розібрано той надих, ті вражіння, що керували думкою» поета. Розглядаючи шевченківський літературознавчий дискурс, який характеризувався полярними точками зору, публіцистка вважає за потрібне висловити не критичний погляд, а «святобливе пошанування», зупинившись на двох присутніх атрибутах українського генія: Шевченка як істинно народного поета й митця, твердого у своїх ідейних переконаннях. Іменуючи поезію Тараса Шевченка «народною піснею», «що діймає своїми простими та чулими словами до самого серця», Олена Пчілка ставить у приклад українським літераторам чітке дотримання ним власної національно-естетичної програми – «був цілий вік вірний своїй думці й пісні, <...> не зрадив своєму глаголу» (Пчілка, 1911, с. 1). Олена Пчілка переконливо артикулює: чим глибше досліджуватиметься й популяризуватиметься творчість Шевченка – «вірного сина України», тим більше буде сяяти його слава.

Своєрідним підсумком Шевченкіани Олени Пчілки став ґрунтовний «історично-літературний дослід» «Український національний скарб», видрукуваний у чотирьох номерах «Рідного краю» за 1912 рік. Використовуючи свій традиційний прийом при створенні портрета знакової для української культури особи – виокремлення основних життєвих чинників, що вплинули на формування світогляду митця, публіцистка potwierджує велику вагу родини та малої батьківщини у розвитку талановитої особистості. У студії наголошується, що українська природа, родова пам'ять про козацьку добу й Коліївщину були тими ключовими чинниками, що в майбутньому утворять ідейно-естетичну програму Шевченка як поета-романтика, стануть провідними об'єктами його поетичної творчості.

Значне місце в «Українському національному скарбі» відводиться з'ясуванню проблеми літературно-культурних впливів митців попередньої доби на становлення індивідуального стилю Шевченка та осмисленню ролі продуктивних традицій попередньої літературної епохи у творчій спадщині Кобзаря. Олена Пчілка метафорично стверджувала, що творчість навіть найгеніальнішого митця закорінена в літературну традицію минулого, бо «найкраща квітка має своє коріння, повноводний потік має свої джерела»: «При тому Тарасовому ваганню, «чи прати проти рожна», себто писати таки по-українському, чи «закопатися в землю», – взяла гору порада земляків. Власне той добрий надих – був. Даремне казати, що Шевченко в своєму духовному житті був завжди самотній, навпаки, з самого початку його праці на літературному й мистецькому полі, – він був у товаристві змислених земляків, котрі живим словом і прикладом наворачтали його на свою національно-демократичну путь...» (Пчілка, 1912, с. 8).

Пчілка не боїться висловлювати антиетичну загальноприйнятими поглядами позицію щодо впливу творчості Тараса Шевченка на світогляд київської інтелігенції 40-их років XIX століття, маніфестуючи, що на час приїзду поета в 1843 році в Київ у його «проповіді не було нічого цілком нового», позаяк і П. Куліш, і Д. Пильчиков уже вийшли за рамки «невизначних симпатій давнішнього часу, а вже переймалися свідомішою загарою націоналістичного українства, а змагання в цьому крузі знаходили собі підставу в твердих наукових пошукуваннях на полі етнографії й історії» (Пчілка, 1912, с. 2).

Олена Пчілка висловлює досить новаторську для того часу думку про те, що саме ідеї Кирило-Мефодіївського братства про скасування кріпосного права спричинили появу у творчості Кобзаря антикріпосницьких мотивів, позаяк до приїзду в Київ у його поезії ця тема не висвітлювалася. Публіцистка не вважала, що в Київ Шевченко приїхав «як моноліт серед рівного піщового падолу, чи як апостол, вопіючий серед пустині», рівно як не погоджувалася з позицією свого брата М. Драгоманова, котрий стверджував, що «Шевченкова проповідь ішла „швидше насупроти“ його сучасників-українців, „ніж за ними“», наголошуючи, що «Шевченко мав тільки більшу снагу до висловлення тих думок» (Пчілка, 1912, с. 2).

Окресливши джерела, що сформували міцний національний світогляд українського пророка, Олена Пчілка визначила непересічну роль поетичного таланту Кобзаря для розвитку української національної ідеї: «Шевченко мав <...> той дар, даний йому Богом України, що горів сам полум'ям і ясно світив усім іншим, вражаючи та будячи людей ще незрячих і зігріваючи ще більше – людей вже свідомих» (Пчілка, 1912, с. 3).

У період розвою національної журналістики Наддніпрянщини в перше п'ятнадцятиріччя ХХ століття до редакцій українських часописів надходила велика кількість невіршів, написаних народними поетами-аматорами. Редакційні комітети практично не друкували таку продукцію, відправляючи її в «кошик». На ім'я Олени Пчілки також надходило чимало листів від сільських учителів, солдатів, селян, ремісників із проханням надрукувати в «Рідному краї» їхні твори, тому, дбаючи про творчу реалізацію народних митців, вона опублікувала на сторінках редакційного нею в 1907–1916 рр. «Рідного краю» не тільки поезію поетів-початківців, а й літературознавчу розвідку «Наші поети з народу». У статті по-драгоманівському чесно схарактеризовано переважно слабкий естетичний рівень віршів, написаних «малограмотними письменниками», який унеможливує навіть редакторську правку, «бо коли б виправить такий твір як слід, щоб його можна було надрукувати, то прийшлося би поставити під ним хіба вже й ім'я редакторове, через те, що авторового не зосталось би в тому віршові – сливе нічого...» (Пчілка, 1908, с. 7). Олена Пчілка закликає редакторів уважно приглядатися до таких поезій народних митців, у яких відчувається творча індивідуальність, а професійних літераторів – підтримати «тих сердешних самотніх одиниць, що йдуть манівцями по шляху поезії...» І хоча творча продукція поетів «з народу» не відзначалася оригінальністю змісту й форми, новаторським струменем, чистотою і правильністю мови, однак Олена Пчілка вважала, що в ній відчувалася «жива душа» народу.

Органічним продовженням статті «Наші поети з народу» стала публікація «Т. Шевченко й українські поети з народу», в якій обґрунтований ідейно-естетичний вплив творчості Кобзаря на формування в українського народу національної шкали цінностей, усвідомлення українством своєї національної окремішності: «Той народ наш єднається душею з Шевченком, бо в «Кобзареві» знаходить так багато свого, – там немов би все те, що прагнув би висловити сам народ» (Пчілка, 1908, с. 3). Пієтет до поетичного слова Шевченка, міфологізацію його постаті в народному середовищі публіцистка пояснює тим фактом, що в «Кобзарі» українці знайшли відповіді на свої сакраментальні питання, побачили задекларований оптимістичний прогноз щасливого майбутнього України. Цілком закономірним явищем вважає Олена Пчілка великий вплив Шевченкової поезії на творчість поетів з народу. Укотре стаючи на захист народних ліриків, вона категорично виступає проти індиферентного, а то й презирливого, з навішуванням налічок «писак» і «віршомазів» ставлення української інтелігенції до наділених талантом поетів з народу. Декларуючи, що її редакторським обов'язком є допомога порадою й ділом народним поетам з «іскрою українського вогню», публіцистка ставить українській інтелігенції риторичне питання: чи розвинувся б геній Шевченка, коли б «доля не судила йому зустрітися з тямущими людьми, що просвітили його, що в їх околі пізнав він і освіту й письменницький хист?» (Пчілка, 1908, с. 3).

Авторка публікації настійно закликає творчу інтелігенцію підтримати поетичні спроби народних митців, адже, за її метафоричним твердженням, народні поети, котрі приходять до редакцій українських газет і журналів зі своїми аматорськими віршами, «не мають нічого, окрім іскорки в серці, і ту іскорку запалив у них Кобзар». Підтримка поетів із народу Оленою Пчілкою була дієвим кроком у напрямку подолання тієї світоглядної прірви, яка впродовж не одного століття утворилася між інтелігенцією й народом, унеможливаючи консолідацію українців довкола національної ідеї.

Розглядає Олена Пчілка також проблеми, пов'язані зі зміною письменницьких генерацій, позаяк на зламі століть українська література переживала складні процеси творчої перебудови, що, як ніколи, загострили протистояння «старого» й «молодого» поколінь творців художнього слова. Своєрідною відповіддю молодим українським літераторам на їхнє звинувачення в бездіяльному «галушковому патріотизмі» старшого покоління митців стала її полемічна стаття «На лаві підсудних». Публіцистка із прикрістю констатує: питома для всього світового літературного дискурсу проблема конфлікту мистецьких генерацій «рідко в кого й рідко коли доходила до такого прикрого стану, як оце в нас між українцями», скрупульозно вимальовує амплітуду конфлікту поколінь у сучасному їй українському письменстві. Олена Пчілка відзначає: якщо спочатку молоде покоління українських митців, яке ввійшло в національну літературу з-під крила письменників шістдесятих років, викликало гордість через те, «що наші рідні й духовні діти горнуть до свого національного, кохаються в своїй рідній мові, пробують свої сили в своїй літературі, пускають дальші «літорослі порубаного дерева» (Пчілка, 1909, с. 7), то потім ця генерація вдалася до різких і почасти необ'єктивних звинувачень щодо творчості старшого покоління письменників. З неприхованою іронією вона пише: «Старих посажено було на лаву підсудних. І далі стало так, що хто б з молодих з чим не виступав,

особливо в публіцистиці, (віршованій чи прозовій), або в літературній критиці, – в читаних «рефератах», чи в друкованих працях, – неодмінно вилає «старих». Виходило, бачте, що ті «старі» – таке порохняве дрантя, що ними не варто й тини підпірати; що вони й перше нічогісінько путнього не зробили, – а скрізь, в літературі, на сцені, в житті, тільки вареники їли, та гопака танцювали; що всі шляхи до поступу, до ідейної літератури, знайшли – молоді: вони самі, збудувавши собі свого човна, знайшли всі Америки!» (Пчілка, 1909, с. 7).

У публікації відзначається ідейно-естетична непослідовність молодого покоління: якщо старша генерація митців шістдесятих років XIX століття стійко винесла обвинувачення молодих письменників зламу століть на свою адресу, то молоде покоління войовничо-нетерпимо сприйняло критику з боку «наймолодших модерністів». Авторка статті, наголошуючи на своєму літературному нейтралітеті в літературній дискусії, обстоює право кожної сторони не тільки висловити свою позицію, а й право кожного покоління письменників обирати свій шлях у літературі.

Насамкінець Олена Пчілка прагне донести до різних поколінь українських письменників думку: вони одна родина й повинні об'єднати свою творчу енергію задля розвою рідного письменства, а не вносити зерна незгоди у спільну працю: «Се-ж справді одна сім'я, се наша молода сила, нові літорослі все того-ж древа нашого! Молодь не може не відбити в собі новітніх впливів літературних, інколи та течія й заводять її на хибну стежку, то... се річ поправна: головне діло, щоб був талан, щоб була охота до праці, а рада знайдеться! Треба тій молодій силі простягати руку помочі, як простягано її було з руки давніх «старих» – молодшим. Можна-ж і хибки вказати, та не картать гостро, немилосердно» (Пчілка, 1909, с. 8).

Тема боротьби письменницьких генерацій в українському письменстві порушується і в рецензії на вихід у світ літературно-артистичного альманаху «Терновий вінок», укладеного поетом Олексою Коваленком. Олена Пчілка рішуче включається в літературну дискусію з М. Сумцовим із приводу нових модерністських віянь в українському письменстві. Вона не погоджується з несправедливим присудом харківського професора-словесника щодо змісту альманаху, висловленого ним на сторінках газети «Южный край», уважаючи, що негативна критика «Тернового вінка» несправедлива, а стаття «Декадентство в українській літературі» М. Сумцова викликана особистим неприйняттям новітніх віянь у національному письменстві. Рецензентка закидає опонентові недопустимість категоричного суб'єктивізму в оцінці важливих літературних явищ. Олена Пчілка – одна з небагатьох, хто з когорти письменників і критиків народницького напрямку відстоював модернізм в українській літературі. Опонуючи Миколі Сумцову, вона обґрунтовує об'єктивну закономірність появи нових віянь на теренах української культури: «Не можна було сподіватись, щоб власне наша література зосталась незацепленою новим напрямом європейської літератури, що повертала від ложно-класичного напрямку на іншу путь. Українська література не засуджена на кам'яну нерухомість. Картати ж авторів за те, що вони пробують нові стежки – не приходиться. Та й навряд, чи вся сила у вибраному напрямку: найважливіша річ все-таки – талант, і об'явиться він на всякому шляху; так само й напрямом, сам по собі, хоть би й найкращий, не дасть мистецької вартості творові, коли автор не має кебети!» (Пчілка, 1908, с. 12).

Оглядаючи змістове наповнення «Тернового вінка», рецензентка справедливо констатує, що, незважаючи на заявлений модерний характер, альманах насправді до кінця не дотримався заявленого принципу відбору творів, про що свідчить хоча б надрукована в збірнику п'єса М. Кропивницького «Старі сучки й молоді парости», написана в річищі народницької літератури. Вона висловлює щирий жаль із цього приводу: «Сказати по правді, не бачили б ми нічого лихого, коли б справді видавцеві вдалося зложити збірник цілком «тернистого» змісту: се б відповідало і «тернистому» часові, і тій особливій меті, що могла бути у редактора, коли він так назвав той збірник». Уміщені у збірнику високохудожні твори актуальної на той час проблематики, які не відповідають модерністському спрямуванню, на думку рецензентки, не знижують загальне враження від «Тернового вінка» (Пчілка, 1998, с. 14).

Досить високу оцінку дає Олена Пчілка творам виразного модерного спрямування, зокрема вона позитивно відгукується про драматичний витвір молодого тоді автора-модерніста С. Черкасенка «Повинен»: «Драматичний твір, хоч і нагадує повів новоромантичний (хоч би й п'єси Метерлінка)... належить до найкращих речей у збірнику. І постать «нового» робітника (недавнього «визвольного часу»), і його рідня, і вся оруда в хаті здаються правдивими, а вся п'єска робить враження, доволі міцно приковує до себе увесь час увагу читачеві» (Пчілка, 1908, с. 12). Публікація засвідчила нелегкий шлях оновлення національного письменства, складні стосунки представників молодії і старої літературних генерацій.

Отже, письменницька публіцистика Олени Пчілки є важливим джерелом для створення об'єктивної історії розвитку української літератури ХІХ – першої третини ХХ століття. У своїй письменницькій публіцистиці вона наголошувала на важливій ролі українського письменства в розвитку національної ідеї, шанобливому ставленні суспільства до творців художнього слова.

Переконані, що уважне перепрочитання письменницької публіцистики Олени Пчілки стане в нагоді сучасним творцям публіцистичного й літературознавчого дискурсу в Україні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Пчілка О. «Терновий вінок» (альманах) / Олена Пчілка // Рідний край. – 1908. – Число 21. – С. 12–16.
Пчілка О. 46-ті роковини смерті Шевченка / Олена Пчілка // Рідний край. – 1907. – Число 9. – С. 1–2.
Пчілка О. На лаві підсудних / Олена Пчілка // Рідний край. – 1909. – Число 7. – С. 7–8.
Пчілка О. Наші поети з народу / Олена Пчілка // Рідний край. – 1908. – Число 23. – С. 7–8.
Пчілка О. Т. Шевченко / Олена Пчілка // Рідний край. – 1911. – Число 9–10. – С. 7–9.
Пчілка О. Т. Шевченко й українські поети з народу / Олена Пчілка // Рідний край. – 1908. – Число 38. – С. 3–4.
Пчілка О. Український національний скарб / Олена Пчілка // Рідний край. – 1912. – Число 3. – С. 1–6 ; Число 4. – С. 1–3 ; Число 6. – С. 9–14 ; Число 7. – С. 1–4.

SVITLANA SEMENKO, VALENTYNA RESHTA

THE THEMATIC HORIZONS OF PUBLICIST WRITING OF OLENA PCHILKA

Publicist writing of Olena Pchilka touches on the diverse problems of the formation and development of national writing, the presentation of key figures in Ukrainian literature. In contemporary literary criticism and journalistic studies, there are only sporadic researches devoted to public activity and artistic practice of Olena Pchilka, which briefly analyze her publicist writing. In this aspect, the relevance of the proposed scientific article is due to the need to present to the scientific community the best examples of publicist writing of Olena Pchilka, as it raises important problems of the development of Ukrainian literature from the point of view of the establishment of a national idea. The aim of this study is to highlight the key thematic segments of publicist writing of Olena Pchilka. To accomplish the tasks, the author of the article used problem-thematic method for the identification and study of the thematic horizons of literary speeches of the publicist; analytical method was used to characterize and clarify the specific features of publicist writing of Olena Pchilka. The article focuses on the specific techniques of the presentation of Ukrainian writing in the works of the publicist on the pages of Ukrainian periodicals. The article gives a detailed analysis of the original Shevchenkiana of Olena Pchilka. It is determined that in her works a well-known publicist attempts to show Shevchenko as a Ukrainian intellectual of a new formation. The consistent policy of Pchilka-editor and publicist in support of poets from the people was explored. Olena Pchilka's position on the problem of changing the writer's generations, the influence of modernism on the younger generation of Ukrainian writers has been clarified. The author of the article argues that the publicist writing of Olena Pchilka has not lost its relevance for today's creators of journalistic discourse.

Key words: Olena Pchilka, publicist writing, Ukrainian literature, Shevchenkiana.

REFERENCES

- Pchilka, O. (1907). 46-ti rokovyny smerti Shevchenka [46th anniversary of the death of Shevchenko]. *Ridnyj kraj [The native land]*, 9, 1-2 [in Ukrainian].
Pchilka, O. (1908). «Ternovyj vinok»(aljmanakh) [«Blackthorn wreath»(almanac)]. *Ridnyj kraj [The native land]*, 21, 12-16 [in Ukrainian].
Pchilka, O. (1908). Nashi poety z narodu [Our poets from the people]. *Ridnyj kraj [The native land]*, 23, 7-8 [in Ukrainian].
Pchilka, O. (1908). T. Shevchenko j ukrajinsjki poety z narodu [T. Shevchenko and Ukrainian poets from the people]. *Ridnyj kraj [The native land]*, 38, 3-4 [in Ukrainian].
Pchilka, O. (1909). Na lavi pidsudnykh [On the dock]. *Ridnyj kraj [The native land]*, 7, 7-8 [in Ukrainian].
Pchilka, O. (1911). T. Shevchenko [T. Shevchenko]. *Ridnyj kraj [The native land]*, 9-10, 7-9 [in Ukrainian].
Pchilka, O. (1912). Ukrajinsjkyj nacionalnyj skarb [Ukrainian national treasure]. *Ridnyj kraj [The native land]*, 3, 1-6; 4, 1-3; 6, 9-14; 7, 1-4 [in Ukrainian].

Одержано 25.02.2018 р.

УДК 821.111
 СВІТЛАНА ТІХОНЕНКО
 (Полтава)

МОДИФІКАЦІЯ ГРОТЕСКУ ВІД АРХАЇКИ ДО СУЧАСНОСТІ

У статті здійснено спробу розглянути розвиток гротеску в часовій парадигмі змін культурних формацій. Мета дослідження полягає в тому, щоб виявити трансформації гротеску та досягнути їхній вплив на світовий літературний процес. Гротеск як тип образної експресії виник разом із появою мистецтва. Колись він відображав міфологічний синкретизм світогляду, згодом відчув на собі низку змістовних метаморфоз. У дослідженні проаналізовано трансформацію гротеску впродовж історії людства та зроблено висновки, що гротескні форми реагують на зміни культурних естетичних парадигм та моделі мислення, гротеск стає своєрідним «кривим» віддзеркаленням не тільки світу, а й свідомості людини, певною точкою сприйняття реальності.

Ключові слова: гротеск, модифікація гротеску, архаїка, Античність, Відродження, Середньовіччя, Просвітництво, реалізм, модернізм.

Гротеск як філософська та літературознавча категорія висвітлювався в працях науковців приблизно з XVIII ст. Явищу, що позначається словом «гротеск», тисячі років. Цей тип образної експресії виник разом із появою мистецтва. Колись він відображав міфологічний синкретизм світогляду, згодом відчув на собі низку змістовних метаморфоз (Базилевский и др., 2002, с. 440). Це – один із найдавніших способів художнього узагальнення, що не втратив своєї актуальності й донині.

У статті здійснено спробу розглянути розвиток гротеску від архаїки до наших днів та простежити за специфікою та функціями гротеску, що виявлялися в різні історичні культурні епохи. Зі зміною культурних формацій сутність гротеску також піддалась суттєвим модифікаціям. **Мета** дослідження полягає в тому, щоб виявити трансформації гротеску та досягнути їхній вплив на світовий літературний процес.

У літературознавстві останнього століття гротеск постійно перебуває в полі зору вітчизняних та зарубіжних дослідників, серед яких М. Бахтін, Ю. Манн, В. Кайзер, Я. Зунделович, Д. Козлова, А. Дежуров, Т. Дормідонова, О. Шапошнікова, А. Базилевський, О. Ніколенко, Т. Самійленко, Н. Bloom, D. K. Dapow та ін. Такий інтерес до гротеску зумовлений тим, що, незважаючи на велику кількість досліджень природи гротеску, науковці так і не дійшли єдиної думки щодо його сутності та сфер функціонування.

Гротеск – grotesque (фр.). У буквальному перекладі означає «химерний», «комічний». Перебільшення, гіперболізм, надмірність, надлишок є одними з основних ознак гротескного стилю. Термін «гротеск» використовується для характеристики дивних і перекручених форм. Він синонімічний із поняттями «дивний», «фантастичний», «ексцентричний» і, часом, «потворний». Гротеск завжди містить у собі художнє відхилення від норми. Але, на відміну від сатири, вирізняється двоплановістю, внутрішнім підтекстом зображення. У фантастичній формі поєднується жахливе і смішне, потворне і піднесене, він вносить елементи нереальності в реальність, доводячи її до абсурду, доповнюючи зловісністю та потворністю, змінюючи м'якість гумору та іронії, надаючи сюжету трагічного забарвлення.

Етимологія поняття «гротеск» – у слові «грот» (франц. grotte, від італ. grotta), що позначає неглибоку печеру зі склепінчастою стелею та широким входом. У XV ст. у Римі під час розкопок підземних приміщень – гrotів «Золотого будинку» Нерона (I ст. н. е.) – були знайдені давньоримські ліпні орнаменти, у яких химерно поєднувалися образотворчі та декоративні мотиви рослинних і тваринних форм, уключаючи й фігури людей. Саме ці орнаменти й були названі «гротесками». Гротеск з'явився задовго до того, як виник термін, що його позначає. Кентаври, химери, грифони із грецьких міфів, боги Стародавнього Єгипту з тілами людей і головами тварин являють собою суть гротескного тіла (Жердев, 2015, с. 14).

На думку одного з дослідників гротеску А. Дежурова, наявне визначення терміна не в усьому відповідає сучасному та історичному розумінню слова «гротеск». Найчастіше гротеск поєднується в науковій свідомості із суміжними поняттями карикатури, ліоти, гіперболи, трагікомедії. Часто в тлумаченнях гротеску не враховується історія терміна. Багато авторів залишають поза увагою долю гротеску в давнину, хоча всі визнали, що гротеск виник набагато раніше, ніж слово, що його позначає (Дежуров, 1996, с. 5).

В образотворчому мистецтві – це гротескний світ знаменитих лоджій Рафаеля, перетворений химерною фантазією художника. Уперше термін «гротеск» з'являється в епоху Відродження, але спочатку лише у вузькому значенні. Наприкінці XV ст. в Римі при розкопці підземних частин терм Тита було виявлено не відомий до того часу різновид римського живописного орнаменту. Його назвали «la grottesca» (від італійського «grotta» – грот, підземелля). Трохи пізніше аналогічні орнаменти було виявлено й у інших місцях Італії. А в північних країнах кінець світу, «рагнарек», зображувався як купа змії та птахів на ясені Ідрасіль, що поглинали одне одного. Згодом подібні зображення з'являються за доби Каролінгів. Гротескний орнамент може обрамляти текст Євангелія, даючи певний «космічний коментар» до канонічного християнського сюжету. Із часом такі ж фантастичні фігури знаходять місце в мистецтві Франції та Італії (Карабегова).

Уперше поняття «гротеск» стосовно словесної творчості вжив М. Монтень у «Пробах» (1580). Помічена ним аналогія між орнаментами і власним твором була першою спробою метафоризації поняття, його якісною трансформацією. Орнаменти М. Монтень називає фантастичними малюнками, «уся принадність яких полягає в їхній різноманітності й химерності» (Шапошникова, 1978, с. 4).

Як тип художньої виразності гротеск розглядається у значенні образу, стилю й жанру. Він, як правило, заснований на фантастиці, сміху, гіперболі, химерному поєднанні та контрасті фантастичного й реального, прекрасного й потворного, трагічного й комічного, правдоподібності й карикатури (Жердев, 2015, с. 17). М. Бахтін трактував гротескний тип образності (тобто метод побудови образів, за визначенням науковця) як найдавніший тип, що трапляється ще в міфології та в архаїчному мистецтві всіх народів, зокрема й у докласичному мистецтві давніх греків і римлян. У цій орнаментальній грі, на думку вченого, відчувається виняткова свобода й легкість художньої фантазії, причому свобода відчувається як весела та вільна. Цей веселий тон нового орнаменту правильно зрозуміли та передали Рафаель і його учні у своєму наслідуванні гротеску при розписі ними ватиканських лоджій.

«Гротеск» був просто словом для позначення нового, як тоді здавалося, явища. І первісне значення його було дуже вузьким – знайдений різновид римського орнаменту. Але річ у тому, розмірковує науковець, що той різновид був маленьким уламком величезного світу гротескної образності, який існував на всіх етапах античності й продовжував існувати в середні віки та в епоху Ренесансу. І в цьому шматочку були відображені характерні риси величезного світу. Цим забезпечувалося подальше продуктивне життя нового терміна – його поступове поширення на весь майже неозорий світ гротескної образності (Бахтин, 1965, с. 39–40).

Гротеск – давній тип образності. Він був властивий як міфології, так і архаїці. Віктор Гюго в «Передмові до "Кромвеля"» зазначає, що античний гротеск боязкий і постійно хоче сховатися. Відчувається, що він не у своїй стихії. Він ховається, наскільки це можливо. Сатири, тритони, сирени тільки трохи потворні. Парки, гарпії потворні швидше своїми атрибутами, ніж зовнішністю; фурії прекрасні, і їх називають Евменідами, тобто лагідними, ласкавими, благодійними. Серпанок величі та божественності огортає й інші гротески. Поліфем – гігант; Мідас – цар; Сілен – бог (Гюго, 1956, с. 9).

На думку А. Бази́левського, Середньовіччя віддає гротеску роль страхітливому початку (танка смерті) (Бази́левский и др., 2002, с. 440). Водночас гротеск був основою європейського середньовічного карнавалу як форми народної культури, як різновиду масового народного гуляння з вуличними ходами, театралізованими іграми під відкритим небом. Витоки карнавалу лежать у язичницьких обрядах, пов'язаних зі зміною пір року, у весняних сільськогосподарських і ярмаркових святах. Назва «карнавал» стала поширеною в Італії наприкінці XIII ст. З карнавалом пов'язаний найбільш популярний народний італійський театр XVI ст. – комедія масок (комедія дель арте) (Жердев, 2015, с. 18). М. Бахтін уважав розквітом гротескного реалізму образну систему народної сміхової культури Середньовіччя, а художньою вершиною – літературу Відродження (Бахтин, 1965, с. 39). В епоху Відродження гротеск досяг художньої вершини в літературі, живописі, театрі та графічному мистецтві. У літературі неабияку зацікавленість викликає творчість нідерландського вченого-гуманіста, письменника, богослова Еразма Роттердамського. Ним створена струнка система нового богослів'я, яке сам митець назвав «філософією Христа». У цій системі головна увага зосереджується на людині в її ставленні до Бога, на моральному обов'язку людини перед Богом. Проблеми спекулятивного богослів'я (створення світу, перворідний гріх, троїстість божества та ін.) висвітлені

Е. Роттердамським як ті, що не мають життєво важливого значення і принципово не вирішувани. Він став главою течії в гуманізмі, що отримав назву «християнський гуманізм». З величезної спадщини Еразма Роттердамського найбільш відомі «Похвала глупоті» (1509) і «Розмови за просто» (1519). Перший твір – сатира філософська, другий – побутова, але обидва твори побудовані на загальному фундаменті: переконаності в суперечливості всього суцього й хисткості межі між протилежностями. Пані Дурість, що співає хвалу собі самій, легко обертається мудрістю, самовдоволена знатність – тупою ницістю, безмежна влада – найгіршим рабством, тому дорогоцінним правилом життя стає заклик «нічого надміру!».

Гротескний характер наявний у багатьох творах англійського драматурга й поета Вільяма Шекспіра. Його творчість увібрала найпотужніші промені епохи Відродження – естетичні (синтетичні традиції й мотиви популярних романтичних жанрів, ренесансної поезії та прози, фольклору, гуманістичної та народної драми) й ідеологічні (демонструючи весь ідейний комплекс часу: традиційні уявлення про світобудову, погляди захисників феодально-патріархального укладу та політичної централізації, мотиви християнської етики, ренесансний неоплатонізм і стоїцизм, ідеї сенсуалізму й макіавеллізму та ін.). Ця синтетичність, поєднана з усебічним охопленням життєвих явищ і характерів, обумовила життєву повноту творінь В. Шекспіра. Гротеск у його творах чітко виявляється в комедіях, які насичені фольклорними, авантюрними й пасторальними мотивами. Змагання в дотепності, витівки блазнів і кумедність простаків, елементи святковості, що тяжіли до старовинних обрядів і карнавалу, – уся ця гра вільного ества визначає атмосферу веселощів і оптимізму в комедіях Шекспіра («Приборкання норвільової», «Кінець – справі вінець», «Міра за міру» та ін.) (Жердев, 2015, с. 19). А. Базілевський стверджує, що Відродження з його парадоксальним поверненням до архаїчних джерел народжує епічний гротеск, який змінюється примусовими деформаціями та контрастами бароко (Т. Тассо, П. Кальдерон та безліч інших) (Базилевский и др., 2002, с. 440).

У часи класицизму гротеск опиняється поза межами великої літератури, використовується лише в «низьких» жанрах (Хаперська, 2012, с. 74). М. Бахтін пише про поступове звуження, здрібнювання та об'єднання обрядово-видовищних карнавальних форм народної культури, починаючи з II пол. XVII ст. З одного боку, відбувається «одержавлення» святкового життя, і воно стає парадним, з іншого – «побутовізація», тобто воно переходить до домашнього, сімейного побуту. Проте науковець зауважує, що народно-святковий карнавальний початок, по суті, незнищений. Гротеск, що втратив зв'язок з народною карнавальною культурою, перероджується – відбувається певна формалізація. Ця форма трапляється в комедіях Мольєра, філософських повістях Д. Дідро, Вольтєра, у творах Дж. Свіфта (Бахтин, 1965, с. 41–42).

В епоху Просвітництва у творах Дж. Свіфта, Л. Стерна, Вольтєра гротеск стає засобом раціоналістичної критики (Базилевский и др., 2002, с. 440). Людина, її природа були центром дослідження просвітителів протягом усього XVIII ст. та стали головною темою філософської, суспільної та культурної думки епохи Просвітництва в цілому (Мирошкіна, 2013, с. 45). На думку А. Єлістратової, принцип «покращення» людської природи, її здатності до самовдосконалення – найважливіше ідейне завоювання просвітницького роману (Єлістратова, 1966, с. 14). Людина, у розумінні просвітителів, мала стати об'єктом усебічного вивчення експериментальним і точним, механіко-математичним методом. У першому посланні «Досвіду про людину», «Про природу і стан людини у стосунках до Всесвіту», А. Поуп говорить про важливу роль, яку людина відіграє у Всесвіті. Людина досконала, тому що виконує своє призначення у світобудові, але водночас і залежить від загального перебігу подій, тому що її доля цілковито в руках Всевишнього. З одного боку, людина – тільки маленька піщинка, а з іншого – важлива та необхідна ланка у світовій гармонії. Отже, на думку А. Поупа, пізнати суперечливу природу людини дуже важко (Мирошкіна, 2013, с. 45–46). Таке бачення людини вимагало пошуку особливих форм гротеску. Вершиною літератури Просвітництва та яскравим проявом гротеску став роман Дж. Свіфта «Мандрі Гулівера», що містить не тільки важкі думки про сучасний автору світ, а й про людство взагалі. Ю. Лотман у статті «У світі гротеску й філософії» стверджує, що критика сучасності, яку розгорнули філософи-просвітителі, провадилася з позицій Розуму. Саме він був тією вершиною, з якої просвітитель дивився на світ. Але водночас виникала й інша позиція: для того, щоб осягнути світ, потрібно опинитися поза його межами. Тут існують два шляхи – або мудрець, або дикун, «природна людина», стають «авторською точкою зору» і приходять з інших світів, щоб перетворити світ на краще (Лотман). Отже, гротеск Просвітництва є не тільки засобом критики, а й новим поглядом на світ і людину в ньому.

Нове піднесення гротеску спостерігається в романтиків, проте цей художній засіб поволі втрачає універсальне й усеохопне значення образів, набуває відтінків трагічності, самотності (Хаперська, 2012, с. 76). Романтики, зокрема А. фон Шаміссо, Е. Гофман, Г. Клейст, Е. А. По, обирають гротеск як спосіб ірраціонального подолання нерозв'язних протиріч (Базилевский и др., 2002, с. 440). Він стає формою для вираження суб'єктивного, індивідуального світовідчуття. На думку М. Бахтіна, романтичний гротеск – значне явище світової літератури (Бахтин, 1965, с. 45).

У реалістів – Ч. Діккенса, М. Гоголя, М. Салтикова-Щедріна, М. Достоевського – гротеск служить соціальної та психологічної типізації. (Базилевский и др., 2002, с. 440). Т. Дормідонова в дисертаційному дослідженні «Гротеск як тип художньої образності (від Ренесансу до епохи авангарду)» пише, що принципова відмінність реалістичного гротеску від зазначених вище різновидів полягає в тому, що гротеск у своїх класичних формах (у Рабле, Шекспіра, Сервантеса) світоспоглядальний. Він обернений до базових ментальних структур і через них – до базових, фундаментальних засад буття. М. Гоголь, М. Салтиков-Щедрін, А. Франс, Г. Манн та інші письменники-реалісти знижують цю світоспоглядальну функцію гротеску, використовуючи останній як засіб соціально-історичного та соціально-психологічного аналізу. Але великий художник, уважає науковець, завжди вище й більше тієї конкретної парадигми художності, у межах якої він хронологічно та просторово існує. Тому під пером великого художника гротеск неминуче перетворюється на щось більше, ніж прийом. Так, у М. Гоголя за алогізмом життя чиновницької Росії початку XIX ст. проглядається й алогізм століття нинішнього, і – ширше – алогізм життя як такого (Дормінова, 2008, с. 12).

М. Бахтін стверджує, що у XX ст. відбувається нове й могутнє відродження гротеску. Картина розвитку новітнього гротеску доволі складна й суперечна. Науковець виділяє дві лінії цього розвитку. Перша лінія – модерністський гротеск (сюрреалісти, експресіоністи та ін.). Цей вид гротеску пов'язаний із традиціями романтичного гротеску й у XX ст. розвивався під впливом ідей екзистенціалізму. Друга лінія – реалістичний гротеск (Томас Манн, Бертольд Брехт та ін.), він пов'язаний із традиціями гротескного реалізму та народної культури, а іноді віддзеркалює й безпосередній вплив карнавальних форм (П. Неруда) (Бахтин, 1965, с. 54).

У книзі сучасних американських науковців Г. Блума (H. Bloom) та Б. Гоббі (B. Hobby) «Гротеск» (The grotesque) (2009) (Bloom & Hobby, 2005) висловлена думка, що в наш час, коли людство пережило світові війни, близькосхідні лиха, безліч терактів та живе під постійною загрозою ядерної війни, художники й письменники використовують усе більше гротескних форм для створення повноти картини зображуваного світу (Bloom & Hobby, 2009, с. 25). Сучасний гротеск породжений людською потребою змитати кордони між життям та смертю в постійній спробі об'єднати протиборчі сили у вічних пошуках істини (Danow, 1995, с. 30).

Гротеск виявляв себе протягом історико-культурних епох, починаючи з Античності. В античну епоху гротеск був пов'язаний із міфами, язичницькими уявленнями людей, в епоху Середньовіччя – із християнством, в епоху Ренесансу – з народною сміховою культурою. У часи класицизму гротеск опиняється поза межами великої літератури, використовується лише в «низьких» жанрах, у добу Просвітництва він стає засобом раціоналістичної критики та зазнає нового піднесення в епоху романтизму, хоча і втрачає поволі універсальне та усеохопне значення образів, набуває відтінків трагічності, самотності. У реалістів гротеск служить соціальної та психологічної типізації. У XX ст. відбувається нове й могутнє відродження гротеску. Картина розвитку новітнього гротеску доволі складна й суперечна, виділяють дві лінії цього розвитку. Перша лінія – модерністський гротеск, друга лінія – реалістичний. У наш час, як стверджують сучасні дослідники гротеску, художники й письменники використовують усе більше гротескних форм для створення повноти картини зображуваного світу.

Отже, проаналізувавши трансформацію гротеску впродовж історії людства, можна зробити висновки, що гротескні форми реагують на зміни культурних естетичних парадигм та моделі мислення, гротеск стає своєрідним «кривим» віддзеркаленням не тільки світу, а й свідомості людини, її точкою сприйняття реальності.

Питання вивчення природи гротеску та гротескних форм у літературі ставить перед гротескознавством багато завдань: глибоке дослідження особливостей гротеску в смислового полі тексту художнього твору; аналіз вияву гротеску на різних рівнях структури тексту, вивчення впливу гротескної образності на сучасний літературний процес загалом, осягнення значення гротеску при зміні суспільної та індивідуальної свідомості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – Москва : Худож. лит., 1965. – 545 с.
- Гюго В. Предисловие к Кромвелю / В. Гюго. – Москва : Худож. лит., 1956. – 768 с.
- Дежуров А. С. Гротеск в немецкой литературе XVIII века : автореф. дис. ... на соиск. научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.05 «Литературы народов Европы, Америки и Австралии» / А. С. Дежуров. – Москва, 1996 – 27 с.
- Дормидонова Т. Ю. Гротеск как тип художественной образности (от Ренессанса к эпохе авангарда) : автореф. дис. ... на соиск. научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / Т. Ю. Дормидонова. – Тверь, 2008. – 22 с.
- Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения / А. А. Елистратова. – Москва : Наука, 1966. – 476 с.
- Жердев Е. В. Гротеск в графическом искусстве / Е. Жердев, Е. Рыжкина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда / Вестник МГХПА. – 2015. – № 1. – С. 13–30.
- Карабегова Е. В. Проблема гротеска в искусстве Реформации (образ «Корабля дураков» в живописи Иеронима Босха и в поэме Себастиана Бранта) [Электронный ресурс] / Е. В. Карабегова. – Режим доступа: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/germany/karabegova-problema-groteska.htm> (дата обращения: 27.01.2017). – Название с экрана.
- Лотман Ю. В мире гротеска и философии [Электронный ресурс] / Ю. Лотман – Режим доступа: <http://www.ruthe-nia.ru/document/478513.html> (дата обращения: 27.01.2018). – Название с экрана.
- Мирошкина В. А. Английская просветительская литература о месте и роли человека во вселенной / В. А. Мирошкина // Культура. Духовность. Общество. – 2013. – № 4. – С. 45–49.
- Хаперська М. В. Гротеск у новелі Миколи Хвильового «Колонії, вілли...» / М. В. Хаперська // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія «Філологія», № 989. – 2012. – Вип. 63. – С. 73–77.
- Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века / А. Б. Базилевский, Ю. Н. Гирин, А. Н. Зверев [и др.] ; под ред. А. П. Саруханян. – Москва : ИМЛИ РАН, 2002. – 568 с.
- Шапошникова О. В. Гротеск и его разновидности : автореф. дис. ... на соиск. научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / О. В. Шапошникова. – Москва, 1978. – 20 с.
- Bloom H. The grotesque / Harold Bloom, Blake Hobby. – New York : Bloom's Literary Criticism, 2009. – 218 p.
- Danow D. K. The spirit of carnival: magical realism and the grotesque / D. K. Danow. – Kentucky : University Press of Kentucky, 1995. – 192 p.

SVITLANA TIKHONENKO

MODIFICATION OF THE GROTESQUE FROM ANTIQUITY TO MODERN TIMES

The article deals with the development of the grotesque within the time paradigm of the cultural formations change. In the literature study of the last century the grotesque has always been a focal point in the researches of the foreign and the national scientists. This fact can be explained by a lack of coherence in the theories about the core of the grotesque, worked out so far. The purpose of our research is to spot the cases of the grotesque transformation and comprehend their impact on the development of the world literature.

The birth of the grotesque as a type of imaginative expression is assigned to the appearance of arts. In some of the earliest texts it reflected mythological syncretism of the life views, while the latter written sources introduced grotesque that had undergone some changes in its content. The grotesque is an old type of the imaginative expression. It characterizes not only mythology but also antiquity. In the Middle Ages it became a kind of a death tank, according to A. Bazilevskiy. At the same time the grotesque was related to as a form of a national culture in the European Medieval Carnival. M. Bakhtyn considered the development of the grotesque realism to go along with the development of the system of images in the national laughing culture, whereas the artistic peak of realism to be the literature of the Renaissance. Over the period of the Renaissance, the grotesque reached its artistic peak in the literature, arts, theatre and graphic arts, but during the time of the Classicism it was used only in a "low" genres. It became a device of a rational criticism in the epoch of the Enlightenment. A new boost of the grotesque was obvious among romantics but at the same time, this literature device was losing its universalism and comprehensive image expression. At the same time it was getting the tints of tragedy and loneliness. Among the realists, the grotesque was recognized as a trait of a social and psychological typification. It was the XX century when the grotesque showed its revival. The contemporary grotesque reflects the human need to eliminate the borders between a life and a death in its constant attempts to unite opposing forces in their search for the truth.

As a result of the research, the grotesque forms have been concluded to react to the changes of the cultural paradigms and switches in the ways of thinking. Thus it has become somewhat of a 'distorted' reflection of both, the world and the consciousness of a person, a certain point to perceive reality.

Key words: *grotesque, modification of the grotesque, archaic character, Antiquity, Renaissance era, the Middle Ages, the Enlightenment, realism, modernism.*

REFERENCES

- Bahtin, M. M. (1965). *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [The creativity of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moskva: Hudozhestvennaya literatur [in Russian].
- Bazilevskii, A. B., Girin, Yu. N., Zverev, A. N. & Sarukhanyan, A. P. (Ed). (2002). *Khudozhestvennye orientiry zarubezhnoi literatury XX veka* [The artistic guidelines of foreign literature of the twentieth century]. Moskva: IMLI RAN [in Russian].
- Bloom Harold, & Hobby Blake. (2009). *The grotesque*. New York : Bloom's Literary Criticism.
- Danow, D. K. (1995). *The spirit of carnival : magical realism and the grotesque*. Kentucky: University Press of Kentucky.
- Dezhurov, A. S. (1996). *Grotesk v nemetskoj literature XVIII veka* [A grotesque is in German literature of the XVIII century]. (Extended abstract of PhD dissertation). Moskva [in Russian].
- Dormidonova, T. Yu. (2008). *Grotesk kak tip hudozhestvennoy obraznosti (ot Renessansa k epohe avangarda)* [Grotesque as a type of artistic imagery (from the Renaissance to the era of the avant-garde)]. (Extended abstract of PhD dissertation). Tver [in Russian].
- Eliustratova, A. A. (1966). *Anglijskiy roman epohi Prosvescheniya* [English novel of the age of Enlightenment]. Moskva: Nauka [in Russian].
- Gyugo, V. (1956). *Predislovie k Kromvelyu* [Preface to Cromwell]. Moskva: Khudozh. lit. [in Russian].
- Karabegova, E. V. (2018). *Problema groteska v iskusstve Reformatsii (obraz «Korablya durakov» v zhivopisi Ieronima Bosha i v poeme Sebastiana Branta)* [The grotesque problem in the art of the Reformation (the image of the "Ship of Fools" in the painting of and in the poem of Sebastian Brant)]. Retrived from <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/germany/karabegova-problema-groteska.htm> [in Russian].
- Khaperska, M. V. (2012). *Hrotesk u noveli Mykoly Khvylovoho «Kolonii, villy...»* [Grotesque in the story of Mykola Khvylovy «Columns, villas...»]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu im. V.N. Karazina. Seriya «Filolohiia», № 989*. [Newsletter of Kharkiv V.N. Karazin National University. The series of «Philology», № 989], 63, 73-77 [in Ukrainian].
- Lotman, Yu. (2018). *V mire groteska i filosofii* [In the world of grotesque and philosophy]. Retrived from <http://www.ruthenia.ru/document/478513.html> [in Russian].
- Miroshkina, V. A. (2013). *Angliyskaya prosvetitel'skaya literatura o meste i roli cheloveka vo vselennoy* [English Enlightenment Literature about the place and role of Man in the Universe]. *Kultura. Duhovnost. Obschestvo* [Kultura Duhovnost. Obschestvo], 4, 45-49 [in Russian].
- Shaposhnikova, O V. (1978). *Grotesk i ego raznovidnosti* [The grotesque and its varieties]. (Extended abstract of PhD dissertation). Moskva [in Russian].
- Zherdev, E. V. (2015). *Grotesk v graficheskom iskusstve* [The grotesque in the graphic art]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda* [Decorative art and the subject-spatial environment], 1. 13-30 [in Russian].

Одержано 26.01.2018 р.

«ДІАЛОГ КУЛЬТУР» У РОМАНІ Ю. ЯНОВСЬКОГО «МАЙСТЕР КОРАБЛЯ»

У статті розглянуто роман Юрія Яновського «Майстер корабля» (1927–1928) як яскравий зразок неоромантичної течії в українському модернізмі початку ХХ ст. Структуру роману визначає поєднання реального й умовно екзотичного просторів, а також «діалог культур», що створюється за рахунок уведення у твір Ю. Яновського різноманітних текстів (українських і зарубіжних). У персонажах роману знайшли відбиток творчі пошуки української інтелігенції (О. Довженка, В. Кричевського, самого Ю. Яновського та ін.). Мариністична символіка дозволяє авторові розкрити мотиви творчості, вільного людського духу, пошуку духовного опору. Різні типи нарації та наративних персонажів утілюють «голоси доби», серед яких головні герої шукають істину та своє місце як митці. У статті розкриті інтертекстуальні зв'язки роману Ю. Яновського «Майстер корабля» із творами М. В. Гоголя, Й. В. Гете, Ч. Дібдіна, Горація, а також із античною та біблійною міфологією, творами кіномистецтва 1920-х рр., пригодницькою літературою про корсарів. У романі «Майстер корабля» створено жахливий образ радянської доби, водночас оповідач переймається розвитком української культури, уболіває за українську націю й залишається справжнім патріотом. Інтертекстуальність сприяє втіленню ідеї збереження внутрішньої свободи й українських національних цінностей на тлі складної доби.

Ключові слова: Юрій Яновський, «діалог культур», інтертекстуальність, форми інтертексту, образ, символ.

Одним із найяскравіших представників неоромантичної течії в українській літературі вважають Юрія Яновського (1902–1954). Його дебютний роман «Майстер корабля» (1927–1928) – сміливий експеримент, перший в українській літературі мариністичний роман, у якому реальність тісно поєднується з вигадливими екзотичними пригодами. В основу сюжету покладено особистий досвід митця під час роботи на Одеській кінофабриці у 1926–1927 рр., де він тісно співпрацював з О. Довженком. Пізніше Ю. Яновський брав активну участь у діяльності Спілки радянських письменників України, сприяв публікації творів О. Гончара, О. Довженка, М. Рильського, М. Стельмаха, П. Тичини та ін.

Роман «Майстер корабля» являє собою складну багаторівневу систему, що ґрунтується на взаємодії індивідуально-авторських візій із літературними текстами інших митців та явищами реальної дійсності. Художня специфіка роману стала предметом розгляду таких літературознавців, як В. Агеєва (Агеєва, 2002), Т. Ткаченко (Ткаченко, 2010), І. Бестюк (Бестюк, 2013), Н. Коробкова (Коробкова, 2011) та ін. Однак інтертекстуальність як особливість художнього стилю Ю. Яновського в українському літературознавстві не досліджувалася системно, а тому має великий інтерес для науковців.

Головна мета статті – визначити особливості інтертекстуальності в романі Ю. Яновського «Майстер корабля», розкрити ідейно-художній зміст твору в контексті «діалогу культур». Об'єкт дослідження – роман «Майстер корабля» Ю. Яновського, предмет дослідження – форми та функції інтертексту у творі.

Події роману «Майстер корабля» Ю. Яновського відбуваються в Одесі, а головні герої твору мають своїх прототипів у реальному житті. Зокрема, в образі Професора вгадуються риси Василя Кричевського (1872–1952), чия діяльність у найрізноманітніших сферах культури справила значний вплив на розвиток українського модернізму. Видатний маляр-пейзажист, педагог і мистецтвознавець, він одночасно виступав новатором в архітектурі, книжковій графіці, ужитковому мистецтві, оформленні театральних і кінематографічних вистав. Прототипом Директора став матрос Павло Нечеса (1891–1969), бурхливі віхи життя якого покладені в дивовижну історію керівника кінофабрики: «Директор ходив, похитуючись і припадаючи то на одну, то на другу ногу, як моряк, – до речі, він і був колись моряком. Його корабель плавав лише в одному морі, бо, коли він служив у флоті, саме була війна, вихід в інші моря охороняли турки, і їхній крейсер «Ісмет» навівав жах і збуджував паніку у флоті. Несподівано з'являючись, він, як демон, налітав на туманні береги і громив важкими набоями далекі поля й форти» (Яновський, 2017, с. 30). Художник Сев – утілення Олександра Довженка (1894–1956), а на створення образу балерини Тайах автора надихнула артистка Іда Пензо (1906–1992), яка гастролювала в Одеському оперному театрі в середині 1920-х років, до речі, вона танцювала в балеті С. Василенка «Йосиф Прекрасний», що також згадується в романі «Майстер корабля».

Мариністична символіка виявляється уже в назві роману, оскільки *майстер корабля* – це фігура, «що стоїть під бутшпритом. Вона веде корабель, оберігає його від рифів і заспокоює хвилі» (Яновський, 2017, с. 160). Традиція прикрашати ніс корабля скульптурною постаттю існує з давніх часів, причому така фігура не лише повинна була оберігати судно від нещастя, умилюючи богів і духів, а й супроводжувала моряків у царство померлих, якщо корабель ішов на дно. Водночас *майстер корабля* виконує функцію образу-символу: він може уособлювати назву судна в алегоричній формі, демонструвати багатство й могутність його власника, а також утілювати певні якості, що зазвичай асоціюються з богами, міфологічними персонажами або священними тваринами (наприклад, дракон – сила, кінь – швидкість, Нептун і Меркурій – покровителі торгівлі й мореплавства тощо).

Працюючи над черговим фільмом, герої роману Ю. Яновського мають побудувати бриг і обладнати його необхідним спорядженням, зокрема гальюнною фігурою (сучасний термін на означення майстра корабля). Тому романтика моря є наскрізною темою в романі, що розкривається не лише за допомогою відповідних лексичних засобів (широке використання морської термінології), а й за допомогою олюднення образу моря, увиразнення його всеохопної присутності та зображення діалогу між оповідачем і примхливою водною стихією: «Перед морем завжди себе почуваш ніби винуватим за те, що мало живеш. За те, що малий такий. За гнів і хвилювання» (Яновський, 2017, с. 23).

У романі наявні різні типи нарації, серед яких стильову канву визначає гомодієтетична оповідь. Роман розпочинається у формі мемуарів сімдесятирічного оповідача, який має звання «То-Ма-Кі» – Товариш Майстер Кіно, найвище звання для кінематографіста. З висоти своїх років він розмірковує про тенденції розвитку мистецтва, про життя й людську натуру. Крім того, оповідач згадує про свій досвід роботи на Одеській кінофабриці, оповідь так само ведеться від першої особи. Хід оповіді переносить читача до Одеси 1920-х років, де відбувається основна дія, водночас інші персонажі теж розповідають власні історії «всередині» цієї оповіді. У такий спосіб створюється ефект багатошарової оповіді, що дає різні точки зору на події та явища. У романі також є імпліцитні нарративні персонажі, позиція яких виявляється в листах до сімдесятирічного оповідача від його синів (відгук на його мемуари). Ці персонажі безпосередньо не присутні в художньому світі й не беруть участі у подіях, але вони все одно спілкуються з оповідачем через текст.

Образ оповідача наділений автобіографічними рисами. Любов до мандрів, сміливість, неординарне творче мислення визначають характер нового художнього редактора кінофабрики: «Уявіть собі юнака – невисокого і стрункого, з сірими очима і енергійним ротом, погляд насмішкуватий і впертий, руки, що люблять доторкнутись до забороненого й відчутти приємність там, де страшно. <...> Людина без ідеалів, бо не знає авторитетів, без ворогів, бо вважає, що друг і ворог – два обличчя одного тіла, егоїст, бо не знає нікого не егоїста, цинік, бо так називають людей з їхніми думками, працівник і ледар в один час, бо думає, що людина працює для ліни й лінується для того, щоб працювати» (Яновський, 2017, с. 29). Складаючи сам собі конституцію, що мала регулювати порядок його роботи на фабриці, герой співає пісню:

Як аргонавти в давнину,
Покинемо свій дім.
Ту-тум, ту-тум! Ту-тум, ту-тум!
За руном золотим (Яновський, 2017, с. 32).

Ця пісня вперше з'явилася в оповіданні Джека Лондона «Як аргонавти в давнину...» (*"Like Argus of the Ancient Times"*, 1918), у якому йдеться про американську «золоту лихоманку» XIX ст. Тоді чимало людей полишали свої домівки й вирушали до великих природних родовищ, щоб віднайти золото (Клондайк, Каліфорнія тощо). Ці пошуки не завжди завершувалися успіхом, водночас вони були й випробуванням людського характеру, адже мандрівка за «золотим руном» супроводжувалася великими фізичними й психологічними навантаженнями. Однак головний герой оповідання Джека Лондона – старий Джон Таруотер – невтомно долає перешкоди на шляху до своєї мрії, ніколи не втрачаючи бадьорості, людяності й сили духу. Цей образ суголосний з образом оповідача в романі Ю. Яновського «Майстер корабля», адже їх об'єднує порив у незвіданий простір, жага відкриттів, ентузіазм і цілеспрямованість на шляху до омріяної мети; однак це не стільки гонитва за матеріальними надбаннями, скільки пошук духовних скарбів, подолання власних слабкостей і обмежень. «Золоте руно» для То-Ма-Кі – це його творчі знахідки, мистецькі відкриття, та й, власне, сам процес напруженої інтелектуальної роботи.

Розмірковуючи про сутність мистецтва загалом і про сучасні тенденції його розвитку, оповідач зауважує: «Ми вже забули ту *Line of beauty*, що нею хотів у 18-му віці художник Гогарт відкрити закони краси. <...> Страшно слухати, коли заведе хто нині мову про фабулу як нитку, про героїв, що не міняють характеру, і про автора, що боїться пересягнути через безодні людських умовностей» (Яновський, 2017, с. 7). Тут ідеться про «лінію краси» – своєрідну концепцію, обґрунтовану англійським художником Вільямом Хогартом (*William Hogarth, 1697–1764*). На противагу «прямим» і «вигнутим» лініям В. Хогарт розрізняв «звивисту», «змієподібну» або «S-подібну» лінію ("*serpentine line*", "*S-line*"). Згідно з його теорією, S-подібна крива створює враження життя й діяльності, на відміну від прямих, паралельних і перпендикулярних ліній, що створюють підсвідоме враження застою, смерті, неживого предмета. Прагнення навчити спостерігача знаходити красу в навколишньому світі й поклатися на власний зір, а не на думку відомих критиків, знайшли відбиток у праці «Аналіз краси» ("*The Analysis of Beauty*", 1753), у якій В. Хогарт аналізує поняття форми й виділяє основні формальні чинники, що мають бути дотримані та збалансовані в будь-якому мистецькому творі.

Художні пошуки О. Довженка і Ю. Яновського, котрі діють у романі як художник Сев і оповідач, безперечно, суголосні мистецькій концепції В. Хогарта. Вони були сміливими новаторами в галузі художньої форми, прагнучи втілити в кінематографі й літературі рухливість, розмаїття і непередбачуваність навколишнього світу. Якщо раніше сюжет фільму був замкненою історією взаємин між героями, то О. Довженко вперше ввів «розімкнутий» епічний сюжет із багатьма паралельними незавершеними лініями. У його фільмах кадри фабульно не пов'язані між собою, колізії визначає низка епізодів, кожен із яких утілює окремий поетичний ряд, а всі разом вони складають узагальнений метафоричний образ певного явища. Отже, образ у кіномистецтві О. Довженка створюється поступово, за рахунок накопичення окремих деталей, водночас події нерідко могли переходити в інший, міфологічний вимір, де чудеса стають реальністю, а час стискується, переходячи в площину безсмертя (Дончик, 1993).

Такий художній принцип творчо використав Ю. Яновський у романі «Майстер корабля». Композиція роману становить комбінацію різноманітних сюжетних і позасюжетних елементів (реальні та фантастичні події, листи, спогади), яким притаманний слабкий фабульний зв'язок, але які поступово сприяють створенню єдиної цілісної картини художнього світу митця. Характеристику власного творчого методу Ю. Яновський розкриває, змальовуючи процес роботи над сценарієм фільму і – в подальшому – обробки готової кіноплівки: «Режисер проглядає всі кадри. Деякі він викидає – вони затьмарюють або шкодять ідеї. Деякі він переставляє на інше місце – там вони з кращими сусідами краще йому служать. Деякі він вигадує – вони звучать в унісон з іншими, зміцнюють його ідею» (Яновський, 2017, с. 20). Поєднання різних форм нарації зближує роман із кінофільмом, що являє собою низку цілком самостійних і водночас внутрішньо пов'язаних поетичних моментів.

Однією зі стильових домінант, що визначає художню своєрідність роману «Майстер корабля», є інтертекстуальність. Асоціативний вплив «чужих текстів», поєднання різних форм оповіді, перенесення сюжету в різні географічні локації зумовлюють множинність інтерпретацій. Оповідач зазначає: «Я пишу насамперед для себе, і мені все цікаве. Я, може, не хочу показувати красивої, витонченої будівлі, а хочу так дати матеріал, щоб у кожного читача виріс в уяві свій окремий будинок художнього впливу» (Яновський, 2017, с. 28).

До роману подані чотири епіграфи, кожен із яких виконує певну смислотворчу функцію. Перший епіграф, узятий із поеми «Мертві душі» М. В. Гоголя, забезпечує внутрішній діалог між різними часовими іпостасями наратора: «Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое, ожесточающее мужество, – забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге: не подымете потом!..» (Яновський, 2017, с. 3). Зображуючи жахливу особистісну деградацію поміщика Плюшкіна, М. В. Гоголь застерігає читачів від бездушності, жадібності, недовірливості, а Ю. Яновський спрямовує це послання до самого себе, прагнучи дати настанову своєму майбутньому «Я».

Наступний епіграф до роману «Майстер корабля» узятий автором із лірики Й. В. Гете:

Nein! Hier hat es keine Not:

Schwarze Madchen, weibes Brot!

Morgen in ein ander Stadtchen!

Schwarzes Brot und weibe Madchen (Яновський, 2017, с. 3).

Цей вірш, який в оригіналі називається „*Soldatentrost*“ («Солдатська втіха», 1792), використав пізніше О. Гончар у повісті «Бригантина» (1970–1972). Поетичні рядки Й. В. Гете співзвучні з відомою німецькою приказкою „*Andere Stadtchen, andere Madchen*“ (досл. «Інші міста, інші дівчата») і покликані відобразити буремний дух солдатських мандрів, швидку зміну краєвидів, враження від екзотики далеких країв і любовних пригод. У романі «Майстер корабля» Ю. Яновського цей епіграф почасти «віддзеркалює» історію одного з головних героїв – українського моряка Богдана, який багато подорожував далекими країнами світу й дивом рятувався з найнебезпечніших ситуацій; проте інколи епіграф набуває зловісного забарвлення, оскільки солдатські походи часто залишали по собі жахливі сліди насильства, спустошення та кровопролиття. Цілком імовірно, що це прихована алюзія на буремні події 1910-х – 1920-х років (українсько-радянські війни, походи армії УНР, формування нових політичних рухів і збройна боротьба за владу), з якими Ю. Яновський, безперечно, був добре обізнаний. Тоді не можна було відкрито засуджувати політику радянської влади, однак представники інтелігенції розуміли загрозу, яку приніс «червоний терор», і намагалися попередити про це у своїх творах – принаймні в завуальованій формі. У романі «Майстер корабля» автор передбачив масові репресії, жахи радянських концтаборів. Водночас у творі потужно звучать мотиви захисту, пошуку спокою, прагнення вберегти себе, своїх близьких і людство загалом від руйнівного впливу диктаторської системи.

О. Гончарові був відомий роман «Майстер корабля», тому його повість «Бригантина» відчутно перегукується із цим твором. Власне образ бригантини ввів в українську літературу Ю. Яновський як уособлення свободи, мрії, вільного творчого лету. Корабель як символ мистецького покликання, море (чи океан) як утілення спонтанності й глибини творчої уяви та вільної думки, а вітрила як символ слова, що здатне осягнути цілий світ, – такі концепти закладені Ю. Яновським у роман «Майстер корабля». В одному з листів до оповідача його син – Майк – згадує «Пісню капітанів», яка стала дуже популярною серед пілотів:

Під тобою знайома земля,
Капітан!
Кораблі підняли якоря,
Капітан!
По морях бригантини пливуть,
Капітан!
У повітрі прекрасная путь,
Капітан!
Поміж хмари пропелер пусти,
Капітан!
Із туману до сонця лети,
Капітан!
Простягаються руки дівчат,
Капітан!
Щоб обнять, подолать і зв'язать,
Капітан!
Тих дівчат поцілуємо в грудь,
Капітан!
Журавлину співаючи путь,
Капітан!
Попід нами знайома земля,
Капітан!
Кораблі підняли якоря,
Капітан! (Яновський, 2017, с. 64)

У цій пісні поетизується романтика моря й неба, а також створено образи сильних і вільних людей, які рухаються за покликом серця й власної фантазії.

Третій епіграф, наведений у романі «Майстер корабля», належить авторству британського поета й композитора Чарльза Дібдіна (*Charles Dibdin, 1745–1814*), котрий здобув визнання як один із найкращих авторів морських пісень. Уривок із його вірша може бути ілюстрацією до одного з епізодів роману, коли герої спускають на воду свій бриг і розділяють символічну трапезу на його борту: “But the standing toast that pleased me most / Was ‘The wind that blows, the ship that goes, / And the lass that loves a sailor!’” [9, с. 3]. Водночас (у ширшому сенсі) цей вірш є алюзією на життєву історію балерини Тайах, її особистісні переживання і взаємини з іншими героями твору.

Останній епіграф являє собою перший рядок з оди Горация «До республіки»: “У pavns, referÿnt nп mare tÿ novi flÿctus!” (Яновський, 2017, с. 3). В українському перекладі А. Содомори ця ода звучить так:

О кораблю, вже знов хвиля несе тебе
В море! О, не туди – в гавань мерщій заходь,
В гавань! Глянь же на себе:
Вже без весел боки твої.

Африк щоглу твою, глянь, надломив уже,
Снасті стогнуть-риплять, пов'язі – порвані,
Днище тесане, й те вже
Ледве зносить напір страшний

Моря. Ні парусів – буря зірвала їх, –
Ні богів на кормі, щоб у біді новій
Їх благать, тож не в пору
Славним родом пишаєшся –

Із понтійських лісів: що мореплавцеві
З тих оздоб дорогих – мало він вірить їм.
Тільки б ті буревії
В гру свою не втягли тебе!

Ти ще вчора мені був тягарем важким,
Нині – радість моя, нині ти клопіт мій...
Пильним будь на разводді,
Де Кіклади стрімкі блищать! (Гораций)

В образі пошкодженого бурею корабля поет бачить виснажену громадянськими війнами Римську Республіку, якій загрожують усе нові й нові лиха. Відповідний підтекст простежується у творах Ю. Яновського й О. Гончара, які гостро відчували суперечливість і жорстокість радянської системи. Тому використання мариністичної символіки, насиченої духом протесту й непокори, в повісті «Бригантина» й романі «Майстер корабля» не є випадковим: «Своїм звичаєм шторм, знявшись над морем, заносить на береги анархічності й непередбачуваного хвилювання» (Яновський, 2017, с. 61).

Морська стихія в романі «Майстер корабля» є символом подвійної природи: з одного боку, це втілення волелюбності, творчого мислення й свободи духу, а з іншого – руйнівна сила, яка може несподівано обернутися проти самої людини: «Коли барометр падає, море штормує, багато подій приходить таких, що дивно стає, де вони могли взятися, жахливі. У скаламученій воді моря, у розлютованому повітрі берега носяться отруйні рухання. І навіть по штормові є небезпека їхніх шкідливих впливів» (Яновський, 2017, с. 59).

Оповідач, Сев і Тайах рятують моряка Богдана, який ледь не потонув унаслідок корабельної аварії. Окрему сюжетну лінію становить розповідь Богдана про його мандри світом, зокрема про перебування в концентраційному таборі на Балканському півострові, де знаходилося багато його співвітчизників. Умови перебування в таборі були жахливими – виснажлива праця, недостатнє харчування, заборона вільного спілкування й переміщення, «щоб не розносили своїх думок по країні» (Яновський, 2017, с. 68). Проте одного дня у в'язнів з'явилася надія: їм було оголошено, що деякі з них зможуть повернутися на батьківщину: «Наша струна – ностальгія – вібрує і дрижить. Ми хочемо вірити, кидаючись від надії до розпачу. Одбирається сот зо дві. Решта клянеться, що не поїде на розстріл і ввійде в свою країну вперед багнетами» (Яновський, 2017, с. 69). Незважаючи на загальний оптимістичний настрій, Богдана переслідувало неясне передчуття біди, яке невдовзі виправдалося: він з'ясував, що корабель іде на південь, тобто до Африки, тоді як мав би йти на північ – на батьківщину: «Громадяни, – закричав я, – ми їдемо на південь. Нас продано в армію. Ми будемо в африканських пустелях битися з чорними повстанцями. Ми вже не люди. Світ хоче нас умертвити, та ще й з вигодою для себе». Говорив я ще багато дечого, оповідаючи про своє перебування на Пао та на Яві. Ми піднімали бунт на кораблі. Ми вирішили це зробити, заволодіти бригом й попливти на північ» (Яновський, 2017, с. 73).

У романі «Майстер корабля» потужно звучить мотив бунту, піратського повстання як утілення волелюбності персонажів, що яскраво виявляється в наведеному вище епізоді. Невипадково прапором утікачів стає червона хустка: стяг червоного кольору (поруч із чорним) у XVII–XVIII cc. підіймали

корсари, оголошуючи супротивникові про початок бойових дій. У світовій культурі за такими бойовими прапорами закріпилася назва *веселий Роджер* (із фр. “joueux rouge” – яскраво-червоний). Піратські прапори розповсюджувалися світом у різних варіаціях і доповнювалися загрозливою символікою (череп, схрещені кістки, кинджал, схематичне зображення постаті пірата тощо).

Використання мотиву навколосвітньої подорожі дозволяє Ю. Яновському викрити страхітливий реалії тогочасної епохи шляхом перенесення їх до іншого географічного простору. Із цією метою автор поєднав у тексті реальні й вигадані топоси: «У протоці, як у підземному коридорі, ніби вогкі й плісняві стіни, по стінах жахливі малюнки й розколини, все це коливається в півмряці, міняючи контури. Мореплавці, які вперше проходили тут, не один раз молили бога про щасливе повернення, і через те там є такі назви, як скелі: Євангелісти й Апостоли, затока Милосердя, бухта Св. Таїн. У затоці Милосердя ми кинули якір. Вона надзвичайно гарна, як декорація до пекла. Тяжко собі уявити щось страшніше й жахливіше, куди ні звір, ні птах, ані жодна тварина не заходила. І м'я цій затоці – Милосердя» (Яновський, 2017, с. 89). Розповідаючи про мандрівку Магеллановою протокою, що знаходиться в Південній Америці, Богдан натякає на жорстоку політику радянської влади, концентраційні табори, репресії. І не випадково саме на цьому моменті розповіді до кав'ярні заходить міліція, яка забирає розповідача.

Хазяїн трамбака – бувалий моряк – теж бував у тих краях, тому він підтверджує розповідь Богдана й бере на себе обов'язок виправляти її, якщо розповідач припускатиметься неточностей. Ця сцена в кав'ярні – розмова людей, які, можливо, й не були раніше знайомі, проте об'єднані спільним досвідом. Тому образи другорядних героїв, навіть не наділених іменами (хазяїн трамбака та шхуни, рибалка, хазяїн кав'ярні), теж по-своєму трагічні, адже в'язні концтаборів були вигнанцями. Навіть якщо їм пощастило залишитися живими, ці люди не могли посісти гідне місце в радянському суспільстві, й багато з них вимушені були емігрувати: «Повертатись на батьківщину, – сказав хазяїн кав'ярні, – доводиться не щодня <...> я не знаю, як повертатись на батьківщину» (Яновський, 2017, с. 80). У зв'язку із цим можна говорити про поліфонізм роману, наявність у ньому різних «голосів епохи», що сприяють об'ємності зображення дійсності.

Жахливий образ радянської доби увиразнений за допомогою створення атмосфери загальної недовіри, підозріливості, ворожнечі між друзями й однодумцями. На оповідача нападають із ножем; його рятує Богдан, однак і той зазнає тяжких тілесних пошкоджень. Оповідач підозрює в нападі свого найкращого друга – художника Сева, і, незважаючи на те, що згодом цей конфлікт вичерпаний, над героями роману тяжіє загроза: ніколи не можна було з певністю сказати, що переслідування інтелігенції припинилися.

Тим не менш головні герої залишаються вірними своєму мистецькому покликанню, продовжують роботу на кінофабриці й розробляють новий сюжет. Узявши за основу розповідь Богдана про концентраційний табір, вони прагнуть створити фільм про справжніх людей, про людяність і взаємодопомогу в лиху годину, про те вічне й загальнолюдське, що об'єднує представників різних національностей перед обличчям небезпеки. Оповідач переймається розвитком української культури, уболіває за націю й залишається справжнім патріотом: «І як було всім зрозуміти, що в мене одна наречена, наречена з колиски, про яку я думав, мабуть, і тоді, коли не вмів ще говорити. Наречена, що для неї я жив ціле життя, їй присвятив сталеву шпагу й за неї підставляв під меч важкий щит. Сімдесят років стою я на землі, пройшли переді мною покоління чужих і рідних людей, і всім я з гордістю дивився в вічі, боронячи життя й честь моєї нареченої, її коси, як струмені, розлились по землі, її руки, як благословення, лягли на поля, її серце палає, як серце землі, посилаючи жагучу кров на нові й нові шляхи. Для неї я був сміливий і впертий, заради неї я хотів бути в першій лаві бійців – бійців за її розквітання. Для неї я полюбив море, поставив на гербі якір, залізний важкий якір, що його приймають усі моря світу, і колишется над ним могутній корабель. Культура нації – звуть її» (Яновський, 2017, с. 29).

Незважаючи на те, що за мистецькі твори націоналістичного спрямування в той період радянська влада суворо карала, Ю. Яновський стверджує віру в могутній потенціал української нації, яка неодмінно має здобути незалежність і випростатися в повен зріст, скинувши із себе ярмо стереотипів і багатовікових страждань: «Я вже прогнав Сева з кораблем. Дурниці ви якісь повигадували. Візьмете дубка й на ньому і знімете. Витрачати народні гроші я не дозволю. – Ти, може, взагалі проти цього фільму? Ти, може, думаєш завше одягати наших людей у драпі свитки й вишивані

сорочки? Страждання, злидні, соловейко й постійні мандри зі своєї землі – на землі інші, у каторгу, в ярмо, в перевертні? Ти думаєш, що ми не можемо підняти якір свого корабля й поставити паруси? Що ми не сильні духом і ділами для того, щоб заспівати веселі пісні про далекі краї, про блакитні високості неба, про бадьорі химери оновленого духу? Так ти думаєш?» (Яновський, 2017, с. 100).

Саме в 1920-ті рр. було освячено «червоний терор», йому склали гімни різними мовами, а серед співців були й деякі представники української еліти. Відповідно, ті, хто насмілювався говорити правду про жорстоку дійсність, зазнавали жорстоких покарань: «Я спостеріг, що такі мої пригоди завжди траплялися тоді, коли я починав революцію, бунт або протестував проти несправедливості» (Яновський, 2017, с. 66). Однак в образі Богдана письменник утворює думку про те, що людський дух сильніший за тортурні й обмеження радянської системи і що людина, попри все, може знайти духовне спасіння у праці, мистецтві, щирих дружніх стосунках. Відповідно, образ корабля, який герої роману будують для майбутнього фільму, стає символом захисту – своєрідним біблійним Ноевим ковчегом, де можна знайти прихисток від непередбачуваних життєвих бур. Невипадково Богдан вирізьблює з дерева саме постать жінки (майстер корабля), яка має оберігати їхній бриг, – адже роман висвітлює історію відродження людини загалом і жінки зокрема. В образі Тайах найповніше розкрито мотив звільнення, очищення від гріхів і духовного оновлення: «Прийде час, коли ця жінка буде відчувати себе дівчиною, звичність і знання любовних утіх залишаться в ній, як згадка про давно читану, недозволену книгу. Вона відродиться до нового життя» (Яновський, 2017, с. 58).

Історія взаємин Тайах і Богдана складна й напружена динамічна. Можна з упевненістю сказати, що це не стільки романтична лінія, скільки історія прагнення людини до Бога, пошуку милосердя, любові й захисту у світі, сповненому лиха й небезпек: «Людина встає, і по обличчю я бачу, що вона перемогла море. Вона йде понад водою, і хвилі покійно лягають до її ніг, заграючи з людиною, як грає звір зі своїм володарем. Людина йде, а цокіт її ніг по каменю, – ні, це не ноги, а підкови коней на площі, – вібрують і проривають пустельну тишу. Я відчуваю себе степом, у який падає зерно і пісня жайворонка, я відчуваю себе полониною, в яку ллються води, я бачу себе лісами, які збирають світло сонця. І я падаю йому в обійми, відчуваю його холодну шийку – ні, це ліхтар на площі біля мого дому, – і плачу, плачу» (Яновський, 2017, с. 97). Однак якщо спочатку Тайах шукала опору у своєму оточенні, наприкінці роману героїня постає як утілення сили та спокою. Знайшовши внутрішню рівновагу й переосмисливши минулий досвід, вона відмовляється від символічних подарунків, запропонованих їй Севом (кінь, що, за Біблією, дарує міць, орел – хоробрість, лев – силу, голуб – спокій), і готова рухатися далі: «Я п'ю за страх перед неминучим. За той страх, що є ознакою людського виростання. Як дитина падає вві сні й відчуває страх, так і ми плекаємо його, зростаючи. Я п'ю за дощ – липкий і краплистий, який збуджує в мені відчуження фарб і запахів. Я п'ю за життя» (Яновський, 2017, с. 172).

Отже, на підставі проведеного дослідження ми дійшли таких висновків. У романі Ю. Яновського «Майстер корабля» знайшли відбиток творчі пошуки української інтелігенції в умовах формування радянської тоталітарної системи. Ідейно-художній зміст твору формують не тільки колізії головних героїв, а передовсім «діалог культур», що створюється завдяки відлунню різних текстів (українських і зарубіжних) у романі Ю. Яновського. У творі «Майстер корабля» використані різні види інтертексту – міфологічний, літературний, кіномистецький, історичний та ін. Інтертекстуальність сприяє втіленню ідеї збереження внутрішньої свободи й українських національних цінностей на тлі складної доби.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Агеева В. Романний експеримент Юрія Яновського / В. Агеева // Патетичний фрегат: роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / [упоряд. В. Панченко]. – Київ : Факт, 2002. – С. 301–310.
- Бестюк І. «Куц» Вінсента ван Гога: функції екфразису в романі «Майстер корабля» Юрія Яновського / І. Бестюк // Мандрівець. – 2013. – № 6. – С. 46–51.
- Гончар О. Бригантина / О. Гончар. – Київ : Веселка, 2008. – 240 с.
- Горацій. Твори / Горацій. – Київ : Дніпро, 1982. – 254 с.
- Заверталюк Н. І. Мотив повернення на Батьківщину в романі «Майстер корабля» Ю. Яновського / Н. І. Заверталюк // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту). – 2012. – Вип. 14. – С. 30–40.
- Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. / за ред. В. Г. Дончика. – Київ : Либідь, 1993. – Кн. 1 : 1910–1930-ті роки. – 784 с.

- Коробкова Н. К. Мариністична символіка як складник алюзійності роману «Майстер корабля» Ю. Яновського / Н. К. Коробкова // Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2011. – Вип. XXIV, ч. 2. – С. 175–184.
- Ткаченко Т. І. Роль біблійного інтертексту в романі Ю. Яновського «Майстер корабля» / Т. І. Ткаченко // Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2010. – Вип. XXIII, ч. 1. – С. 395–400.
- Яновський Ю. Майстер корабля / Ю. Яновський. – Київ : Центр учбової літератури, 2017. – 180 с.

KATERYNA NIKOLENKO

CULTURAL DIALOGUE IN “MASTER OF THE SHIP” BY YURI YANOVSKY

This article examines Y. Yanovsky's novel “Master of the Ship” (1927-1928) as a vivid example of Neoromanticism in Ukrainian literature of the early 20th century. The structure of the novel is defined by conjunction of the real and the purportedly exotic worlds, along with cultural dialogue, which is created by the means of introduction of different texts into the novel (written by Ukrainian as well as foreign authors). The characters were created based on prominent Ukrainian figures (Y. Yanovsky himself, O. Dovzhenko, V. Krychevsky, and others). By using marine symbols, the author enlightens the themes of creativity, free and unbiased thinking. Different types of narration and narrative characters serve as the “voices of the epoch”, among which the main characters are searching for truth and their place in this world. The article deals with intertextual connections between the “Master of the Ship” and the works by M. V. Gogol, J. W. Goethe, Ch. Dibdin, Horatius, as well as ancient Greek and biblical mythology, films from 1920s, and pirate literature.

The sea, as depicted in the novel, is a symbol of dual nature: on one hand, it is a symbol of freedom, creative thinking and free human spirit, but on the other hand, it is a powerful disrupting force, which can take its toll on humans. A theme of resistance and upstanding is quite powerful in the novel, as opposed to real historical events it is based upon. The grim picture of the Soviet epoch is intensified by creating an atmosphere of all-absorbing hostility, suspicion and mistrust, even among friends. Nevertheless, the main characters stay true to their artistic calling, continue their work and develop a new plotline. Using Bogdan's concentration camp story as a basis, they want to create a film about real people, about humanity and mutual support in times of trouble, about the eternal values connecting people across cultures and continents. The narrator ponders over the development of Ukrainian culture, roots for his compatriots and retains his patriotic feelings. Intertextuality emphasizes the idea of preserving integrity, freedom and Ukrainian national values even in times of hardship.

Key words: Yuri Yanovsky, cultural dialogue, intertextuality, forms of intertext, image, symbol.

REFERENCES

- Ageeva, V. (2002). Romanny experiment Yuria Yanovskogo [Novelistic experiment of Yuriy Yanovsky]. In V. Panchenko (Comp.), *Patetychny fregat: Roman Yuria Yanovskogo «Mayster korablya» yak literaturna mistyfikatsiya [Pathetic frigate: Roman Yuriy Yanovsky “Master of the ship” as literary mystification]* (pp. 301-310). Kyiv: Fact [in Ukrainian].
- Bestiuk, I. (2013). «Kusch» Vincenta van Goga: funktsii extrasisu v romani «Mayster korablya» Yuria Yanovskogo [Vincent van Gogh's «Bush»: functions of extrasis in the novel «Master of the ship» by Yuriy Yanovsky]. *Mandrivets*, 6, 46-51 [in Ukrainian].
- Donchyk, V. G. (Ed.). (1993). *Istoriia ukrainskoi literatury XX stolittia: u 2 kn. [The history of Ukrainian literature of the XX century]* (Vol. 1: 1910-1930). Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Honchar, O. (2008). *Brigantine [Brigantine]*. Kyiv: Veselka [in Ukrainian].
- Horatius (1982). *Tvory [Writings]*. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Korobkova, N. K. (2011). Marynistychna symbolika yak skladnyk aluziynosti romanu “Mayster korablya” Y. Yanovskogo [Marine symbolism as a component of the allusion novel “Master of the ship” by Y. Yanovsky]. *Aktualni problemy slovyanskoi filologii*, XXIV(2), 175-184 [in Ukrainian].
- Tkachenko, T. I. (2010). Rol bibliynogo intertextu v romani Y. Yanovskogo «Mayster korablya» [The role of biblical intertext in the novel by Yu. Yanovsky «Master of the ship»]. *Aktualni problemy slovyanskoi filologii*, XXIII(1), 395-400 [in Ukrainian].
- Yanovsky, Y. (2017). *Mayster korablya [Майстер корабля]*. Kyiv: Centr uchbovoi literatury [in Ukrainian].
- Zavertaliuk, N. I. (2012). Motiv povnennya na Batkivschynu v romani «Mayster korablya» Y. Yanovskogo [The motive for returning to the Motherland in the novel “Master of the ship” by Y. Yanovsky]. In *Tainy hudoschnyogo textu (do problemy poetyky textu) [The mysteries of artistic text (to the problem of poetics of the text)]* (Vol. 14, p. 30-40.). Dnipropetrovsk: Lira [in Ukrainian].

Одержано 4.04.2018 р.

УДК 82.09
НАТАЛІЯ ШЕРСТЮК
(Полтава)

ХРОНОТОП ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КАТЕГОРІЯ: ГЕНЕЗА, ЕВОЛЮЦІЯ, ДИСКУРС

У статті досліджено поняття «хронотоп» як літературознавчу категорію: його генезу, еволюцію та дискурс. Мета статті – окреслити літературознавчі межі цього поняття та осмислити сучасні концепції, що стосуються взаємозв'язку часу і простору у структурі художнього твору. Розглянуто точки зору на означене поняття провідних літературознавців доби, окреслено домінантні риси у працях кожного з дослідників та запропоновано власне визначення хронотопу.

Особлива увага відведена окресленню взаємозв'язку часу і простору у тексті та їхні взаємозалежності. Наведено огляд різних концепцій хронотопу в літературному творі. Проаналізовано типи часу і простору у взаємозв'язку з нарративними особливостями. Художній час та простір є невід'ємними складниками літературного твору, які надають йому внутрішню єдність і завершеність та стають значним виразником індивідуального стилю автора. У статті запропоновано авторське розуміння хронотопу та окреслено його функції в тексті.

Ключові слова: хронотоп, час, простір, функція хронотопу, художній текст, нарратив.

Термін «хронотоп» є одним із дискусійних понять у літературознавстві. Простір і час належать до основних філософських категорій, без яких неможлива світоглядна модель реальності. Час і простір на різних етапах їхнього розвитку утворюють складну систему, яка є відображенням різноманітних часопросторових відношень. У кожному творі наявні художній час і простір, однак вони не абстрактні поняття, а конкретні складники твору, взаємопов'язані між собою. Кожен літературний твір – це певний комплекс часопросторових компонентів, що існує за певними законами та правилами. У теорії хронотопу закладено безліч можливостей. Суть цього терміна з часом змінюється, а деякі трактування вражають своєю неординарністю. Однак існують і деякі загальні закономірності розвитку цього поняття, спробу класифікації якого ми й здійснимо у нашому дослідженні. **Мета** статті – розглянути та проаналізувати різні думки дослідників щодо хронотопу в літературознавстві, установити взаємозв'язок часу та простору у структурі художнього твору та зробити власне визначення цього поняття.

Історія становлення терміна сягає давніх часів та протікає ускладнено й уривчасто. Однією з основних проблем, що постала перед людством, було розуміння часу й навколишнього світу – простору. Виокремлювалися і досліджувалися окремі складники часу та простору, що були характерні для певної історичної епохи, вироблялися й відповідні жанрові літературні методи відтворення, які були невід'ємною частиною літературного світу. Хронотоп є найважливішим елементом художнього світу твору. Художній світ, як і світ реальний, не може існувати поза часом і простором, які відображають ідейно-естетичні пошуки письменника.

Уперше термін «хронотоп» у науковий обіг увів О. Ухтомський, ідеї якого підхопив М. Бахтін і представив цю категорію як систему просторово-часових значень. М. Бахтін уважав, що хронотоп – це нероздільний взаємозв'язок часопросторових відношень у літературі. Хронотоп об'єднує часові та просторові особливості в єдине ціле, вони не можуть існувати один без одного: «Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір ж інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється й вимірюється часом. Цим перетином рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп» (Бахтин, 1975).

На межі ХІХ–ХХ сс. відбуваються зрушення в окресленні цього терміна. У цей час виникає новий підхід до просторово-часових структур, що характеризує наукове мислення ХХ ст. Наукові відкриття, філософсько-естетичні міркування про світ і місце людини в ньому А. Бергсона, Ф. Ніцше, В. Соловйова, П. Успенського та ін. сприяють появі нових поглядів на категорії часу та простору в літературі, музиці, кінематографі, образотворчому мистецтві. На кардинальні зміни картини світу вплинули не лише наука, філософська думка та естетичні погляди, але й усе, що відбувалося протягом розвитку історії людства. Модернізм приніс нову художню свідомість, засновану на тому, що особистість здатна творити власний світ, що не залежить від об'єктивного світу, але не менш значущий і реальний, ніж дійсність. Звідси категорії часу та простору наповнюються більш суб'єктивним, особистісним змістом, ніж у попередні епохи. Час і простір духовного життя героя вимірюються не лише подіями зовнішнього світу, а й враженнями, мисленням, почуттями тощо.

Імпресіонізм, символізм, література «плину свідомості» змінили всі попередні уявлення про категорії часу і простору, які розвивалися впродовж тривалого часу. Категорії часу та простору мають тривалу історію вивчення. Ще в античні часи філософи Геракліт, Геродот, Сократ та ін. розмірковували про перебіг часу, про його циклічність і про існування предметів у просторі. Однак літературознавство звернулося до дослідження цих категорій в художній літературі набагато пізніше – лише із середини ХХ століття. Ці дослідження спочатку являли собою не стільки вивчення простору й часу художнього світу, скільки вивчення поглядів того чи того митця на простір і час.

Книга Д. Лихачова «Поетика давньоруської літератури», що вийшла в 1967 році, поклала початок глибокому вивченню просторово-часових структур у літературі. Аналізуючи категорії простору й часу, Д. Лихачов указав на специфічність художнього осмислення цих категорій у різні літературні епохи. Д. Лихачов наголошував у своєму дослідженні на тому, що художній час автора зазнає певних змін, немає значення, чи дія відбувається з автором, чи без. Події, які розгортаються в літературному тексті, можуть одночасно збігатися з художнім часом автора. У художньому творі час може випереджати певні події або відставати від них (Лихачев, 1987).

Категорії простору та часу стають предметом дослідження вчених тартуської й московської літературних шкіл – Ю. Лотмана, В. Топорова та ін. Юрій Лотман досить ґрунтовно працював над дослідженням простору художнього твору. Він розмежував побутовий і фантастичний простір, замкнений і відкритий. Художній простір у літературному творі – це безперервність, у якій перебувають герої, але це і події, описані у творі. Дослідник вважає, що художній простір не завжди є природним. Простір художнього твору моделює взаємозв'язки картини світу: тимчасові, соціальні, етичні та ін. Літературний простір, розпадаючись, перестає бути єдиним простором і перетворюється на безліч просторів, не пов'язаних між собою, що визначає хаотичність структури. Структура простору є важливим поетичним засобом у творі, оскільки в просторових параметрах утілений естетичний зміст певної епохи: «Кожному художньому простору відповідає особливий тип стосунків, який реалізується в свідомості героїв» (Лотман, 2002).

Художній час та простір зазвичай пов'язані між собою, вони перебувають у певному взаємозв'язку. Художній час може по-різному втілюватися у художньому творі: чи то стискати межі оповіді, чи то розтягувати. Якщо в тексті переважає опис, то він виконує важливу імагогічну функцію, оскільки автор утілює своє бачення світу. Опис дозволяє читачеві поринути в художній простір твору, і час у ньому ніби зупиняється. Досить часто письменники використовують ретроспекцію (лат. *Retro* назад + *spectare* дивитися) – прийом відступу, повернення в минуле героїв. Час може мати символічний сенс, особливо це стосується символіки пори року: осінь і зима, як правило, асоціюються зі старінням і смертю, а весна й літо – із пробудженням, молодістю.

У 1974–1975 рр. опублікована значна робота М. Бахтіна «Форми часу та хронотопу в романі», написана ще в 1930-і роки. У цих нарисах досліджено хронотоп від грецького роману до роману ХІХ століття, що стало «безпрецедентним науковим явищем» (Федоров, 1988). Досліджуючи природу літературних жанрів, М. Бахтін уважав, що світові художнього твору властиві такі ж характеристики, як і реальному світу в цілому, а саме: наявність часу та простору. Цим він намагався підкреслити взаємозв'язок категорій часу та простору.

Н. Тамарченко зазначає, що комплекс ідей М. Бахтіна зумовлений не тільки змінами в загальнонауковій картині світу, а також релігійно-філософською думкою доби. Звідси випливають три основні напрямки у структурі хронотопу: «...по-перше, початковий органічний зв'язок категорії хронотопу з проблемою межі між дійсністю автора-творця і героя, а разом з тим – з поняттям точки зору, по-друге, – виявлення ціннісної природи просторово-часових образів у мистецтві; по-третє, аналіз світу героїв у єдності часових і просторових його аспектів» (Тамарченко, 2001).

Д. Сувін вважає, що категорія простору в хронотопі не може бути менш важливою, ніж час (Suvin, 1996). Для прикладу він обирає раблезіанський хронотоп, розглянутий М. Бахтіним: «Час – це глибоко, просторово і конкретно... Час тут занурений в землю, посіяний в ній і зріє в ній... Час щільний, необоротний (у межах циклу), реалістичний» (Бахтин, 2000). Не можна не погодитися із цією думкою. Звичайно, не всі літературні твори, на відміну від роману Ф. Рабле, мають чітко окреслені межі простору та часу. Тому, на нашу думку, необхідно досліджувати час і простір у кожному окремому випадку, тобто аналізувати часопростір у конкретному художньому тексті.

Термін «хронотоп» у літературознавстві й на сьогодні є досить дискусійним. Для того, щоб мати уявлення про новітні підходи до терміна «хронотоп» у літературі, необхідно здійснити огляд найбільш значущих наукових досліджень нового часу.

Американський учений Е. Холл досліджував у своїй книзі «Прихований вимір» особливості художнього простору. Е. Холл розглядає художній простір як специфічний продукт культури. Дослідник відзначає, що простір і відстань за своєю природою не статичні й дуже мало пов'язані з лінійною перспективою. Е. Холл пропонує звільнитися від стереотипних уявлень і уявити людину як сукупність аспектів, які постійно змінюються і наділені різною інформацією. Просторові образи в літературі, на думку Е. Холла, слід сприймати, в першу чергу, як ремінісцентність системи для вивільнення інформації. Дослідник пропонує вивчати літературні тексти з метою виявлення фундаментальних компонентів послання, яке автор пропонує читачеві, щоб останній «побудував» власне відчуття простору. «Література, крім інших аспектів, – це джерело інформації про те, як людина використовує свої почуття» (Hall, 1971).

Французький філософ М. Бланшо в книзі «Літературний простір» пропонує свій підхід до визначення часових особливостей у літературних творах. Згідно з його теорією, письменник-творець ніколи не знає, чи завершено його твір. На думку М. Бланшо, твір – нескінченна форма, він просто існує у «відсутності часу». Це час, де нічого не починається, де неможлива ініціатива. Це час без заперечення, без рішень, якщо «тут» – це одночасно й «ніде». Художній час не має нічого справжнього, не має існування. Але поняття «не сьогодні» не стосується минулого. До минулого належать спогади, і саме вони зумовлюють волю минулого (Blanchot, 1995). Дослідник, на наш погляд, досить чітко окреслив межі художнього часу, виносячи цю категорію в домінуючу позицію у структурі часопростору.

В. Халізев виокремлює такі різновиди простору в літературному творі: замкнутий і відкритий, земний і космічний, реальний і уявний, близький і віддалений. Серед форм часу вчений виділяє біографічний, історичний, космічний, календарний, добовий, а також уявлення про рух і нерухомість, про співвіднесення минулого, сьогодні, майбутнього (Халізев, 2002).

У сучасному літературознавстві великі одиниці художнього простору називають топосами (від грец. *topos* – місце, простір), а підрозділи топосів – локусами (від грец. *locus* – місце). Б. Роднянська відзначає ейдологічну функцію часу та простору: «Художній час і художній простір – найважливіші характеристики художнього образу, що забезпечують цілісне сприйняття художньої дійсності й організовують композицію твору» (Николюкіна, 2001).

Ю. Карякін («Достоевський і переддень ХХІ століття») відкриває «новий хронотоп» у творах Достоевського – «це час-простір останнього самовбивчого злочину або час-простір рятівного подвигу, цей час-простір вирішальної боротьби буття з небуттям» (Карякин, 1989). Дослідник виокремлює певні часопросторові моделі, які можна побачити в певному творі. На нашу думку, таке твердження є слушним, оскільки кожен текст – це набір певних часопросторових моделей, що, комбінуючись, окреслюють загальний хронотоп доби.

Н. Шутая доповнює й детально досліджує хронотоп «присутності місця», синтезуючи дослідження М. Бахтіна та Ю. Лотмана, вказує на те, що «метою аналізу того чи того типу хронотопу має бути виявлення його можливостей у розкритті характерів і психологічної мотивації вчинків героїв літературного твору» (Шутая, 2005). Для хронотопу властиві, за Ю. Лотманом, «чинники, що викликають у людини стан бездіяльності і нудьги, що сприяють задуму й розвитку рефлексії» (Лотман, 2002). «Хронотопні характеристики присутності місця» (вимушена та тривала нерухомість в замкнутому просторі, монотонність, рутинність і повторюваність дій, канцелярський стиль документів) сприяють розвитку «автокомунікації та ін. Звернення героя до самого себе, своїх спогадів, своєї совісті» (Шутая, 2005). Деякі з наведених теоретичних положень дозволяють розглядати категорію простору відокремлено від категорії часу, як одну з найважливіших особливостей художнього образу, що дозволяє нам цілісне сприйняття художньої дійсності та організовувальну композицію твору. Однак, на нашу думку, час і простір у тексті перебувають у тісному взаємозв'язку, подеколи трансформуючись чи модифікуючись.

У статті В. Шукіна «Про філологічний образ світу (філософські замітки)» значно розширено межі хронотопу літературних творів. Учений зазначає, що неоднозначне ставлення у світі філології до відкриття хронотопу в літературознавстві (зокрема, погляди Х. Маркевича) вказує на те, що для філолога, який намагається по-своєму описати світобудову, «хронотоп швидше за все може означати конкретну буденну точку, момент акту мовлення» (Шукін, 2004).

Серед хронотопів В. Шукін визначає цілий комплекс явищ дійсності: «зустріч, візит, спектакль, богослужіння, свято, подорож, побачення, одруження, інтимне зближення, сон, відпочинок, хвороба, судовий процес, тюремне ув'язнення, полювання, битва, катастрофа, народження, життя,

смерть (як закінчений акт, а не безстроковий стан після цього акту), похорони, хрестини й багато іншого. Місто, будинок, корабель і цілий ряд численних локусів теж можуть перетворитися в хронотоп, але лише в тому випадку, коли в їхньому просторі відбувається та триває процес або подія. Тоді ці хронотопи зручніше буде назвати по-іншому: життєдіяльність міста, життя (функціонування) будинку, плавання на кораблі» (Щукин, 2004).

Хронотоп не просто «час-простір», а «час-місце скоєння». Погоджуючись із жанровою приналежністю хронотопу й верховенством у ньому тимчасової категорії, вчений ілюструє цей постулат аналізом локусу королівського (або царського) палацу. З ним пов'язані «приписані» до поведінкових жанрів хронотоп – «аудієнція, нарада, урочистий прийом»; часові відрізки, «співвіднесені з певним часом дня, тижня чи місяця»; для реалізації палацових жанрів – «змова, інтрига». В. Щукин робить істотний висновок: «...жанр прагне до свого завершення в певному хронотопі часу-місця звернення» (Щукин, 2004).

Сучасна дослідниця Тетяна Кушнірова, розглядаючи функцію часопростору в романних формах ХХ століття, доводить, що хронотоп є «одним із чинників нарративних стратегій, оскільки саме місце і час впливає на перебіг подій, саме хронотоп є тим нарративним акцентом, котрий впливає на читацьку інтенцію» (Кушнірова, 2018). Ця думка є досить актуальною для нашого дослідження, оскільки творчість Едгара По, що має подеколи ірреальний стрижень, може осмислитися саме завдяки часу і простору, в яких відбуваються події.

Отже, на основі проведеного огляду теоретичних робіт дослідників, а також вивчення категорій часу та простору в літературному процесі можна зробити такі висновки. Хронотоп – одне з найбільш перспективних понять сучасної гуманітарної науки, що отримало поштовх до осмислення після ґрунтовних робіт Михайла Бахтіна. Художній час і художній простір і наразі залишаються дискусійними поняттями в літературознавстві. Їхня дискусійність зумовлена не лише різними підходами літературознавців до цих категорій, а й їхніми багатозначністю та умовністю, що корелюється природою самого мистецтва.

Часопросторові художні образи тісно переплетені з філософськими роздумами самого наратора, оскільки вони є відбитками його поглядів та життєвої позиції. Завдяки описовості наратор висловлює своє ставлення до певної події. Особливістю художніх образів часу та простору є те, що наратор ніколи не буває повністю байдужим, відстороненим, завдяки чому всі створені ним образи мають індивідуальні риси. Не претендуючи на остаточність, окреслюємо хронотоп як сукупність просторово-часових координат у художньому тексті, які нероздільно взаємопов'язані між собою, що поєднують компоненти художнього тексту та окреслюють межі нарації. Хронотоп – це передовсім авторсько-індивідуальний світ, у якому відбиваються події, описувані в літературному творі. Художній час і простір є найважливішими способами вираження авторської інтенції. Репрезентація просторових і часових характеристик у творі є показовою і значущою для виявлення авторської концепції світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики* / М. М. Бахтин. – Москва : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
- Бахтин М. М. *Эпос и роман* / М. М. Бахтин. – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – 304 с.
- Карякин Ю. *Новый хронотоп* / Ю. Карякин // Карякин Ю. *Достоевский и канон XXI века* / Ю. Карякин. – Москва : Сов. писатель, 1989. – С. 639–641.
- Кушнірова Т. В. *Наративні стратегії у романних формах кінця ХХ – початку ХХІ століття* / Т. В. Кушнірова. – Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2018. – 145 с.
- Лихачев Д. С. *Поэтика древнерусской литературы* / Д. С. Лихачев. – Москва : Наука, 1987. – 624 с.
- Лотман Ю. М. *Статьи по семиотике культуры и искусства* / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Акад. проект, 2002. – 544 с.
- Николюкина А. Н. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / А. Н. Николюкина. – Москва : Интелвак, 2001. – 1600 с.
- Тамарченко Н. Д. *Эстетика словесного творчества М. Бахтина и русская религиозная философия* : пособ. к спецкурсу / Н. Д. Тамарченко. – Москва : РГГУ, 2001. – 197 с.

- Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф. П. Федоров. – Рига : Зинанте, 1988. – 456 с.
- Хализев В. Е. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр.и доп. – Москва : Высш. шк., 2002. – 437 с.
- Шутая Н. К. Сюжетные возможности хронотопа «присутственное место» и их использование в произведениях русских классиков XIX в. (на примере прозаических произведений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и Л. Н. Толстого) / Н. К. Шутая // Вестник Московского университета. Серия 9 : Филология. – Москва, 2005. – Вып. 5. – С. 64–75.
- Шукин В. Г. О филологическом образе мира (философские заметки) / В. Г. Шукин // Вопросы филологии. – 2004. – № 10. – С. 47–64.
- Blanchot M. *L'écriture* / M. Blanchot. – Paris : Galimard, 1995. – 383 p.
- Hall E. *La dimension cachée* / E. Hall. – Paris :Seuil, 1971. – 258 p.
- Suvin D. *On metaphoricality and Narrativity in Fiction: The Chronotope as the Differentia Generica* / D. Suvin. – Wisconsin : SubStabcew 14.3, 1996. – P. 51–67.

NATALIIA SHERSTIUK

CHRONOTOPE AS A LITERARY CATEGORY: GENESIS, EVOLUTION, DISCOURSE

The article deals with the concept of «chronotope» as a literary category: genesis, evolution and discourse. Chronotope is one of the most promising concepts in modern humanities. The concept became famous due to the works of the outstanding philosopher M. Bakhtin. Chronotope is one of the main characteristics of literary texts. There is a close connection of time and space relations in fiction. The aim of this study is to define the literary limits of this concept and to analyze contemporary theories about the relationship between time and space in the structure of the literary work. The main ideas of the leading literary critics on the chronotope are highlighted. The theories of Yu. Lotman, D. Lykhachov, E. Hall, V. Khalizev, T. Kushnirova and many others are discussed and own definition of the chronotope is determined.

A great attention is paid to the relationship between time and space in the text and their interdependence. Through the system of time-space relations, the author's worldview is defined as a representative of a certain epoch. These categories are important characteristics of the artistic image, the basic coordinates of the artistic world, providing a holistic perception of artistic reality. The review of different concepts of the chronotope in the literary work is made. The types of time and space in relation with narrative peculiarities are analyzed. Time and space are an integral part of the literary work, which give it internal unity and completeness, and become a significant expression of the individual style of the author. The author's concept of this category is deduced and its functions in the text are revealed.

Key words: *chronotope, time, space, chronotope's function, literary text, narrative.*

REFERENCES

- Bakhtin, M. M. (1975). *Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike* [The forms of time and chronotope in the novel. Essays on historical poetry]. In Bakhtin, M. M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics] (pp. 234–407). Moskva: Khudozhestvennaya literatura [in Russian].
- Bakhtin, M. M. (2000). *Epos i roman* [Epos and novel]. Sankt-Peterburg: Azbuka [in Russian].
- Karyakin, Yu. (1989). *Novyy khronotop* [New chronotope]. In Karyakin, Yu. *Dostoevskii i kanon XXI veka* [Dostoevsky and the canon of the XXI century]. (pp. 639–641). Moskva: Sovetskiy pisatel [in Russian].
- Kushnirova, T. V. (2018). *Naratyoni strateghii u romannykh formakh kintsia XX – pochatku XXI stolittia* [Narrative strategies in the novel forms of the late XX – early XXI century]. Poltava [in Ukrainian].
- Likhachev, D. S. (1987). *Poetika drevnerusskoy literatury* [Poetics of ancient Russian literature]. Moskva: Nauka [in Russian].
- Lotman, Yu. M. (2002). *Stati po semiotike kultury i iskusstva* [The articles about the semiotics of culture and art]. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt [in Russian].
- Nikolyukina, A. N. (2001). *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moskva: Intelvak [in Ukrainian].
- Tamarchenko, N. D. (2001). *Estetika slovesnogo tvorchestva M. Bakhtina i russkaya religioznaya filosofiya* [Aes-

- thetics of verbal creativity by M. Bakhtin and russian religious philosophy*. Moskva: RGGU [in Russian].
- Fedorov, F. P. (1988). *Romanticheskiiy khudozhestvennyy mir: prostranstvo i vremya* [Romantic art world: space and time]. Riga: Zinante [in Russian].
- Khalizev, V. Ye. (2002). *Teoriia literatury* [Theory of Literature]. Moskva: Vysshaya shkola [in Russian].
- Shutaya, N. K. (2005). Syuzhetnye vozmozhnosti khronotopa «prisutstvennoe mesto» i ikh ispolzovanie v proizvedeniyakh russkikh klassikov XIX v. (na primere prozaicheskikh proizvedeniy A. S. Pushkina, N. V. Gogolya i L. N. Tolstogo) [The chronotope's narrative possibilities «presence» and their use in the works of Russian classics of the XIX century]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*, 9(5), 64–75 [in Russian].
- Shchukin, V. G. (2004). O filologicheskome obraze mira [About the philological image of the world]. *Voprosy filosofii*, 10, 47–64 [in Russian].
- Blanchot, M. (1995). *L'éspace littéraire*. Paris: Galimard.
- Hall, E. (1971). *La dimension cachée*. Paris: Seuil.
- Suvin, D. (1996). *On metaphoricality and Narrativity in Fiction: The Chronotope as the Differentia Generica*. Wisconsin: SubStabcew 14.3.

Одержано 10.05.2018 р.

МОВОЗНАВСТВО

УДК 81'373.611:821.161.2-93'06

ІРИНА ДЕНИСОВЕЦЬ

(Полтава)

ЕМОЦІЙНА ТА ОЦІННА ФУНКЦІЇ СЛОВОТВОРЧИХ ЗАСОБІВ У ТВОРАХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ДИТЯЧИХ ПИСЬМЕННИКІВ

У статті обґрунтовано пріоритетне місце словотворчих засобів експлікації емоційно-оцінного змісту в сучасних українських дитячих творах. Схарактеризовано особливості дієвих засобів експресивізації на словотвірному рівні, а саме демінутивні й аугментативні суфікси. Визначено, що в дитячих творах автори найчастіше використовують значну частину суфіксів суб'єктивної оцінки, яка передає позитивне ставлення до певного образу чи події, надає тексту емоційних відтінків схвалення, заохочення, радості, симпатії, ніжності, замилювання, пошани.

Ключові слова: сучасна дитяча література, емоційність, оцінність, словотворчий засіб, демінутивність, аугментативність.

Український художній дискурс як об'єкт лінгвістичних досліджень поставав у різних аспектах, проте виконані студії ґрунтуються переважно на двох жанрах – прозі та поезії. Художні твори для дітей, попри їхню жанрову специфіку, обмеженіше привертали увагу лінгвістів. **Актуальність** пропонованого дослідження зумовлена потребою вивчити емоційно-оцінну семантику, сформовану традиційними словотворчими засобами в мовній творчості сучасних українських дитячих письменників, що спричинене виразною тенденцією до оновлення семантики та стилістичного забарвлення сучасного літературного словника дитячої прози.

Питанню словотвірних відтінків суб'єктивної оцінки та проблемі емоційно-експресивної функції словотворчих засобів присвятили свої дослідження багато мовознавців, зокрема В. В. Виноградов, І. І. Ковалик, Г. М. Сагач, М. В. Кравченко, Н. Ф. Клименко, Т. А. Космеда, Н. І. Бойко, Л. Б. Шутак.

Мета дослідження полягає у ґрунтовному аналізі емоційно-оцінної функції словотворчих засобів у творах сучасної української дитячої літератури.

Словотворчі засоби виконують у мові дві основні стилістичні функції: емоційно-експресивну та оцінну. Найчастіше такі деривати вживані в художньому, розмовному та публіцистичному стилях, а в науковому та офіційно-діловому переважає стилістично (емоційно) нейтральна лексика. Словотворчі засоби на позначення суб'єктивної оцінки надають повідомленню цілу гаму відтінків – від мейоративних (співчуття, доброзичливість, схвалення) до пейоративних (зневага, іронія, осуд).

Оцінна функція словотворчих засобів виявляється в певних емоційно-оцінних відтінках та поділяється на два види: 1) позитивна і 2) негативна. Деривати з емоційно-оцінними суфіксами допомагають досить влучно схарактеризувати не лише конкретну особу, її діяльність, поведінку, а й певне явище, процес, увиразнюючи, виокремлюючи його з-поміж інших.

У творах художнього дискурсу кількісно більшу групу становлять деривати зі зменшено-пестливою семантикою. Категорія зменшеності завжди ґрунтується на поняттях емоційності та оцінності й передує категорії суб'єктивної оцінки реалій. Інша річ, що для вираження обох категорій використовують спільні словотворчі засоби – зменшено-емоційні суфікси. Незважаючи на їхню спільність і тісний генетичний зв'язок, кожна з них може виявлятися в мові й самостійно (Шутак, 2002, с. 12).

До основних дієвих засобів експресивізації на словотвірному рівні належать демінутивні й аугментативні суфікси. Значна частина суфіксів суб'єктивної оцінки передає позитивне ставлення автора до певного образу чи події, надає тексту емоційних відтінків схвалення, заохочення, радості, симпатії, ніжності, замилювання, пошани. Водночас із позитивними емоціями демінутиви в певних контекстуально-ситуативних умовах мають властивість відтворювати широкую палітру негативних відтінків. Такі утворення породжують експресію іронії, зневаги, приниження, здивування, осуду,

© Денисовець І.

нехтування, відрази, слугують для вираження антипатії, відкритого несхвального авторського ставлення.

У мові творів сучасних українських дитячих письменників сформувався широкий набір словотворчих засобів, що використовують для створення емоційності та оцінності. Словотворення – це яскраве джерело мовної експресії, зокрема завдяки різноманітності оцінних афіксів. У різних частинах мови оцінність, що створюється афіксацією, виявляється по-різному. Найбільший потенціал експресії мають суфікси суб'єктивної оцінки іменників.

Основні значення оцінних дериватів із суфіксами суб'єктивної оцінки – об'єктивна зменшеність та об'єктивна збільшеність. Значення зменшеності нерідко сполучається зі значенням позитивної оцінки (пестливості), а збільшеності – з негативною оцінкою (згрубілості, зневаги). Проте можливі й такі контексти, коли негативна оцінка пов'язується із семантикою зменшеності (*ідейка, п'яничка*), і навпаки, – позитивна оцінка із семантикою збільшеності (*друзяка, паруб'яга*).

Як зауважує О. А. Земська, експресивність пронизує всі ділянки системи художнього мовлення, а найбільшою мірою вона властива словотворенню (Земская, 1992, с. 109). Суб'єктивно-оцінні іменники, що мають у своїй словотвірній структурі емоційно навантажені суфікси, «здатні надавати субстантивам залежно від значення твірної основи та контекстуальних умов найрізноманітніших експресивних відтінків: зменшено-пестливих, зменшено-зневажливих, збільшено-грубуватих тощо» (Голубовська, 2002, с. 53).

Сучасні українські дитячі письменники використовують широкий арсенал словотворчих афіксів для створення емоційно-оцінних значень у словах різних частин мови. На думку багатьох дослідників, найпродуктивнішим є суфіксальний спосіб творення оцінних лексем, що охоплює велику кількість суфіксів, здатних виражати суб'єктивно-оцінні значення – позитивні чи негативні. Іменникові суфікси з лексико-граматичним забарвленням завжди надають значенню твірного слова відтінку суб'єктивної оцінки. Ці суфікси звичайно поділяють на дві групи: 1) суфікси на означення зменшеності чи здрібнілості, що водночас є виразниками пестливості, ласкавості або фамільярного ставлення мовця до названого предмета чи особи; 2) суфікси на означення збільшеності чи згрубілості, що одночасно слугують виразниками зневажливого, іронічного або фамільярного ставлення до кого-небудь. Усіх інших емоційних відтінків (захоплення, схвалення, доброзичливості, недоброзичливості, осуду) суфікси з лексико-граматичним значенням виразно набувають лише в контексті (Білодід, 1973, с. 296).

Словотвір прикметників та дієслів за допомогою емоційно-оцінних суфіксів – явище хоч і менш характерне для творів сучасних українських дитячих письменників, проте досить яскраве, самобутнє, специфічне й національно марковане. Великий відсоток лексичних одиниць з емоційно-оцінною семантикою, що функціонують у творах сучасних українських дитячих авторів, становлять якісні прикметники, що мають три лексико-граматичні категорії – ступенів порівняння, безвідносної інтенсивності ознаки та суб'єктивної оцінки. Синтетичні форми цих категорій утворені за допомогою суфіксів *-ш-/-іш-*, *-ущ-* (*-ющ-*), *-уч-* (*-юч-*), *-енн-*, *-езн-*/*-елезн-*, *-еньк-*, *-есеньк-*, *-ісіньк-*, *-юсіньк-*. Напр.: *Тому й не бачить, як попід стіною хати скрадається мокрісінський ординець* (Жолдак, 2010, с. 23); *Виймають по маленькому манірному охайненькому флакончику, черпають туди парфумованої води* (Жолдак, 2010, с. 56). Усі прикметники із цими суфіксами виражають певний ступінь вияву якості, що пов'язане з її оцінкою (Білодід, 1973, с. 317). Значення позитивної оцінки у прикметників із суфіксами *-еньк-*, *-есеньк-*, *-ісіньк-*, *-юсіньк-* здебільшого поєднується зі значенням високого ступеня вияву якості. Напр.: *Ти лежав на капустяному листку маленький-маленький і гарненький-гарненький, як зайчик* (Нестайко, 2010, с. 25); *Сидить собі тихо рибалочка на верболозині та й роздивляється себе у воді: рудесенька, гарнесенька, дзьоб замашнесенький* (Чередниченко, 2007, с. 74); *Галино Сидорівно, дороженька!* *Галино Сидорівно, золотенька!* *Галино Сидорівно, любесенька* (Нестайко, 2009, с. 447). Суфікси *-ущ-* (*-ющ-*), *-уч-* (*-юч-*), *-енн-*, *-езн-*/*-елезн-* поєднують значення великої інтенсивності ознаки з її позитивною або негативною оцінкою. Вони можуть надавати прикметникам і відтінку згрубілості, що супроводжується емоційною оцінкою несхвалення, а також увиразнювати силу, міцність, великий розмір чого-небудь. Похідні прикметники із цими суфіксами вживаються також для вираження зневаги, презирства та грубої характеристики. Напр.: *Здоровуца вже дівка, до школи пішла* (Нестайко, 2009, с. 451); *І що воно за такий хитрющий закон, що все розумне, яке можна було сказати у певну мить, спливає на думку не в ту мить* (Нестайко, 2010, с. 198); *А он дядько противнючий з кривим носом* (Нестайко, 2008, с. 113); *Ішли-ішли, аж дійшли до здоровенного ямища, у глині викопаного* (Нестайко, 2008,

с. 87); *З грубезного отвору комина стирчала здоровенна колода* (Ячейкін, 2004, с. 104).

Надзвичайно виразними у стилістичному плані є пестливі форми інфінітива, утворені за допомогою суфіксів *-ки, -оньки, -очки, -унечки, -усі, -ці* (*їстки, їстоньки, їсточки, їстусі, спатки, спатоньки, спатусі, спатунечки*). Напр.: *Зима прийшла, їстоньки принесла!* – кричав на цілу вулицю Петрик (Дереш, 2007, с. 75). Пестливі інфінітивні форми дієслова притаманні дитячій мові й характеризують позитивне ставлення персонажів дитячих творів до всіх процесів їхнього активного життя.

Стилістичні функції словотворчих засобів прислівника аналогічні до стилістичних функцій словотворчих засобів іменника та прикметника. Це зумовлене тим, що значна кількість прислівників відіменникового та відприкметникового походження, а деякі стилістично активні словотворчі засоби цих частин мови однакові. Особливо це стосується суфіксів здрібніло-пестливих форм прислівників: *-еньк-, -ечк-, -ісіньк-, -юсіньк-* (Білодід, 1973, с. 337). Напр.: *Драстуйте, дідусю!* – **чемненько** привітався я, заходячи у двір (Нестайко, 2008, с. 406); *Велике спасибі!* **Красненько** дякую (Нестайко, 2010, с. 32); *Агов! Сюди! Я осьдечки* (Григорук, 2008, с. 70); *Отакечки*, як каже мій дідусь (Нестайко, 2008, с. 7); *Байдужечки!* Нехай колеться, аби був зі мною (Нестайко, 2008, с. 42); *Ще й додав, буцім йому байдужісінько*, відомо це іншим чи ні (Ячейкін, 2004, с. 19); *А м'яч повільносінько так, красивенько за лінію й покотився* – я його не зачепив навіть (Андрусік, 2012, с. 12).

Спорадично у творах сучасних українських дитячих письменників трапляються здрібніло-пестливі форми займенників (*всенький, отакесенький, самісінький* та ін.), причому вони мають здебільшого суто розмовний характер. Напр.: *Так, що й не почув, як за його спиною раптом великими жаринами спалахнуло й запалало усеньке місто* (Жолдак, 2010, с. 14); *Буцім шлейф її найубогішої сукні дорожчий, аніж всенький мій весільний посаг* (Ячейкін, 2004, с. 73); *Радик тихесенько прочинив двері до вітальні, заглянув – нікогісінько* (Гуменюк, 2009, с. 37). Найчастіше такими формами займенників послуговуються В. Нестайко, Д. Чередниченко, Ю. Чеповецький для створення комічного ефекту й передання мовних особливостей своїх маленьких персонажів, які часто сприймають навколишній світ досить суб'єктивно й за допомогою зменшено-пестливих суфіксів створюють неповторний емоційний колорит яскравості та образності. Напр.: *Назустріч нам білозубо усміхнувся замузаний (всеньке обличчя у шмаровидлі) комбайнер Гриць Чучеренко* (Нестайко, 2008, с. 46); *А то раз узав оттакенького kota й запросто вкинув собі у вікно* (Чередниченко, 2007, с. 78); *Але в тому, що вони ревуть, я ніскілечки не сумніваюсь* (Григорук, 2008, с. 14); *А такецьке диво, бачите, можливо* (Нестайко, 2008, с. 44); *Та коли проголосили Республіку, не було ніякісінького сумніву, хто буде Президентом* (Нестайко, 2011, с. 65). В останньому реченні заперечний займенник указує на найвищий ступінь оцінності та емоційності, тобто персонаж дитячого твору висловлює своє твердження так, що його ніхто інший заперечити не зможе.

Найменшу кількість становлять емоційно-оцінні числівники, що передають зменшено-пестливу семантику, напр.: *Ліза все намагалася вгледіти хоча б одненьку, але вони не показувалися* (Денисенко, 2008, с. 27).

Крім словотворчих суфіксів, для створення позитивної чи негативної оцінки будь-якого явища та вираження найвищого ступеня вияву ознаки сучасні дитячі письменники послуговуються традиційними префіксами та префіксами іншомовного походження, що значно рідше трапляються в їхніх художніх творах. Великий відсоток становлять префіксальні прикметникові лексеми, які в стилістичному плані, порівняно з іменниками, досить виразні й однозначні. Префікс якісних прикметників *най-* указує на найвищий ступінь вияву ознаки (напр.: *Скажу тільки, що такого гучного свята в нашому селі не пам'ятали найстарезніші діди* (Нестайко, 2009, с. 534)), а префікс *пре-* – на дуже високий ступінь вияву ознаки, водночас виражає ще й емоційну суб'єктивну оцінку якості (напр.: *Ой, хто не бачив калинового суцвіття, придивіться, яке воно прецікаве* (Чередниченко, 2007, с. 59)). Прикметники із префіксом *пре-* мають значно вужчу стилістичну сферу вживання. Значно рідше трапляються іменники та прикметники із префіксом *пра-*, що надає їм урочистого й поетичного забарвлення. Напр.: *І доглядає, й колише мене прастаренька верба* (Чередниченко, 2007, с. 30).

Дієслівний префікс *попо-* посилює ефект тривалості дії, її багатократності, надає дієслову виразної емоційної оцінки схвалення (задоволення) або несхвалення (незадоволення). Напр.: *Ми попочитали після нього, аби щось зрозуміти* (Павленко, 2011, с. 29).

Отже, словотвірний чинник посідає пріоритетне місце серед інших засобів формування емоційно-оцінного змісту художніх творів для дітей. За допомогою словотворчих афіксів

посилюється образність, виражальна цінність мовлення персонажів дитячих творів. Сучасні українські дитячі письменники використовують широкий арсенал словотворчих афіксів для створення емоційно-оцінних значень у словах різних частин мови. Словотворчі засоби емоційності та оцінності надають значенню нового слова не лише об'єктивної зменшеності чи збільшеності, а й відтінку ніжності, пестливості, голублення, ласкавості, якщо вони репрезентують позитивну оцінку, або, навпаки, ненависті, зневаги, іронії, осуду, фамільярності, якщо – негативну. Дослідження інших традиційних та індивідуально-авторських способів творення слів для реалізації експресивної семантики в сучасній українській дитячій прозі становить одну з перспективних ліній вивчення творів сучасних дитячих письменників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Андрусак І. Вісім днів із життя Бурундука / Іван Андрусак. – Київ : Грані-Т, 2012. – 72 с.
- Голубовська І. О. Етнічні особливості мовних картин світу : [монографія] / І. О. Голубовська. – 2-е вид., випр. і доп. – Київ : Логос, 2004. – 284 с.
- Григорук А. Праправнук барона Мюнхгаузена : повість-казка / Анатолій Григорук. – Київ : Гамазин, 2008. – 112 с.
- Гуменюк Н. Зустріч на Босому мосту / Надія Гуменюк. – Київ : Грані-Т, 2009. – 184 с.
- Денисенко Л. Ліза та Цюця П. зустрічаються / Лариса Денисенко. – Київ : Грані-Т, 2008. – 128 с.
- Дереш Л. Дивні дні Гані Грак / Любка Дереш. – Київ : Грані-Т, 2007. – 112 с.
- Жолдак Б. Капосні капці / Богдан Жолдак. – Київ : Грані-Т, 2010. – 80 с.
- Земская Е. А. Словообразование как деятельность / Е. А. Земская. – Москва : Наука, 1992. – 178 с.
- Нестайко В. З. Чарівний талісман : повісті / В. З. Нестайко. – Київ : Країна Мрій, 2010. – 288 с.
- Нестайко В. З. Дивовижні пригоди в лісовій школі: Таємний агент Порча і козак Морозенко. Таємниці лісею «Кондор» / В. З. Нестайко. – Харків : ВД «ШКОЛА», 2011. – 128 с.
- Нестайко В. З. Чарівні окуляри / В. З. Нестайко. – Київ : Веселка, 2008. – 95 с.
- Нестайко В. З. Найновіші пригоди Їжачка Колька Колючки та Зайчика Косі Вуханя / В. З. Нестайко. – Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2008. – 160 с.
- Нестайко В. З. Тореадори з Васюківки / В. З. Нестайко. – Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2009. – 440 с.
- Павленко М. Домовичок з палітрою : повість / Марина Павленко. – Київ : Грані-Т, 2011. – 112 с.
- Сучасна українська літературна мова. Стилїстика / за заг. ред. І. К. Білодіда. – Київ : Наук. думка. – 1973. – 588 с.
- Чередниченко Д. Мандри Жолудя : вірші, казки, оповідання / Дмитро Чередниченко. – Київ : Школа, 2007. – 224 с.
- Шутак Л. Б. Словотвірна категоризація суб'єктивної оцінки в сучасній українській мові : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / Л. Б. Шутак. – Київ, 2002. – 20 с.
- Ячейкін Ю. Друге бажання королеви : роман / Юрій Ячейкін. – Київ : Джерела М, 2004. – 192 с.

IRYNA DENYSOVETS

EMOTIONAL AND EVALUATIVE FUNCTIONS OF WORD-BUILDING MEANS IN THE BOOKS OF MODERN UKRAINIAN CHILDREN'S WRITERS

The article deals with the priority place of word-building means of explication of emotional and evaluative content in modern Ukrainian children's works. The features of efficient means of expression on the word-building level, namely diminutive and augmentative suffixes, are described. It is determined that in children's writings most authors use most of the suffixes of subjective assessment, which passes a positive attitude to a certain image or event, gives the text emotional shades of approval, encouragement, joy, sympathy, tenderness, admiration, respect. The aim of this study is to thoroughly analyze the emotional and evaluative function of word-formation means in the works of modern Ukrainian children's literature. The article gives a detailed analysis that in the system of linguistic means, by means of which they enhance imagery, the expressive value of speech of the characters of children's works, word-formation affixes play an important role. They carry out an active role in implementing a variety of stylistic values, since they give the root part of the lexemes a certain expression, some additional semantics, and, at the same time, expressiveness, emotionality and appreciation. The main idea of the article is that the word-building factor occupies a priority place among other means of forming the emotional and appraisal content of artistic works for children. With the help of affixes, imagery, expressive value of speech of characters of children's works increases. The article is of great help to understand that modern Ukrainian children's writers use a wide arsenal of word-formation affixes to create emotional and evaluative meanings in the words of different parts of the language.

Key words: modern children literature, emotionality, evaluation, word-building means, deminutivity, augmentativity.

REFERENCES

- Andrusiak, I. (2012). *Visim dнів iz zhyttia Burunduka [Eight days of chipmunk's life]*. Kyiv: Hrani-T [in Ukrainian].
- Bilodid, I. K. (Ed). (1973) *Suchasna ukrainska literaturna mova. Stylistyka [Contemporary Ukrainian Literary Language. Stylistics]*. Kyiv: Nauk. dumka [in Ukrainian].
- Cherednychenko, D. (2007). *Mandry Zholudia [Walking Acorns]*. Kyiv: Shkola [in Ukrainian].
- Denysenko, L. (2008). *Liza ta Tsiutsia P. zustrichaiutsia [Lisa and Tsyuca P. are meeting]*. Kyiv: Hrani-T [in Ukrainian].
- Deresh, L. (2007). *Dyoni dni Hani Hrak [The strange days of Hanna Rook]*. Kyiv: Hrani-T [in Ukrainian].
- Holubovska, I. O. (2004). *Etnichni osoblyvosti movnykh kartyn svitu [Ethnic peculiarities of world language paintings]* (2nd ed.). Kyiv: Lohos [in Ukrainian].
- Hryhoruk, A. (2008). *Praprawnuk barona Miunkhhauzena [Archpriest Baron Munchausen]*. Kyiv: Hamazyn [in Ukrainian].
- Humeniuk, N. (2009). *Zustrich na Bosomu mostu [Meeting on the barefoot Bridge]*. Kyiv: Hrani-T [in Ukrainian].
- Nestaiko, V. Z. (2010). *Charivnyi talisman [The magic talisman]*. Kyiv: Kraina Mrii [in Ukrainian].
- Nestaiko, V. Z. (2011). *Dyovnyzhni pryhody v lisovii shkoli: Taiemnyi ahent Porcha i kozak Morozenko. Taiemnytsi liseiu «Kondor» [Amazing Adventures in the Forest School: The Hidden Agent of Porcha and Cossack Morozenko. Mysteries of the «Condor» Forest]*. Kharkiv: VD «ShKOLA» [in Ukrainian].
- Nestaiko, V. Z. (2008). *Charivni okuliary [The magic glasses]*. Kyiv: Veselka [in Ukrainian].
- Nestaiko, V. Z. (2008). *Nainovishi pryhody Yizhachka Kolka Koliuchky ta Zaichyka Kosi Vukhania [The newest adventures of Hedgehog Kolka Prickle and Bunny Kosia Vuhan]*. Kyiv: A-BA-BA-HA-LA-MA-HA [in Ukrainian].
- Nestaiko, V. Z. (2009). *Toreadory z Vasiukivky [Toreadors from Vasyukivka]*. Kyiv: A-BA-BA-HA-LA-MA-HA [in Ukrainian].
- Pavlenko, M. (2011). *Domovychok z palitroi [The hobgoblin with a palette]*. Kyiv: Hrani-T [in Ukrainian].
- Shutak, L. B. (2002). *Slovotvirna katehoryzatsiia sub'iektyvnoi otsinky v suchasni ukrainskii movi [A word-building categorization of subjective evaluation in modern Ukrainian language]*. (Extended abstract of PhD dissertation). Kyiv [in Ukrainian].
- Yacheikin Yu. (2004). *Druhe bazhannia korolevy [The queen's second desire]*. Kyiv: Dzherela M [in Ukrainian].
- Zemskaya, E. A. (1992). *Slovoobrazovanie kak deyatel'nost' [Словообразование как деятельность]*. Moskva: Nauka [in Russian].
- Zholdak, B. (2010). *Kaposni kaptsi [The bad slippers]*. Kyiv: Hrani-T [in Ukrainian].

Одержано 25.02.2018 р.

УДК 81'373'38
ЮЛІЯ ГРИШКО
(Полтава)

СТИЛІСТИЧНІ ФУНКЦІЇ ОКАЗІОНАЛЬНИХ ЛЕКСИЧНИХ ОДИНИЦЬ У ХУДОЖНІЙ МОВІ РОМАНУ «СОБОР» ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

У статті досліджено мову роману «Собор» Олеся Гончара, зокрема особливості функціонування okazionalizmів. Виявлено три типи індивідуально-авторських одиниць: лексичні okazionalizmi (мають кілька різновидів), okazionalni poednannya sliv та авторські перифрази. Найчисленнішими є okazionalni odynitsi, що репрезентують концепт ЛЮДИНА.

Ключові слова: художня мова Олеся Гончара, okazionalni odynitsi, індивідуально-авторські поєднання слів, юкстапозити, перифрази, художні концепти.

Художня мова одного з «найсвітлоносніших» (А. Погрібний) письменників ХХ століття Олеся Гончара навіть сьогодні, у третьому тисячолітті, сприймається як багатоголоса, невіддільна часові, оскільки митець своїм поглядом охоплює людину в її минулому, сьогочасному й майбутньому (Наєнко, 1981, с. 4).

Мова роману «Собор» повною мірою демонструє «бентежну напруту силового поля Гончарового слова» (Погрібний, 1987, с. 9), адже за рівнем проникливості й гостроти художніх узагальнень цей твір випереджав добу (Погрібний, 1987, с. 168). Після повернення в літературний процес «Собор» викликав

© Гришко Ю.

велику зацікавленість науковців, як загалом і вся творчість Олесь Терентійовича Гончара, чий мистецький доробок досліджували М. І. Степаненко, А. Г. Погрібний, М. К. Наєнко, П. Т. Тронько, В. О. Жадько, І. Л. Михайлин, В. Я. Неділько, С. М. Цалик, П. О. Селігей, О. К. Бабишкін та ін. У лінгвістичному аспекті мова творів О. Т. Гончара привернула увагу таких науковців, як В. М. Галич, В. С. Ващенко, С. Я. Єрмоленко, Н. М. Сологуб, Г. М. Колесник, М. М. Пилинський, Ю. І. Кохан, П. Є. Мишуренко, А. Т. Слизько, С. І. Головащук та ін. Авторські неологізми та оказіональні слововживання досліджували зокрібно І. О. Ніколаєнко, Г. І. Богуцька, Є. С. Регушевський, М. С. Разумейко, Л. В. Пашко та ін., однак типи оказіональних одиниць у мові Олесь Гончара не було виокремлено.

Мета статті – дослідити авторські оказіоналізми в романі «Собор», класифікувати їх залежно від особливостей утворення та стилістичного навантаження.

Художня мова Олесь Гончара вирізняється функційною активністю індивідуально-авторських лінгвістичних одиниць, стилістичне значення яких, нашаровуючись на предметно-поняттєвий зміст (Єрмоленко, 2005, с. 675), є кардинальним за шкалою «позитивне – негативне», при цьому будь-які «напівтони» відсутні.

Методом суцільної вибірки в романі «Собор» було зафіксовано авторські яскраві новотвори й укладено картотеку, яка нараховує 290 таких оказіональних конструктів.

І. За нашими спостереженнями, чи не найактивніше Олесь Гончар використовує саме **лексичні оказіоналізми** (81%), які в слов'янських мовах зазвичай формуються шляхом комбінування різних узуальних основ та афіксів відповідно до притаманної мові словотвірної моделі або навіть із відхиленням від неї (Бабенко). Авторські лексичні новотвори в тексті «Собору» вербалізують концепти:

- ЛЮДИНА (природна зовнішність, одяг, аксесуари; вікові, гендерні особливості; характер, життєва філософія; дії, вчинки тощо);
- ПРИРОДА;
- ОБ'ЄКТИ МАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ.

Лексичні оказіоналізми виконують функції синонімів (абсолютних, стилістичних (емоційно-експресивних), семантико-стилістичних), а також векторних антонімів.

Олесь Гончар утворює оказіональні лексичні одиниці завдяки словотвірним моделям переважно морфологічного способу словотвору.

1. Префіксація з використанням іншомовних та питомо українських префіксів і префіксоїдів зі стилістичним значенням зворотної дії:

анти- (префікс, що означає протилежність, протидію, ворожість (Морозов&Шкарапута, 2000, с. 42): **антиніч**, **антибомба**, **антибублик**, **антиболванка**, **Антититан**. Наприклад: <...> *собор стоїть над селищами в задумі один серед тиші, серед світлої акацієвої ночі, що більше навіть не на ніч схожа, а на якусь, сказати б, антиніч* (Гончар, 1989, с. 5);

псевдо- (префіксоїд, що відповідає поняттям «несправжній», «неправильний» (Полюга, 1983, с. 471): **псевдозаручини**, **псевдобудівник**. Наприклад: <...> *кожен на свій лад бойкотуючи ці неприйнятні для них псевдозаручини* (Гончар, 1989, с. 163–164);

лже- (префікс, що походить від старослов'янського *лъжа* у значенні «неправда» (Мельничук, 1989, с. 228), є синонімічною морфемою до **псевдо-**): **лжедружинник**, **лжепопередник**, **лжевождь**. Наприклад: <...> *що за провина моя, порівнюючи з тим, що вони, мої лжепопередники, накоїли?* (Гончар, 1989, с. 88);

пере- (префікс старослов'янського походження, що вказує на повторність (Полюга, 1983, с. 372) або надмірність (Мельничук, 2003, с. 338): **переісторик**: <...> *дуло в потилицю <...> будь ти історик, хоч переісторик* (Гончар, 1989, с. 180).

2. Суфіксація:

2.1. Аугментативна суфіксація: **ревнюща**, **хмаровище**, **хмарище**, **куширища**, **пелюстката** (квітка). Наприклад: *Вона в нього була така ревнюща, не раз прибігла на ферму, тіпаючись від підозр <...>* (Гончар, 1989, с. 31).

2.2. Пейоративна суфіксація: **одчюга**, **чеснюга**, **хамлюга**, **п'янюга**, **мордань**, **бабеха**, **крикуха**, **вертун**, **крутій**, **фальшак**, **метушняк**. Наприклад: *Не покидьок, не хамлюга, діло життя вирішує* (Гончар, 1989, с. 209); **Метушняк**. *Порожній діяч* (Гончар, 1989, с. 204).

2.3. Мейоративна суфіксація: **дітлашня**, **бурсачня**, **школярчата**, **пастушата**, **военкоменко**, **лавиця**, **злидененька**, **павутиннячко**. Наприклад: <...> *школярчата*, *копирсаючись на руйновиці, знаходили з-поміж сміття та мотлоху висушені уламки березової кори з химерними на ній письменами* (Гончар,

1995, с. 95). Авторські неологізми, утворені за такими моделями, перебувають у межах високопродуктивних типів і наділені регулярними значеннями, тому набувають статусу потенційних слів (Клименко, 2007, с. 532).

2.4. Поєднання мейоративної суфіксації з неморфологічним лексико-семантичним способом словотвору: *баглайчата* («баглайча» у значенні «дитина з родини Баглаїв» ← Баглай як прізвище ← «баглай» у значенні «ледар» (Мельничук, 1982, с. 109–110), *ткаченнята* («ткачення» у значенні «дитина з родини Ткачів» ← Ткач як прізвище ← ткач як професія), *шпаченята* («шпаченя» у значенні «дитина з родини Шпаків» ← Шпак як прізвище ← «шпак» у значенні «птаха»). Наприклад: <...> *щоразу асистентами при ньому всі оті багалайчата, ткаченнята, шпаченята, вся ота замурзана зачіплянська гвардія, що віддана студентові безоглядно* (Гончар, 1989, с. 14).

2.5. Використання стилістично нейтральних суфіксів *-изн-, -щин-, -ізм-, -і-* для формування нових лексем: *материзна*, *предківщина* (використовуються як абсолютні синоніми понять «вітчизна», «батьківщина»), *приятелізм* (дружба), *бузковіти*, *малиновіти* (у значенні «набувати відтінків бузкового, малинового кольору»), *джмеліти* (гудіти, шуміти, похідне від «джміль»). Наприклад: *Материзна все тут, предківщина студентова* (Гончар, 1989, с. 6); *Віки промовляють до нього в цей опівнічний час, коли вже не джмелять моторчики по садках <...>* (Гончар, 1989, с. 6).

3. Префіксально-суфіксальний спосіб творення оказіональних лексичних одиниць: *попоїжка*, *порубайло* (мародер), *піддівок* (дівчина-підліток), *перестарок* (образлива назва незаміжньої дівчини), *безбровко* (світлобровий), *нафранчений* (охайний, похідне від «франт», що означає «підкреслено модно одягнений чоловік» (Морозов&Шкарапута, 2008, с. 627). Наприклад: <...> *але хоч і безбровко, одначе веселий, бойковитий, в ідеях весь, як у реп'яхах* (Гончар, 1989, с. 84); <...> *а як вечір, уже нафранчені, причесані, в модних чорних черевиках з'являються на Веселій <...>* (Гончар, 1989, с. 47). До цієї групи також зараховуємо слова *підниззя*, *пониззя* (*-низз- [низ:]*) можна розглядати як аломорф кореневої морфеми *-низ-*, однак етимологічно подовження *зз* у цьому випадку є наслідком праслов'янського явища змін приголосних під впливом наступного [j]).

4. Префіксально-постфіксальне формування авторських інноваційних лексем: *перездоровкатись* (привітатися з усіма), *пооформлятись* (належно оформити всі необхідні документи), *ухрюкатись* (набриднути), *розсяятись* (дуже яскраво сяяти), *розвітатися* (у значенні «попрощатися», векторний антонім до «привітатися»). Наприклад: *Лобода глянув на годинник і, згадавши, що в нього ще справи, з холодною квапливістю розвітався з Баглаями* (Гончар, 1989, с. 203); *Ухрюкалась мені ваша ферма!* (Гончар, 1989, с. 43).

5. Основоскладання: *юшкоїд*, *живохват*, *пиворіз*, *чарколюб*, *чинодер* (вживаються в значенні «обиватель»), *горшкодер* (мародер), *батькопродавець* (відступник, зрадник), *хмаросяг* (хмарочос), *продано-ображений*, *кістляволиций* (худий), *іржавоволоса* (рудоволоса), *тваринно-цупкий*, *буйнолистя*, *інозоряний*, *кінецьсвітній*, *червононеба* (ніч), *свогонічна*, *пустомолотство*, *словоблуд*, *словозлива*. Наприклад: *Чи береже він у собі відгомін життя невмирущого, <...> іржання коней продано-ображених <...>* (Гончар, 1989, с. 269); *Зачіплянка з першого приїзду чомусь відчула антипатію до тих нічних юшкоїдів* (Гончар, 1989, с. 63). Лексичний оказіоналізм *юшкоїд* як функційно активна авторська експресема виступає показником узвичаєного оказіонального словотвору лінгвістичних одиниць, ініційованого українською літературою навіть XVI століття: *куроїд*, *пирогоїд*, *периноспал*, *писародрач*, *золотолоб*, *громовладатель* тощо. Наприклад: <...> *а писародраче юж не бракують и потройники з грошами берут и дерут* (Вишенський, 2003, с. 476).

6. Авторські юкстапозити належать до складених найменувань, утворених шляхом поєднання узуальних слів або їхніх форм (Павленко, 1983, с. 33; с. 3, с. 105). Юкстапозити в романі «Собор» використані Олесем Гончаром здебільшого в ролі семантико-стилістичних синонімів для образного позиціонування концепту ЛЮДИНА: *бувалець-капелюх* (зношений капелюх), *батьки-піджаки*, *люди-піджаки* (солдати, одягнені в цивільне), *людина-кристал* (чесна, щира людина), *людина-авоська* (обиватель, споживач), *затемнювач-пропняка* (людина, що зловживає алкогольними напоями), *людина-цегла* (людина, позбавлена власної думки), *формаліст-придирака* (бюрократ), *праця-метушня* (видимість праці), *горе-раціоналізатор*, *хлопчик-недоліток* (підліток), *юнак-завзятець*. У мові твору вживання юкстапозитів конкретизує й розширює характеристики персонажів: <...> *батьки-піджаки під час перепочинку частували лейтенанта та сержантів із своїх клунків <...>* (Гончар, 1989, с. 152); <...> *постала перед нею людина справжня, людина-кристал* (Гончар, 1989, с. 147); <...> *Яворницький помітив, як уважно, жадібно слухає його хлопчик-недоліток <...>* (Гончар, 1989, с. 179).

Юкстапозити можуть уживатися для окреслення концепту ПРИРОДА: *хмари-мряки* (дошові хмари), *ночі-квітнівки* (квітневі ночі), *груші-рукавиці* (великі груші). Олесь Гончар є неперевершеним письменником-пейзажистом: <...> *сама про таке колись мріяла у ті весняні свої ночі, брунькуючі **ночі-квітнівки*** <...> (Гончар, 1989, с. 84).

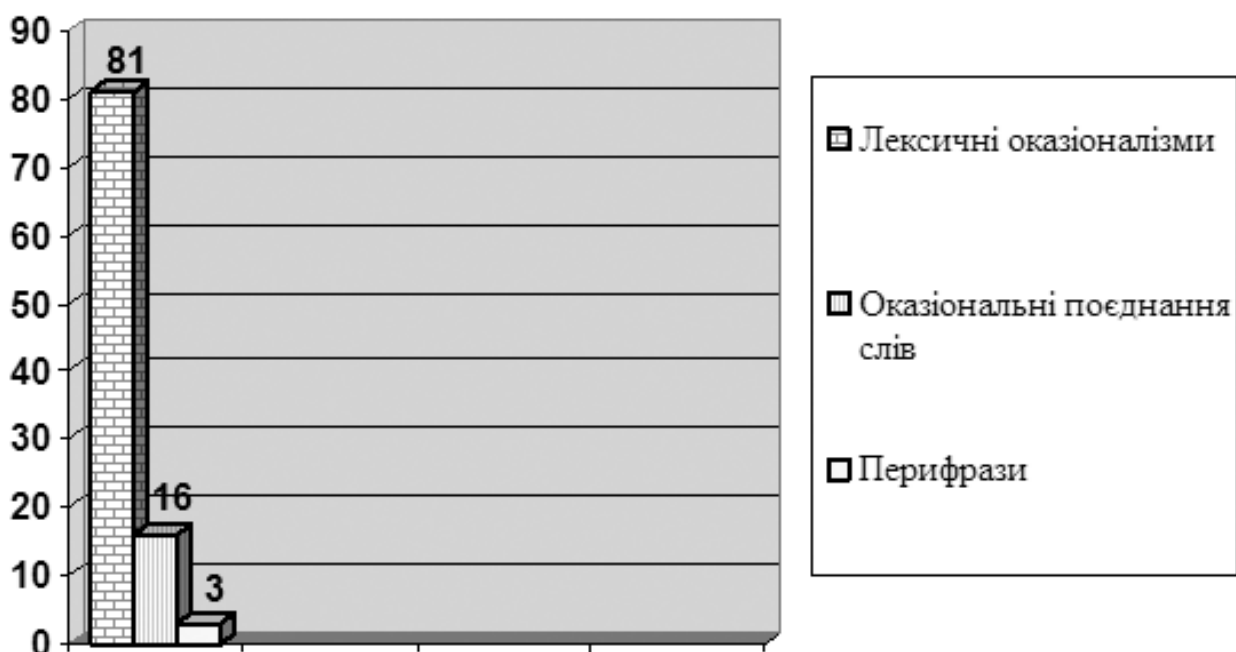
Ще один аспект використання юкстапозитів – стилістичне зображення об'єктів матеріальної культури: *собор-дев'ятиглавець, гігант-старожил, човен-стародуб, місто-міраж, місто-трудоар, завод-ветеран, холодильник-гігант, кафе-лялечка, антени-штрикавки*. Локацією цих рукотворних явищ є переважно Зачіплянка: *Не знаю, як хто, а я вже не уявляю цих степів без отого силуету **собору-дев'ятиглавця*** (Гончар, 1989, с. 190).

7. Окрему групу утворюють оказіональні лексичні одиниці в ролі семантико-стилістичних синонімів, твірну основу й похідність яких визначити складно. Пропонуємо вважати їх специфічними авторськими словотвірними інноваціями: *миркнути* (буркнути, різко відповісти), *викишкати* (вигнати; очевидно, походить від просторічного дієслова «кишкати», що, своєю чергою, утворилося від вигука «киш»), *закоцеліти* (замерзнути), *мушкотіти* (клекотіти), *брумчати, зумчати* (дзижчати), *придобенція* (пригода, випадок); *алалакання* (вигукування), *варзлякання* (нечітке мовлення). Найчастіше слова цієї групи виконують функції семантико-стилістичних синонімів: *Зачувши людину, замушкотить на соборі плавнева лелека* <...> (Гончар, 1989, с. 6); *А тепер і свої роботяги погрожують **викишкати** з бригади* <...> (Гончар, 1989, с. 206).

II. Оказіональні поєднання слів – це комбінування лексем, неприйнятне для узусу, оскільки суперечить закону семантичного узгодження внаслідок відсутності спільних сем у лексичних значеннях (Бабенко). Такі образні комбінування у відповідних контекстах стимулюють появу оказіональних значень (Грищенко, 2002, с. 104), відмінних від переносних (похідних), які швидко набувають статусу загальноновживаних. Цей тип індивідуально-авторських одиниць займає друге місце за частотою вживань із результатом 16% (діаграма 1) і використовується в ролі контекстуальних синонімів для формування різних художніх концептів.

Діаграма 1

Використання оказіональних одиниць у мові роману «Собор» Олесь Гончара
(виражене у відсотках)



Концепт ЛЮДИНА охоплює такі оказіональні поєднання слів: *водянисті* (дуже світлі) *очі, стереоскопічні* (пронизливі) *очі, осінньо-спокійне обличчя* (мудрий вираз обличчя літньої людини), *хмурка хмурити* (хмуритись), *спідлобні позиркування, рвати очі* молодицям (подобатись жінкам), *неказенні* (щирі) *обійми, горілчаний брат* (людина, схильна до надмірного вживання алкоголю), *культ підсмаженого поросяти з хроном* (культ споживацтва), *чоловіче поголів'я* (представники чоловічої статі),

вишнева (смаглява) *молодь*. Образотворення з використанням оказіональних поєднань слів є передовсім засобом художнього змалювання зовнішніх рис людини та її вдачі: <...> *осінньо-спокійне, гартоване життям обличчя раптом спотворюється гримасою страждань* (Гончар, 1989, с. 219–220); *Смаглявий красень у генеральських лампасах, рвав очі він чулим до краси селищанським молодцям* (Гончар, 1989, с. 135); *Знало б чоловіче погололів'я, яке воно все нестерпне було тепер їй <...>* (Гончар, 1989, с. 41); *Молодь на Зачіплянці здебільшого вишнева, південного типу <...>* (Гончар, 1989, с. 46).

Концепт ПРИРОДА також конкретизований низкою суто авторських слововживань: *наркоз* (аромат акації, сонце кудлате, сонце сліпучо-сліпе, небо южить, осокори закудлатились, пуд сонця, надпланетний супокій, хрестаті дерева, післягрозовий ранок, атомний дощ, доатомні весни. Підґрунття побудови оказіональних одиниць для репрезентації ПРИРОДИ часто є метафоризація: *Міцно спить під наркозом акації, що аж до відчинених вікон звисають своїм рясним сріблястим суцвіттям* (Гончар, 1989, с. 7).

Оказіональні поєднання слів можуть описувати явища, створені людиною, та позначати абстрактні поняття: *розпатлані дими, агресивні води, підкупольна висота, янголячий харч* (смачна їжа), *щільники багатопверхових будинків, повногруддя бань собору; барложилось дитинство, шаленіння смерті, наркоз краси, наркотик владолюбства, героїн кар'єризму, отрута кар'єризму, шовки відданості й турбот, полігонність світу, веселий сказ, антикозячий закон*. В основі сполучень такого типу – оксиморони або порівняння: *Стоїть, блищить на сонці повногруддям бань* (Гончар, 1989, с. 188); *Але є така штука – наркотик владолюбства, героїн кар'єризму <...>* (Гончар, 1989, с. 67).

III. Перифрази вживаються традиційно як авторська форма опису істотних характеристик певного об'єкта (Гром'як, Ковалів, & Теремко, 2006, с. 532). Переносне найменування предметів у певних умовах уживання наближає їх до контекстуальних синонімів, основою яких є розгорнені метафори або метонімії, що позиціонують оцінку явищ, сприяючи яскравості, виразності зображення (Олійник, 1973, с. 88).

Авторські перифрази «Собору» Олеся Гончара (діаграма 1) становлять порівняно невеликий відсоток уживань (3%), однак розширюють свої стилістичні можливості, виконуючи роль контекстуальних синонімів (як і оказіональні поєднання слів): *сівілла розкудлана* («сівілла» ← «Сивіла») утворилося внаслідок розширення лексичного значення слова, походить із античної міфології й означає «віщунка, провидиця» (Коваль & Коптілов, 1964, с. 427). Спираючись на лексичне значення слова «сівілла», за допомогою перифразу письменник зображує жінку з будинку ветеранів, яка осудливим поглядом обдарувала Володимира Лободу. Перифраз *Сивий Саваоф* («Саваоф» – одне з імен Бога в іудаїзмі та християнстві) Олесь Гончар застосовує до чесного й працелюбного Ізота Лободи. *Ідеал Ідеалович* (людина, яка прагне досконалості), *Герострат із хутора Голопутиного* (Герострат – реальна особа, що ввійшла в історію через сумнівну славу, спаливши храм грецької богині Артеміді (Коваль & Коптілов, 1964, с. 96); нині використовується в значеннях «палій», «вандал»), *стенові Бетховени* (соборні дзвонарі), *блюментальський невмивака-гусонас* (хлопчик-пастух, що навіть образи картин художника кінця XIX – початку XX століття Ю. Блюменталю, який часто писав полотна на сюжети із життя пастухів), *колумби космосу* (космонавти, конструктори космічних апаратів), *Ельбруси життя* (життєві труднощі). У тексті роману знаходимо перифрази, використанні митцем для посилення позитивних чи негативних характеристик персонажів: *Особливо пекла поглядом одна якась сівілла розкудлана, схожа на відьму* (Гончар, 1989, с. 123); *Простоволосий, сивий, як Саваоф, сидить старий металург біля воріт свого раю. Саваоф у вишнялій роботі заводській* (Гончар, 1989, с. 216); *Ідеали Ідеаловичі зараз не в моді* (Гончар, 1989, с. 70); *Іч, найшовся Герострат із хутора Голопутиного* (Гончар, 1989, с. 178); <...> *трудно було б повірити, що ти жив у той час, коли тільки з'являлись колумби космосу* (Гончар, 1989, с. 192); <...> *брати штурмом Ельбруси життя* (Гончар, 1989, с. 108).

Отже, оказіональні одиниці в мові роману «Собор» Олеся Гончара – потужний стилістичний засіб, який сприяє різнобічному зображенню суспільства та місця й ролі людини в ньому. Найпродуктивнішими виявилися лексичні оказіоналізми у функції семантико-стилістичних синонімів, що формують концепт ЛЮДИНА. Це потверджує, що в центрі художнього світу Олеся Гончара – людина-гуманіст, людина-творець, яка повсякчас протистоїть зажерливому духові браконьєрства.

Результати дослідження сприятимуть поглибленню класифікації індивідуально-авторських новотворів української художньої мови та є матеріалом для подальших спостережень у галузі сучасної стилістики; детальнішого вивчення оказіональних одиниць у мові романістики та малої прози Олеся Гончара. Також отриману інформацію можна використати при розробці практичних занять, семінарів, спецкурсів, факультативів зі стилістики у вищій школі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бабенко Н. Г. Окказиональное в художественном тексте. Структурно-семантический анализ [Электронный ресурс] / Н. Г. Бабенко. – Режим доступа : http://elibrary.lt/resursai/Uzsienio%20leidiniai/Kaliningrad/Uchebnye-e-pub/slavistika/KGU_sfz_06.pdf (дата обращения: 26.10.2017). – Название с экрана.
- Вишенський І. Послання до єпископів / І. Вишенський // Перлини духовності : твори укр. світської літ. від часів Київської Русі до XVII ст. : навч. посібн. / [упоряд., передм. і комент. В. В. Різуна]. – Київ : Грамота, 2003. – С. 454–490.
- Вокальчук Г. М. Я – беззразковості поет (словотворчість М. Семенка) : монографія / Г. М. Вокальчук. – Рівне : Перспектива, 2006. – 201 с.
- Гончар О. Т. Собор : роман / О. Т. Гончар. – Київ : Дніпро, 1989. – 270 с.
- Грищенко А. П. Лексичне значення слова / А. П. Грищенко // Сучасна українська літературна мова : підруч. / [за ред. А. П. Грищенка]. – Київ : Вища шк., 2002. – С. 97–106.
- Етимологічний словник української мови : в 7 т. / [редкол.: О. С. Мельничук та ін.]. – Київ : Наук. думка, 1982–2003. – Т. 1: А–Г. – 1982. – 632 с. ; Т. 3: Кора–М. – 1989. – 552 с. ; Т. 4: Н–П. – 2003. – 656 с.
- Єрмоленко С. Я. Стилістичне значення / С. Я. Єрмоленко // Українська мова. Енциклопедія / [редкол.: В. М. Русанівський, О. О. Тараненко, М. П. Зяблюк та ін.]. – Київ : Українська енциклопедія імені М. П. Бажана, 2005. – С. 675.
- Клименко Н. Ф. Потенційне слово / Н. Ф. Клименко // Українська мова. Енциклопедія / [редкол.: В. М. Русанівський, О. О. Тараненко, М. П. Зяблюк та ін.]. – Київ : Українська енциклопедія імені М. П. Бажана, 2007. – С. 532–533.
- Коваль А. П. Тисяча крилатих виразів української літературної мови / А. П. Коваль, В. В. Коптілов. – Київ : Наук. думка, 1964. – 671 с.
- Літературознавчий словник-довідник / [за ред.: Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. – Київ : Академія, 2006. – 752 с. – (Nota bene).
- Наєнко М. К. Краса вірності. У творчому світі Олеся Гончара / М. К. Наєнко. – Київ : Дніпро, 1981. – 216 с.
- Олійник І. С. Слово в лексичній системі української мови / І. С. Олійник // Сучасна українська літературна мова. Лексика і фразеологія / [за заг. ред. І. К. Білодіда]. – Київ : Наук. думка, 1973. – С. 27–100.
- Павленко Л. П. Складні іменники-окказіоналізми у поетичному контексті / Л. П. Павленко // Українська мова і література в школі. – 1983. – № 8. – С. 33–34.
- Погрібний А. Г. Олесь Гончар : нарис творчості / А. Г. Погрібний. – Київ : Дніпро, 1987. – 242 с. : іл. – (Літературний портрет).
- Полюга Л. М. Морфеми української мови / Л. М. Полюга // Морфемний словник. – Київ : Рад. школа, 1983. – С. 368–450.
- Словник іншомовних слів / [уклад.: С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута]. – Київ : Наук. думка, 2000. – 680 с. – (Словники України).

YULIIA HRYSHKO

THE STYLISTIC FUNCTIONS OF OCCASIONAL LEXICAL UNITS IN BELLETRISTIC LANGUAGE OF NOVEL "THE CATHEDRAL" BY OLES HONCHAR

The article deals with language of novel "The Cathedral" by Oles Honchar, especially with functioning of nonce words in this work. The aim of this study is to classify the nonce words by Oles Honchar and to describe their stylistic meaning. The article gives a detailed analysis of occasional words, word-combinations and expressions. The article reports the results of this study: there are distinguished three types of individual author's units: lexical nonce words (that have some subgroups), occasional word-combinations and author's periphrasis. The lexical nonce words have functions of synonyms (absolute, stylistic, and semantic and stylistic) and also functions of vector antonyms. The occasional word-combinations and periphrasis have function of contextual synonyms.

Oles Honchar formed his lexical nonce words using the derivative models of mostly morphological way of word-building – affixation: 1) Ukrainian native and borrowed prefixes, 2) suffixation (augmentative, pejorative, diminutive, neutral; combining of diminutive suffixation and non-morphological way of word-building), 3) semi-affixes: prefixes and suffixes, prefixes and postfixes, 4) compositions: stem combinations and juxtapositions, 5) special way with difficult etymology.

The most frequent are nonce words that describe the concept HUMAN (such components as natural appearance, clothes, accessories, age, sex, character, living philosophy, human actions, etc.). The second frequent position take innovative word constructs that verbalize the concept NATURE. The third group includes the nonce words for specification of the concept OBJECTS OF MATERIAL CULTURE.

The article is of great help to teaching of high schools students; especially the results can be used on Ukrainian language studies (branches of stylistics and lexicology).

Key words: Oles Honchar's belletristic language, occasional units, occasional word-combinations, juxtapositions, periphrasis, artistic concepts.

REFERENCES

- Babenko, N. G. *Okkazional'noe v khudozhestvennom tekste. Strukturno-semanticheskii analiz [Occasional in the artistic text. Structural-semantic analysis]* Retrieved from: slavistika/KGU_sfz_06.pdf
- Honchar, O. T. (1983). *Sobor [Собор]*. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Hrom'iaka, R. T., Kovaliva, Yu. I., & Teremka, V. I. (Eds). (2006). *Literaturoznachnyi slovnyk-dovidnyk [Literary dictionary-reference book]*. Kyiv: Akademiia [in Ukrainian].
- Hryshchenko, A. P. (2002). *Leksychne znachennia slova [Лексичне значення слова]*. In A. P. Hryshchenko (Ed.). *Suchasna ukrainska literaturna mova [Contemporary Ukrainian literary language]* (pp. 97-106). Kyiv: Vyshcha shk. [in Ukrainian].
- Klymenko, N. F. (2007). *Potentsiine slovo [The potential word]*. In V. M. Rusanivskiy, O. O. Taranenko, M. P. Ziabliuk, Ye. A. Karpilovska, I. R. Vykhovanets, P. Yu. Hrytsenko, ... O. B. Tkachenko *Ukrainska mova. Entsyklopediia [Ukrainian language. Encyclopedia]*. (pp. 532-533). Kyiv: «Ukrainska entsyklopediia» imeni M. P. Bazhana [in Ukrainian].
- Koval, A. P. & Koptilov, V. V. (1964). *Tysiacha krylatykh vyraziv ukrainskoi literaturnoi movy [A thousand phraseological expressions of Ukrainian literary languages]*. Kyiv : Nauk. Dumka [in Ukrainian].
- Melnychuk, O. S., Bilodid, I. K. V., Kolomiiets, T. T., Lukinova, B., Pivtorak, H. P., Skliarenko, V. H., & Tkachenko, O. B. (Eds.). (1982-2003). *Etymolohichnyi slovnyk ukrainskoi movy [Etymological dictionary of the Ukrainian language]*. Kyiv: Nauk. dumka [in Ukrainian].
- Morozov, S. M., & Shkaraputa, L. M. (Comp). (2008). *Slovnyk inshomovnykh sliv [The dictionary of the foreign words]*. Kyiv: Nauk. dumka [in Ukrainian].
- Naienko, M. K. *Krasa virnosti. U tvorchomu sviti Olesia Honchara [The beauty of loyalty. In the creative worl of Oles Honchar]*. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Oliinyk, I. S. (1973). *Slovo v leksychnii systemi ukrainskoi movy [The word in the lexical system of the Ukrainian language]*. In Bilodid, I. K. (Ed). *Suchasna ukrainska literaturna mova. Leksyka i frazeolohiia [Contemporary Ukrainian literary language. Lexics and phraseology]*. (pp. 27-100). Kyiv: Nauk. dumka [in Ukrainian].
- Pavlenko, L. P. (1983). *Skladni imennyky-okazionalizmy u poetychnomu konteksti [Complex nouns-occasional in poetic context]*. *Ukrainska mova i literatura v shkoli [Ukrainian language and literature at school]*, 8, 33-34 [in Ukrainian].
- Pohribny, A. H. (1987). *Oles Honchar [Oles Honchar]*. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Poliuha, L. M. (1983). *Morfemy ukrainskoi movy [Морфеме української мови]*. In *Morfemnyi slovnyk [Morphological dictionary]*. (pp. 368-450). Kyiv : Rad. shkola [in Ukrainian].
- Vokalchuk, H. M. (2006). *Ya – bezrazkovosti poet (slovotvorchist M. Semenka) [I am an indifferent poet (word-formation by M. Semenka)]*. Rivne: Perspektyva [in Ukrainian].
- Vyshenskiy, I. (2003). *Poslannia do yepyskopiv [Послання до єпископів]*. In V. V. Rizun (Ed.) *Perlyny dukhovnosti : tvory ukr. svitskoi lit. vid chasiv Kyivskoi Rusi do XVII st. [The pearls of spirituality: the works of ukr. secular lit. from the times of Kievan Rus to the XVII century.]*. (pp. 454-490). Kyiv: Hramota [in Ukrainian].
- Yermolenko, S. Ya. (2005). *Stylistychnie znachennia [The stylistic meaning]*. In V. M. Rusanivskiy, O. O. Taranenko, M. P. Ziabliuk, Ye. A. Karpilovska, I. R. Vykhovanets, P. Yu. Hrytsenko, ... O. B. Tkachenko *Ukrainska mova. Entsyklopediia [Ukrainian language. Encyclopedia]*. (p. 675). Kyiv: «Ukrainska entsyklopediia» imeni M. P. Bazhana [in Ukrainian].

Одержано 16.03.2018 р.

УДК 81'25:81'373(100)
ОЛЕКСАНДР ТУПИЦЯ
(Полтава)

ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЕТНІЧНОЇ КАРТИНИ СВІТУ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ

У статті визначено особливості безеквівалентної лексики, розглянуто її значення як специфічного концепту, який сприяє виникненню етнічної картини світу. Проаналізовано можливості відтворення таких одиниць при перекладі поетичних текстів іншими мовами. З'ясовано, що переклад та відтворення – два суттєво різних способи трансформації першоджерела для передачі етномовних концептів змісту.

Ключові слова: поетичний текст, етнічна картина світу, переклад, відтворення, безеквівалентна лексика.

Сучасна когнітивна лінгвістика розуміє мову не тільки як засіб формування й вираження думки, а як онтологічну основу пізнання й розуміння буття. Об'єктивує думку слово (як знак кодування), воно існує в тексті не просто як номінація, що має кілька значень, а як «культурний концепт». Концепт у мові – це перш за все поняття, думка. Дослідженням «концептів» у мові присвячено сьогодні багато лінгвістичних праць. Особливого значення набули ті, які стосуються розгляду проблеми створення етномовної картини світу. Концепція існування мовної картини світу, що відображає взаємозв'язки мови та культури, є ключовою для сучасної мовознавчої науки. Кожна національна мова є носієм мовної свідомості народу, виконує культурологічну функцію (З. С. Василько, Л. М. Дяченко, М. П. Кочерган, Л. А. Лисиченко, А. К. Мойсієнко та ін.). На нашу думку, такі погляди необхідно застосовувати для теорії й практики перекладу, транслятології.

Ми поставили собі за мету дослідити специфічні концепти для формування етнічної картини світу поетичного тексту та їхні впливи на здійснення перекладу іншими мовами.

Специфічним концептом, що здатен відображати національно-культурну своєрідність мови на лексичному рівні, вважають безеквівалентну лексику (далі БЛ), оскільки вона називає поняття, притаманні лише певним мовам; її значення є надзвичайно важливим для втілення етнічної картини світу тексту. В основі мовної картини світу лежить лінгвокультурний код, який має дві площини: генетичну та функціональну. Кожен концепт може мати різне тлумачення носіями мови залежно від контексту, культурного досвіду, фонових знань тощо.

Мовна картина світу, на думку багатьох учених, – це певний інваріант, що складається з варіантів, а саме: наукової, художньої, релігійної картин світу тощо. Існування цих варіантів реалізується в різних видах текстів, які можна вважати конкретними виявами загальної картини світу. У художній картині світу можна виділити поетичну модель (поетичну картину світу), своєрідність якої полягає в здатності моделювати не лише об'єктивну дійсність, а й суб'єктивне ставлення до неї (Р. В. Анісімова, А. С. Зорько, А. К. Мойсієнко, І. Г. Торсуєва та ін.). У межах поетичної картини світу здатні, у свою чергу, до відображення епічна, етнічна, міфологічна та інші картини світу через своєрідні образи, закодовані в змісті твору.

Визначальний аспект мовної картини світу поетичного ідіолекту розкривається в докторській дисертації А. К. Мойсієнка «Слово в аперцепційній системі поетичного тексту: декодування Шевченкового вірша». Картина світу розглянута як продукт пізнавальної діяльності, що формується на основі цілісної лексико-семантичної системи мови, знань, надбаних людиною завдяки власному й суспільному досвіду. А. К. Мойсієнко простежує також своєрідну ієрархічність понять «мовна картина світу», «національно-мовна картина світу», «автономна картина світу мовної особистості» та «мовна картина світу окремого твору, героя» (Коптілов, 1972).

С. В. Форманова звертає увагу на значення окремих слів контексту для формування мовної картини світу твору (Форманова, 1999). На думку Н. С. Богаткіної, «мовна картина світу є відбиттям його образу на різних рівнях і зокрема лексичному» (Богаткіна, 2002, с. 24). Лексична система – результат унікального позначення світу – номінації, яка базується на концептуальних ознаках, закладених у національній моделі.

Картина світу – це плід людського сприйняття, пам'яті та мислення, фантазії та творчості. Людина пізнає навколишній світ. Одним із найважливіших способів пізнання є мова, вона наділена планом дійсності, планом думки та можливостями для вираження цієї думки своїми засобами. Тобто,

все в мові – плід мислення, а воно, у свою чергу, може мати різні форми: наукове мислення, міфологічне, можливо, й поетичне. Мовна картина світу, що виражається в семантиці мовних знаків, відрізняється від наукової, і хоча здається, що тлумачення її не потребує великих зусиль, кожного разу виникає проблема, коли необхідно декодувати мовну модель конкретного тексту, здійснити переклад поетичного твору. Крім того, мовна картина світу має варіанти (ми говоримо про мовну картину світу українців, німців тощо, це доводить і контрастивна лінгвістика), стереотипи чи еталони.

Поетичний текст – це текст художній, але водночас виступає досить специфічним об'єктом лінгвістичних студій та виявляє низку підходів. У нашому дослідженні ми спираємося на погляди відомих дослідників у галузі теорії поетичної мови – В. В. Виноградова, В. П. Григор'єва, С. Я. Єрмоленко, Ю. М. Лотмана, А. К. Мойсієнка, О. О. Потебні, Л. О. Ставицької, Р. О. Якобсона та ін. Теорію поетичної мови загалом досить ґрунтовно висвітлено в сучасній лінгвістичній науці. Значний поступ зроблено із залученням нових методів на основі прикладного мовознавства, психолінгвістичного підходу до закономірностей побудови та сприйняття текстових одиниць, комплексного аналізу структури поетичного тексту (Мойсієнко, 1997). Важливе значення для розуміння ієрархічної образно-сислової структури поетичного тексту відіграє аналіз лексичних одиниць, які мають вплив на організацію змісту цілого тексту. Текст відображає певну картину світу, яка ототожнюється звичайно із системою знань. Але поетична картина світу – це сукупність загальних рис, які властиві внутрішнім індивідуальним моделям світу. Поетична картина світу створюється в тексті за допомогою системи образів, типових мотивів, ключових лексем (Торсуєва, 1986, с. 16). Поетична картина світу – це поєднання об'єктивних та суб'єктивних уявлень про світ. Об'єктивне в поетичному тексті – система образів, яка виникає на основі смислових лексичних одиниць і дає уявлення читачеві про об'єктивну дійсність. Розглянемо, наприклад, уривок із вірша Теодора Шторма *“Sommertag”*: *Die Bienen summen so verschlafen; / und in der offenen Bodenlücke, / benebelt von dem Duft des Heues, / im grauen Rücklein schlüft der Puk. / Der Müller schnarcht und das Gesinde / und nur die Tochter wacht im Haus; / die lachet still und zieht sich heimlich / fürsichtig die Pantoffeln aus.* – Бджоли заспано гудуть; / і з віконця на горищі, / як у тумані, пахне сіно, (сповитий запахом сіна) / у сирій спідничці спить домовичок. / Мірошник хроче і наймити / тільки дочка не спить у будинку; / вона посміхається тихенько і прокрадається / обережно, знявши пантофлі (капці).

У німецькому тексті нашу увагу привернули деякі слова: *der Puk* (*schlüft im grauen Rücklein benebelt von dem Duft des Heues in der offenen Bodenlücke*) – невідома істота. *Der Puk* – *eine Mdrchengestalt, die auf dem Dachboden wohnt, nachts aktiv ist und sich unsichtbar machen kann.* – Казкова істота, що мешкає на горищі, активна вночі й може бути невидимою; домовик; *das Gesinde* [від дн. *gisind* – людина з дружини, челяді, послідовник] – іст. батраки, дворові працівники, челядь, прислуга в будинку, наймити; *die Pantoffeln* – вид взуття (капці, які виготовляли з дерева). Як бачимо, для декодування змісту іншомовного тексту необхідним є заглиблення та осягнення деяких культурних образів, пошук відповідників у своїй культурі. Отже, виникає питання: перекладати чи залишати, відшукувати еквіваленти в іншій мові?

Формальними показниками етнічної картини світу є особливі концепти, які осмислюються як національно-культурні образи, дають можливість для ідентифікації та ототожнення поетичних образів із певним культурним середовищем.

August Heinrich Hoffmann von Fallersleben “Sehnsucht nach dem Frühling”: *Auf die Berge möchte ich fliegen, / Möchte sehn ein grünes Tal, / Möchte in Gras und Blumen liegen / Und mich freuen am Sonnenstrahl. / Möchte hören die Schälmeien / Und der Herden Glockenklang.* – Хотів би я у гори полетіти, / хотів би подивитися на зелену долину, / полежати в траві й квітах / та порадіти сонячному сяйву. / Хотів би почути шальмай / та звучання дзвіночка чабана.

Die Schälmeien – *шалмай* (традиційний німецький народний інструмент), *дудка, гобой*. З появою цієї лексеми в контексті виникає не лише образ ліричного героя, який мріє побачити гори та ін., ми розуміємо також, що цей текст є надбанням німецької (німецькомовної) культури. У нашому розумінні виникає своєрідна картина світу. Звичайно, кожен читач матиме своєрідні уявлення про ліричного героя цього вірша, але принаймні український читач не зможе ототожнювати його з «чабаном із Карпат» тощо. Реалія іншої мови впливає на «культурну ідентифікацію» тексту. Якщо при відтворенні цього тексту українською мовою *Schälmei* замінити *сопілкою*, ліричний герой у нашій свідомості постане «в сорочці». Помітне значення таких концептів, які порівняно з лексичними системами інших мов виступають безеквівалентними одиницями, у композиції поетичних текстів-перекладів, коли вони сприймаються іншомовними реципієнтами як екзотизми: *Ungetauft wie Tiere wachsen / Der*

Kosaken Kinder; / Liegen ungetraut im Bette, / Lassen sich den Glauben, / Sich den Totenspruch des Popen, / Sich die Kirche rauben (Т. Шевченка "Die Taras-Nacht"); *Коли б я міг на банджо грати, / Чи думи в саксофон у джазі, / Фордансером в нічному барі / Серця присутнім підкоряти...* (Г. Гессен "Заздрість").

Функціональне значення безеквівалентних лексичних одиниць у композиції поетичного тексту визначається їхнім впливом на смислову ієрархію. Слова на позначення особливих національно-культурних одиниць у мовній картині етносу є окремою тематичною групою, яка активно використовується в художній творчості та відзначається відносно сталим складом у загальноживаному словнику. Однак набір БЛ, що функціонує в різних поетичних творах, конотативний зміст цих одиниць, широта їхньої семантики залежать від чинників, які обумовлюють вибір та способи включення БЛ у поетичний контекст. З'ясування (декодування) значень БЛ і визначення функцій цих одиниць як особливих елементів (концептів) поетичного мовлення закономірно зумовили потребу розгляду загальних мовних особливостей поетичного тексту.

Отже, БЛ відіграє роль ключового образу в смисловій ієрархії поетичного тексту, домінує. Відтворення текстових домінант – першочергове завдання адекватної передачі, але «перенесення» БЛ не завжди є можливим. Звичайно, національне значення передано, а чи вдається при цьому відтворити зміст? Тож необхідно працювати над окремими контекстами, визначаючи композиційну роль БЛ у поетичному тексті.

Лінгвісти, літературознавці, поети-перекладачі тривалий час ведуть дискусії про відтворення БЛ. М. Т. Рильський із приводу іншомовних особливостей тексту писав, що якщо наукова або публіцистична мова неможлива без використання іноземної термінології, яка стала термінологією інтернаціональною, то, звичайно, неможлива також і мова художнього твору без тактовного й умілого використання іноземних слів, а то й зворотів (Рильський, 1962). *Кеб, грог, клерк, сер* – у перекладах з англійської, *пані, пан*, навіть формула «*проше пані*» – у перекладах із польської цілком закономірні, вони дають уявлення про іноземний побут, іноземну культуру, іноземні звичаї, історичні умови тощо. *Кеб* неминучий хоч би тому, що такого екіпажа не було, скажімо, в царській Росії; *клерка* немає ніякої рації замінювати на старовинного російського *стряпчого* (слово, таке ж далеке від сучасних читачів, як чужомовне *клерк*); *пан, пані, мосьє, мадемуазель, мадам* змальовують певні соціальні відносини. До того ж ці останні слова частіше вживані у французькій і польській мовах, аніж у російській, українській чи білоруській, вони органічно ввійшли в тканину цих мов, а *господин, госпожа, барышня* на їхньому місці в російському перекладі звучали б просто неприродно.

Інколи доводиться вставляти в твір – для відтворення тієї чи тієї специфічної риси оригіналу – і не відомі широкому читачеві слова, причому підрядкові примітки до цих слів далеко не завжди бажані (Рильський, 1962, с. 60–61).

В. В. Коптілов також зазначає необхідність збереження БЛ і пише, що дуже наївно було б уявляти справу так, ніби єдиним джерелом, звідки іншомовний читач може здобути знання країни, епохи, звичаїв є саме цей художній твір. Якщо читач нічого не знає про Схід, то він, певна річ, багато чого або зовсім не зрозуміє в тексті чи то давньокитайського, чи то давньотаджицького твору, або зрозуміє неправильно, неточно. Проте винен у цьому буде не поет і не фатальна «неперекладність» художніх творів, а сам читач, не підготовлений до сприймання надто складного для нього тексту. Адже й оригінальний твір, написаний в іншу епоху або в іншому суспільному середовищі, буває зрозумілий не кожному читачеві (Коптілов, 1972, с. 24).

До кожної безеквівалентної лексеми тексту необхідним є індивідуальний підхід, який передбачає: 1) визначення причин висування у смисловій ієрархії тексту; 2) визначення функцій БЛ як домінанти в композиції поетичного тексту; 3) пошук можливого еквівалента для адекватного відтворення. БЛ у композиції поетичного тексту може виконувати одночасно кілька функцій (репрезентативно-локативну, з'єднувальну, організовувальну тощо). Від функцій залежить значення БЛ у смисловій ієрархії твору. Якщо БЛ є, наприклад, носієм однієї з можливих функцій, її значення стає важливим для організації смислу окремої строфи та істотно не впливає на зміст усього твору (утрата такої одиниці при передачі несуттєво деформує зміст твору). Утрата чи заміна БЛ при відтворенні може стосуватися зміни певних локативних чи національних ознак, але може стосуватися також глибинних смислів цілого тексту. Це залежить від конкретного значення концепту як окремої домінанти в моделі поетичного тексту.

Поетичний текст, трансформований засобами іншої мови, здобуває інші ознаки – він починає існувати на межі двох культур, стає своєрідним феноменом. Відтворення запобігає втраті культурних зв'язків, дозволяє уникнути втрат смислових складників у композиції поетичного тексту. Визначальним чинником у цьому процесі виступає композиційна роль БЛ у поетичному тексті, її значення як смислової домінанти.

Переклад безеквівалентних одиниць у композиції поетичного тексту стає причиною того, що вірш починає існувати як текст іншого етносу, оскільки втрачає, а точніше сказати, змінює формальні показники етнокультурної належності, носіями яких виступає БЛ. Відтворити поетичний текст – утілити засобами іншої мови діалектичну єдність його змісту й форми, яка розкривається нам у структурі художнього твору. При цьому передають систему понять у їхніх взаємовідношеннях і способах вияву цих взаємовідношень. Взаємовідношення понять – це зміст твору, а спосіб їхнього вияву – це його стиль. На нашу думку, ця «діалектична єдність змісту і форми» втілюється в системі домінант поетичного тексту, в ієрархії яких БЛ посідає визначне місце. БЛ – концепт, який виступає тією основою, що зближує тексти, тобто поєднує культури, ставлячи поетичний текст на межі двох культур. Утрата чи заміна БЛ іншими національними символами вносить певні протиріччя в тканину твору. Уподібнення реалій призводить до «затемнення національної своєрідності тексту».

Звичайно, право на існування мають різні способи «передавання» національної своєрідності поетичного тексту. Їх досліджує транслятологія, контрастивна лінгвістика, доводить теорія і практика перекладу тощо. Переклад та відтворення – два суттєво різних способи трансформації першоджерела. Переклад – передавання змісту твору засобами іншої мови. Відтворення в нашому дослідженні – вид літературної творчості, коли поетичний текст, що існує в культурному середовищі певного етносу й відображає його національні особливості, картину світу тощо, втілюється на ґрунті іншої культури зі збереженням тонкощів змісту, образної системи, національної своєрідності. Тому носіями іншої мови вона сприймається як здобуток «чужої» культури; наприклад, німецькомовний читач, коли сприймає твори українських поетів у німецькому перекладі, розглядає їх як «свої» твори, доки в композиції тексту не з'являється «чужий» елемент – концепт, який дає поштовх до розуміння цього тексту як явища іншої культури. Поетичний текст починає існувати на межі двох культур, виступає інтеграційним об'єднанням.

Питання передавання етномовної картини світу за міжмовної трансформації досить складне й може стати приводом для подальшого дослідження. Однозначного підходу до визначення етнокультурного концепту як категорії лінгвістичної поетики досі немає. Словесні образи-символи в кожній мові своєрідні. Ця своєрідність полягає на рівні існування безеквівалентної лексики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Богаткіна Н. С. Внутрішня форма слова як прояв своєрідності національної мовної картини світу / Н. С. Богаткіна // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2000. – Вип. XXVI. – С. 24–29.
- Коптілов В. В. Першотвір і переклад. (Роздуми і спостереження) / В. В. Коптілов. – Київ, 1972. – 215 с.
- Мойсієнко А. К. Слово в аперцепційній системі поетичного тексту. Декодування Шевченкового вірша / А. К. Мойсієнко. – Київ : Правда Ярославичів, 1997. – 200 с.
- Рильський М. Т. Статті про літературу, мистецтво й народну творчість : твори в 10 т. / М. Т. Рильський. – Київ, 1962. – Т. 9. – 418 с.
- Торсуева И. Г. Текст как система / И. Г. Торсуева // Структурно-семантические единицы текста (на сопоставительной основе французского и русского языков) : сб. науч. трудов. – Москва, 1986. – Вып. 267. – С. 7–23.
- Форманова С. В. Ключові слова у мовній картині світу Михайла Коцюбинського : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / С. В. Форманова. – Київ, 1999. – 17 с.

OLEKSANDR TUPYTSYA

TRANSLATION TRANSFORMATIONS OF ETHNIC PICTURE OF THE WORLD IN THE POETRY

The goal of the study is to explore specific concepts for the formation of the ethnic picture of the world in poetic text and its influence when translated into other languages. There were determined the features of non-equivalent vocabulary and its significance as a specific concept that promotes the emergence of the ethnic picture of the world. There were analyzed the possibilities for reproduction of such units in the translation of poetic texts into other languages. The study found out that translation and reproduction are two different ways of transforming the original source for the transferring the ethno-language concepts. The reproduction in our study is a kind of literary work. The poetic text exists in the cultural environment of a certain ethnic group and reflects its national features, picture of the world, etc. It is em-

bodied on the basis of another culture with the preservation of the intricacies of the content, figurative system and national originality.

Non-equivalent vocabulary is a concept that serves as the basis for bringing texts together. It is placing poetic text on the verge of two cultures combining them together.

The problem of transferring the ethno-language picture of the world to inter-language transformation is rather complicated and may be the topic for further research.

Key words: poetic text, ethnical picture of the world, translation, reproduction, non-equivalent vocabulary.

REFERENCES

- Bohatkina, N. S. (2002). Vnutrishnia forma slova yak proiav svoieridnostinatsionalnoi movnoi kartyny svitu [Inner form of a word as manifestation of originality of the national linguistic picture of the world]. *Naukovi zapysky. Serii: Filolohichni nauky (movoznavstvo)* [Proceedings. Series: Philology (Linguistics)], XXVI, 24-29 [in Ukrainian].
- Formanova, S. V. (1999). *Kliuchovi slova u movnii kartyni svitu Mykhaila Kotsiubynskoho* [Key words in Mykhailo Kotsiubynsky's linguistic picture of the world]. (Extended abstract of PhD dissertation). Kyiv [in Ukrainian].
- Koptilov, V. V. (1972). [Pershotovir i pereklad. (Rozdumy i sposterezhennia)] [First edition and translation. (Reflections and observations)]. Kyiv [in Ukrainian].
- Moisiienko, A. K. (1997). [Slovo v apertseptsiiinii systemi poetychnoho tekstu. Dekoduvannia shevchenkovoho virsha] [The word in the apperception system of poetic text. Decoding of Shevchenko's poetry]. Kyiv: Pravda Yaroslavychiv [in Ukrainian].
- Rylskiy, M. T. (1962). Vol. 9. In Rylskiy, M. T. [Statti pro literaturu, mystetstvo y narodnu tvorchoist] [Articles about literature, art and folk art]. Kyiv [in Ukrainian].
- Torsueva, I. G. (1986). Tekst kak sistema [Text as a system]. In *Strukturno-semanticheskie edinicy teksta (na sopostavitel'noj osnove francuzskogo i russkogo jazykov)* [Structural and semantic units of the text (on a comparative basis of the French and Russian languages)] (Vol. 267, pp. 7-23). Moskva [in Russian].

Одержано 3.05.2018 р.

УДК 81'42

ВІКТОРІЯ АРТЮХ
(Полтава)

МАКСИМИ МОВЛЕННЕВОЇ ПОВЕДІНКИ АДРЕСАНТА В НАУКОВОМУ ЕКОНОМІЧНОМУ ТЕКСТІ

Англомовний науковий економічний дискурс та його багатоаспектна реалізація в текстах відповідної тематики є наслідком обміну науковими надбаннями, теоретико-практичними напрацюваннями у спеціальній галузі діяльності. У статті проаналізовано максими мовленнєвої поведінки адресанта наукового економічного тексту з урахуванням категорії антропоцентричності. Описано окремі аспекти наукового викладу за допомогою максим. Виявлено особливості застосування термінологічних дієслівних об'єктних словосполучень як одиниць передавання знань у просторі й часі відповідно до процесів у сфері економічної діяльності.

Ключові слова: англомовний економічний дискурс, науковий економічний текст, термінологічні дієслівні об'єктні словосполучення, максими мовленнєвої поведінки, адресант, адресат.

Інтенсивні процеси у світовій економіці сприяють інтеграції наукових знань та обміну інтелектуальними напрацюваннями фахівців у різних галузях. Комунікативні потоки в економічному просторі зреалізовані в різних формах текстотворення адресанта. Саме тому актуальними постають питання когніції, креації та фіксації знань у науковому тексті й дискурсі. У працях науковців у руслі дискурсології, лінгвістики тексту та інших галузей мовознавства обґрунтовано інтегративну лінгвістичну теорію тексту й комунікації (Селиванова, 2004), розглянуто феномен адресованості як текстової категорії (Воробьева, 1993), досліджено комунікативно-прагматичні особливості англомовного наукового лінгвістичного дискурсу (Гніздечко, 2005), розкрито сутність, особливості

англомовного економічного дискурсу (Олійник, 2005, с. 12). Виявлено також особливості терміна в науковому тексті (Скороходько, 2006, с. 11), що є підґрунтям для вивчення та заглиблення у специфіку наукового економічного тексту й дискурсу.

Зважаючи на комплексний характер феномену економічного тексту, предметом окремих наукових студій дослідників були як різноманітні параметри такого тексту, так і його змістове наповнення, лінгвістичні одиниці та засоби тощо. На тлі наукового тексту з економіки досліджено, зокрема, функціонування економічних термінологічних словосполучень із прикметником з урахуванням чинника адресата (Іщенко, 2005).

Метою пропонованої статті є розгляд актуальних питань авторської комунікації, зокрема застосування принципів-максим мовленнєвої поведінки адресанта в науковому економічному тексті.

Реалізація обраного ракурсу дослідження потребує уточнення сутності економічного дискурсу, у межах якого здійснюють текстотворчість. Економічний дискурс, за визначенням О. В. Тарасової, являє собою «...мовлення, заглиблене в “економічне життя”, тобто такий тип ситуативного дискурсу, який використовують із метою розкриття сутності різних аспектів економічної діяльності як окремих індивідів, так і людських колективів...» (Тарасова, 2004, с. 184).

Н. А. Олійник під час аналізу багатогранності й особливостей економічного дискурсу вказує на те, що «...він може встановлювати гіперо-гіпонімічні стосунки з більш узагальненими дискурсами, зокрема, науковим, публіцистичним, діловим, педагогічним тощо» (Олійник, 2005, с. 99). Цей факт дає можливість припустити наявність гіперо-гіпонімічних зв'язків між економічним та науковим дискурсами, репрезентованих у науковому економічному дискурсі й відповідному тексті. Такий текст, як слушно зазначає О. В. Тарасова, є «...вербалізованою маніфестацією дискурсу...» (Тарасова, 2004, с. 184).

Виявлення мовленнєвої поведінки адресанта в наукових текстах здійснювалося в межах таких двох аспектів економічної сфери діяльності: банківська справа (на матеріалі праці Р. Сміта та І. Вальтера “Global banking”), сфера виробництва й споживання товарів (на матеріалі праці П. Хокена “The Ecology of Commerce”).

Аналіз зазначених вище наукових текстів виявляє специфіку текстотворення, що віддзеркалює процес і результат когніції, креації та фіксації спеціальних знань окремих галузей економічної діяльності. Такі тексти – так само, як й інші – продукуювані в межах наукового дискурсу і є «...результатом – матеріальним продуктом – певних когнітивних та комунікативних процесів» (Скороходько, 2006, с. 5). Науковий текст кожної праці, отже, створений автором-адресантом із метою передання досвіду предметно-пізнавальної діяльності певному адресату, а тому «...завжди співвідноситься з комунікативною ситуацією та її антропоцентрами: автором й адресатом, суб'єктом мовлення та його партнером/-ами по комунікації» (Чернявская, 2006, с. 12).

Створюючи науковий текст, автор має на меті змоделювати знання адресата. Реалізація моделювання знань адресата, на нашу думку, у межах наукового економічного тексту здійснюється за допомогою чотирьох принципів-максим мовленнєвої поведінки адресанта (відомих у лінгвістичній прагматичі як «максими спілкування – найосновніші найзагальніші комунікативні стратегії, які сприяють комунікативному співробітництву (кооперації)», загальний принцип якого (якої) запропонований Х. Грайсом (Селиванова, 2010, с. 373), представлених у сучасних дослідженнях науковців-фахівців у галузі лінгвістики тексту (Гніздечко, 2005, с. 8; с. 71–72). Дотримання адресантом максим кількості, якості, релевантності, манери мовлення сприяє ефективнішій комунікації з адресатом.

У ракурсі лінгвістичної прагматики максимуму кількості визначають як «правило ведення розмови, відповідно до якого той, хто говорить, повинен повідомляти правдиву й аргументовану інформацію» (Баранов та ін., 2001, с. 225). За цією максимом адресант повинен надати достатню кількість інформації відповідно до психологічного, емоційного й інтелектуального стану співрозмовника з тим, щоб уникнути комунікативного цейтноту (Селиванова, 2004, с. 71).

В аналізованих текстах адресант визначає сферу описування подій, про що він і повідомляє адресата у вступі через «...метакомунікативні конструкції, в яких автор коментує і пояснює процес власного текстотворення і послідовність аналізу...» (Чернявская, 2006, с. 102): “We begin with...”, “We then consider in some detail...”, “We next consider...”, “This is brought together in the final section of the

book" (Smith, 2003, p. VI); "Chapters 1 through 3 and 6 and 8 address this" (Hawken, 1993, p. XIV), "Chapters 4 and 5, and 9 through 11 present specific routes to accomplish these objectives" (Hawken, 1993, p. XVI). Таким способом автор окреслює кількість інформації, яку буде розглянуто в науковому тексті.

Кількість наданої інформації залежить від типу адресата, образу читача. Читач наукового економічного тексту корелює з образом реального читача (Воробьева, 1993, с. 155–161), використовуваного адресантом для реалізації комунікації двох антропоцентрів – автора й читача. Образ реального читача, на нашу думку, поєднує в собі «...дві іпостасі інтерпретатора в особі сприймаючого: аналітика-критика (у сфері сприйняття концепції тексту та уточнення концепції аналізу) і аналітика-творця (у сферах створення та уточнення концепції аналізу)» (Науменко, 2005, с. 68).

Рефлексія над адресантністю дає змогу переконатися в тому, що тексти створюють для адресата, який є підготовленим читачем для сприймання специфічності тексту, що так само полягає в аналізі інформації та впізнанні одиниць спеціальної інформації, таких, зокрема, як термінологічні дієслівні об'єктні словосполучення, застосовувані автором-адресантом: "Almost all underwritings involve some degree of short position, which the lead manager covers by purchasing shares in the aftermarket to stabilize the offering price. If the demand for shares is weak, then the lead manager will purchase unsold or unwanted shares in the market (from the other underwriters or their customers) to support the offering at the original offering price. If the demand is strong, then the underwriters will exercise the Green Shoe option to create the shares to cover the short position" (Smith, 2003, p. 167–168).

Переклад уривку виявляє всю складність декодування інформації через виокремлення й аналітичну обробку термінологічних одиниць читачем: «Майже всі андеррайтинги передбачають певний ступень короткої позиції, яку провідний менеджер покриває через продаж акцій на позабіржовому ринку цінних паперів для того, щоб стабілізувати пропоновану ціну. Якщо попит на акції виявиться низьким, провідний менеджер придбає непродані або незатребувані акції на ринку (в інших андеррайтерів або клієнтів), щоб підтримати пропозицію за первинною пропонованою ціною. Якщо попит виявиться високим, андеррайтери застосують опціон купівлі додаткових акцій за первинною ціною, щоб створити акції для покриття короткої позиції» (тут і далі переклад наш).

Знання термінів є обов'язковою умовою для декодування наукового тексту адресатом, оскільки, як наголошує Е. Ф. Скороходько, «...приблизно 30–40% слововживань припадає на термінологічну лексику», параметр, експлікований припущенням, що «...головним чинником, який формує науковий текст, отже й усі його складники, і визначає когнітивні, комунікативні, тематичні аспекти тексту, є термін» (Скороходько, 2006, с. 22). Термінологічне наповнення, зазначимо, спричинює труднощі в інтерпретації економічного тексту непідготовленим читачем, таким читачем, який не володіє обсягом знань логіко-понятійного апарату у відповідній галузі економіки. Для того, щоб декодувати спеціальну інформацію, зокрема в наведеному вище уривку, адресат повинен знати різновиди опціонів, механізм котирування й продажу акцій на біржі та за її межами.

Наведемо ще такий зразок термінологічного наповнення тексту: "International economic advantage goes to the companies that are best able to externalize environmental and social costs; companies that internalize these costs and take full responsibility for their environmental impact are placed at a disadvantage" (Hawken, 1993, p. 99).

Декодування й подальша інтерпретація наведеної вище інформації можлива за умови, якщо адресат знайомий із такими економічними поняттями, вираженими термінологічними дієслівними об'єктними словосполученнями, як *to externalize environmental and social costs* (екстерналізувати витрати на зовнішнє та соціальне середовище) та його антонімом *internalize costs* (інтерналізувати витрати), застосовуваних для опису проблеми соціально-екологічної відповідальності підприємства та витрат, які воно включає або не включає у свою витратну частину коштів для захисту здоров'я людини та довкілля.

Здійснюючи передання знань у часі й просторі, автор наукового тексту передає знання про когнітивний досвід за допомогою термінологічних словосполучень, оскільки вони є кодом, що «...згортає текстовий виклад інформації», відштовхуючись від закономірності «чим коротше код, тим довше текст» (Лемов, 2000, с. 76). Адресат наукового економічного тексту, отже, повинен знати спеціальні поняття й відтворювати денотативне структурування ситуацій економічної діяльності, виражених ними. Солідаризуємося з думкою В. Л. Іщенко про те, що «основна інформація наукових текстів, адресованих компетентному читачу, міститься в термінах. Використання термінологічної лексики забезпечує найбільшу семантичну адекватність та стислість» (Іщенко, 2005, с. 203).

Максиму якості в лінгвістичній прагматиці витлумачують як «правило ведення розмови, відповідно до якого той, хто говорить, повинен повідомляти правдиву й аргументовану інформацію» (Баранов та ін., 2001, с. 225). Принципу якості автори аналізованих праць дотримуються, репрезентуючи фактичний матеріал у вигляді цифрових позначень інформації, наприклад: “Transactions entirely within the United States first peaked in 1988 and then declined sharply to a level of one-third the peak volume just five years later, then built up once more to peak most recently in 2000 with a volume of deals just under \$1 trillion” (Smith, 2003, p. 191); “Development costs of \$200 million for a single product are normal, necessitating high prices that lock out the people in developing countries from using the product while it is covered by patents” (Hawken, 1993, p. 140).

Автори наукових текстів застосовують цифри з тією метою, щоб показати тенденції сучасного бізнесу та способи оперування в ньому, переконати реального читача в достовірності інформації. Так само, на нашу думку, уживають і категорію інтертекстуальності, що «... виступає як універсальний принцип побудування наукового тексту на рівні змісту» (Чернявская, 2006, с. 49). Експліцитними маркерами інтертекстуальності є цитування, непряма мова, фонові посилання, примітки, виноски тощо (Чернявская, 2006, с. 50).

Зокрема, в аналізованому тексті праці “Global Banking” інтертекстуальність виявлено у використанні авторами посилань на роботи інших науковців: “The late Barbara Tuchman, in her fascinating report on the catastrophic fourteenth century – when a great famine, the Black Death, and the Hundred Years’ War all fell in one century – notes that the Christian attitude toward commerce during the Middle Ages was “actively antagonistic”:

It held that money was evil, business was evil, that profit beyond a minimum necessary to keep the dealer alive was avarice (a sin), that to make money from the lending of money was usury (also a sin), and buying at wholesale and selling at retail was immoral and condemned by canon law. In short, as St. Jerome said: “A man who is a merchant can seldom, if ever, please God”³” (Smith, 2003, p. 7). Інтертекстуальне посилання – *in presentia* (Чернявская, 2006, с. 50) – характеризує стан торгівлі в епоху Середньовіччя та відтворює історичне тло соціоекономічного розвитку суспільства із подальшим покликанням на працю Б. Тухман (Smith, 2003, p. 15). Такі посилання використано для моделювання ідеї-задуму у вербальній формі – створення комплексної картини розвитку банківської справи у часовій перспективі.

Особливу роль при контактовстановленні з потенційним читачем автор здійснює шляхом застосування запитань, на які читач має відповісти разом з автором відповідно до окресленої теми: “As you read them imagine yourself a designer, remarking a world where commerce and environmental restoration are synonymous. What would such a system look like? How would it feel to work in it? What are the obstacles preventing us from doing the right thing? How do we change or remove those barriers” (Hawken, 1993, p. XVI); “What would be done with the surplus? Unless it were returned to the countries in the form of a cash distribution, the expectation is that the conservative European Central Bank will hang onto surplus to provide a fund to stabilize the euro against the dollar and the yen” (Smith, 2003, p. 36).

Максима релевантності в лінгвістичній прагматиці передбачає відповідність повідомлення меті спілкування (Баранов та ін., 2001, с. 225). Досягнення реалізації цієї максими в текстовій площині здійснюється окремими засобами інтертекстуальності, такими як, наприклад, цитування, референція, що підтверджують думку автора, усебічно окреслюють загальновизнане потрактування проблеми та її тлумачення різними суб’єктами мовлення: “Commentators sometimes draw the distinction between economists who take the “moral” position that human life is superior to natural life and environmentalists who take the opposite position. This is not a useful polarization” (Hawken, 1993, p. 30); “Opponents argue that, without convincing evidence of scale economies or other size-related gains, monopolistic market structures serve mainly to extract economic rents from consumers or users of financial services and redistribute them to shareholders, cross-subsidize other areas of activity, or reduce pressures for cost-containment” (Smith, 2003, p. 381).

Максиму способу дії (манери мовлення) у лінгвістичній прагматиці визначають як «правило розмови, відповідно до якого той, хто говорить, повинен чітко й правильно викладати суть справи, не відхиляючись від теми» (Баранов та ін., 2001, с. 225). У матерії наукового тексту інформацію надають у нерозривному зв’язку. Доступність викладеної інформації, на нашу думку, досягають

шляхом використання автором ретроспекції та проспекції (Селиванова, 2004, с. 225), що допомагає читачеві чітко і правильно відтворити відповідну денотативну картину економічної діяльності, наприклад: “As discussed more fully in chapter 13, the BIS rules for improving bank capital adequacy that were adopted in 1988 by the 12 leading banking nations were aimed at «strengthening the stability of the international banking system and removing a source of competitive inequality for banks arising from differences in supervisory arrangements among countries»” (Smith, 2003, p. 94); “As argued in preceding chapters, any cost-integration plan that will effectively restore the environment should impair Exxon’s financial strength in the case of an environmental spill” (Hawken, 1993, p. 118).

Дотримання адресантом максимум кількості, якості, релевантності та манери мовлення в аналізованих економічних текстах забезпечує відповідність вимог до текстів мови наук – реалізацію категорії естетичності, що «...спрямована на прозорість і логічність думки» (Науменко, 2005, с. 66).

Отже, вивчення наукового економічного тексту виявило оперування адресантом принципами-максимами, що забезпечує ефективну комунікацію з адресатом тексту. У межах максимум мовленнєвого спілкування автор послуговується окремими засобами інтертекстуальності, що є підґрунтям контактостановлення та взаємодії з читачем. Окреслені максими забезпечують чітку послідовність викладу наукової інформації автором із застосуванням відповідних термінологічних одиниць для передання спеціальних знань читачеві.

Розгляд наукового економічного текстотворення є багатоаспектним і різноплановим явищем; воно потребує подальших досліджень у руслі лінгвістики, стилістики тексту й дискурсології, що забезпечить доповнення, уточнення та розширення наявних підходів до інтерпретації наукового економічного тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Англо-русский словарь по лингвистике и семиотике. Около 9000 терминов / А. Н. Баранов, Д. О. Добровольский, М. Н. Михайлов, П. Б. Паршин, О. И. Романова ; [под ред. А. Н. Баранова и Д. О. Добровольского]. – Москва : Азбуковик, 2001. – 640 с.
- Воробьева О. П. Текстовые категории и фактор адресата : монография / О. П. Воробьева. – Київ : Вища шк., 1993. – 200 с.
- Гніздечко О. М. Авторизація наукового дискурсу: комунікативно-прагматичний аспект (на матеріалі англійських статей сучасних європейських та американських лінгвістів) : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / Оксана Миколаївна Гніздечко. – Київ, 2005. – 20 с.
- Іщенко В. Л. Багатокомпонентні економічні терміни в текстах різних функціональних стилів / В. Л. Іщенко // Гуманітарний вісник. Серія «Іноземна філологія». – Черкаси : ЧДТУ, 2005. – Число 9. – С. 203–205.
- Лемов А. В. Система, структура и функционирование научного термина (на материале русской лингвистической терминологии) / А. В. Лемов. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2000. – 192 с.
- Науменко А. М. Філологічний аналіз тексту. (Основи лінгвопоетики) : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / А. М. Науменко. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2005. – 416 с.
- Олійник Н. А. Словотворчий потенціал англійського економічного дискурсу (на матеріалі полуафіксів) / Н. А. Олійник // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов». – Харків : Константа, 2005. – № 649. – С. 98–101.
- Селиванова Е. С. Основы лингвистической теории текста и коммуникации : монографич. учеб. пособ. / Е. С. Селиванова. – Киев : Брама, 2004. – 336 с.
- Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля-К, 2010. – 844 с.
- Скороходько Е. Ф. Позиційна інтерференція термінів як структурна характеристика наукового тексту / Е. Ф. Скороходько // Мовознавство. – 2006. – Вип. 4. – С. 22–31.
- Скороходько Е. Ф. Термін у науковому тексті (до створення терміноцентричної теорії наукового дискурсу) : монографія / Е. Ф. Скороходько. – Київ, 2006. – 99 с.
- Тарасова Е. В. К проблеме определения экономического дискурса в лингвистике. 200-річчя Харківської мовознавчої школи / Е. В. Тарасова // Вісник ХНУ. – 2004. – Вип. 635. – С. 183–185.
- Чернявская В. Е. Интерпретация научного текста : учеб. пособ. / В. Е. Чернявская. – Москва : КомКнига, 2006. – 128 с.
- Hawken P. The ecology of commerce: a declaration of sustainability / P. Hawken. – 1st ed. – New York : HarperBusiness 1993. – 250 p.
- Smith R. C. Global banking / R. C. Smith, I. Walter. – 2nd ed. – Oxford, 2003. – 438 p.

VIKTORIJA ARTIUKH

MAXIMS OF CONVERSATIONAL BEHAVIOR OF THE ADDRESSANT IN THE ENGLISH LANGUAGE SCIENTIFIC ECONOMIC TEXT

English language scientific economic discourse and its multi-faceted realization in the texts of the relevant subject matter are the result of the exchange of scientific findings, theoretical and practical works in the special field of activity. This article analyzes conversational behavior of the addressant of the scientific economic text with account of the category of anthropocentricity. It describes some aspects of scientific exposition with the help of maxims. All the conversational maxims are found to be effectively used in realizing of the communicative intention of the author. The four maxims of quantity, quality, relevance and manner of conversation are the quintessence of the author's tools to convey the message to the addressee. Along with the conversational maxims the addressant uses special signs – terms which encode information relevant for the scientific economic discourse and thus makes it targeted at the specific reader. The study has revealed the peculiarities of using terminological verb object word combinations as units transferring knowledge in time and space according to the sphere of economic activity. The article suggests just some of the aspects concerning the writing approach to successfully communicate with the reader which requires further investigation in the domain of linguistics, stylistics and discourse studies that will reveal other aspects concerning interpretation of the scientific economic text.

Key words: English language economic discourse, scientific economic text, terminological verb object word combinations, maxims of conversational behavior, addressant, addressee.

REFERENCES

- Baranov, A. N., Dobrovolskiy, D. O., Mikhaylov, M. N., Parshin, P. B., & Romanova O. I. (2001). *Anglo-russkiy slovar po lingvistike i semiotike. Okolo 9000 terminov. Izd-e 2-e, ispr. i dop.* [English-Russian Dictionary in Linguistics and Semiotics. About 9000 Terms] (2nd ed., updated and expanded). Moscow: Azbukovik [in Russian].
- Vorobeva, O. P. (2010). *Tekstovye kategorii i faktor adresata* [Text Categories and Addressee Factor]: Monograph. Kyiv: Vyshcha shkola [in Ukrainian].
- Hnizdechko, O. M. (2005). *Avtoryzatsiia naukovooho dyskursu: komunikatyvno-prahmatychnyi aspekt (na materialy anhlomovnykh statei suchasnykh yevropeyskykh ta amerykanskykh linhvistiv)* [Authorisation of Scientific Discourse: Communicative and Pragmatic Aspect (Based on English-Language Articles of European and American Linguists)] (Extended abstract of PhD diss.). Kyiv: Kiyv National Linguistic University [in Ukrainian].
- Ishchenko, V. L. (2005) Bahatokomponentni ekonomichni terminy v tekstakh riznykh funktsionalnykh styliy [Multi-component Economic Terms in Texts of Different Functional Styles]. In *Humanitarian Bulletin. Series: Foreign Philology*, 9, 203-205. Cherkasy: Cherkasy State Technical University [in Ukrainian].
- Lemov, A. V. (2000) *Sistema, struktura i funktsionirovanie nauchnogo termina (na materiale russkoy lingvisticheskoy terminologii)* [System, Structure, and Functioning of the Scientific Term (Based on Russian Linguistic Terminology)]. Saransk: Mordovia State University [in Russian].
- Naumenko, A. M. (2005). *Filolohichniyi analiz tekstu. (Osnovy linhvopoetyky). Navchalnyi posibnyk dlia studentiv vyshchyykh navchalnykh zakladiv* [Philological Analysis of the Text (Basics of Linguistic Poetics). Vinnytsia: NOVA KNYHA [in Ukrainian].
- Oliinyk, N. A. (2005). Slovtvorchyyi potentsial anhlomovnoho ekonomichnoho dyskursu (na materialy poluafiksiv). [Wordbuilding Potential of English-Language Economic Discourse (Based on Semi-Affixes)]. *Bulletin of Kharkiv V. Karazin National University*, 649, Series: Roman and German Philology. Methodology of Teaching Foreign Languages. Kharkiv: Konstanta, 98–101 [in Ukrainian].
- Selivanova, Ye. S. (2004). *Osnovy lingvisticheskoy teorii teksta i kommunikatsii* [Basics of Linguistic Theory of Text and Communication]. Kyiv: Brama [in Ukrainian].
- Selivanova, O. O. (2010). *Linhvistychna entsyklopediia* [The linguistic encyclopedia]. Poltava : Dovkillia-K [in Ukrainian].
- Skorokhodko, E. F. (2006). Pozytsiina interferentsiia terminiv yak strukturna kharakterystyka naukovooho tekstu [Positional Interferention of Terms as a Structural Feature of the Scientific Text]. *Linguistics*, 4, 22-31 [in Ukrainian].
- Skorokhodko, E. F. (2006). *Termin u naukovomu teksti (do stvorennia terminotsentrychnoi teorii naukovooho dyskursu)* [The Term in the Scientific Text (On the Creation of Term-Centered Theory of Scientific Discourse)]. Kyiv: Logos [in Ukrainian].
- Tarasova, Ye. V. (2004) .K probleme opredeleniya ekonomicheskogo diskursa v lingvistike [On the Issue of Defining the Economic Discourse in the Linguistics]. *Bulletin of Kharkiv Karazin National University*, 635, 183-185. Kharkiv: Konstanta [in Ukrainian].
- Chernyavskaya, V. Ye. (2006). *Interpretatsiya nauchnogo teksta: Uchebnoe posobie. Izd-e 3-e, stereotipnoe.* [Interpretation of the Scientific Text]. Moscow: KomKniga [in Russian].
- Hawken, P. (1993). *The ecology of commerce: a declaration of sustainability*. New York: HarperBusiness.
- Smith R. C., & Walter I. (2003). *Global banking*. Oxford: OUP.

Одержано 9.04.2018 р.

РЕЦЕНЗІЇ

УДК 81'37
МИКОЛА СТЕПАНЕНКО
(Полтава)

МЕХАНІЗМИ ФОРМУВАННЯ ЕКСПРЕСИВНОЇ СЕМАНТИКИ ЛЕКСИЧНИХ ОДИНИЦЬ

(Бойко Н. І. *Експресивна семантика: дискурсивна інтерпретація* : монографія / Н. І. Бойко, Т. Л. Хомич. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2018. – 200 с.)

Рецензована монографія присвячена характеристиці засобів і способів мотивування експресивної семантики лексичних одиниць на формальному й значеннєвому рівнях. Актуальність праці очевидна, вона зумовлена змінами наукових парадигм, які відбулися в кінці ХХ ст. і на початку ХХІ ст. Ці динамічні та фронтальні зміни на покордонні тисячоліть суттєво позначилися на науково-дослідницькій, соціально-політичній, літературно-художній, освітній сферах життя соціуму, стали стимулом для нових підходів до інтерпретування лінгвальних одиниць, перегляду наукових констант і домінант. Відбувся відхід від формалізованого вивчення мови, стандартних способів аналізу різномовних мовних одиниць, типів мовомислення й мовотворення. У лінгвістиці системоцентричний підхід до студювання мовних явищ поступився місцем антропоцентричному, що передбачав зосередження дослідницького інтересу на новій науковій базі – лінгвокогнітивній, лінгвокультурологічній, етнолінгвістичній тощо.

Винятково актуальним напрямком сучасної мовознавчої науки є комплексна характеристика окремих лексичних шарів, повний опис лексичних підсистем, аналіз їх із позицій діалектичного взаємозв'язку мови й людського чинника, антропоцентризму, концептуальної та мовної картин світу. Серед учених зростає зацікавлення проблемами емоцій («лінгвістика емоцій»), специфікою вербалізації емотивно-аксіологічних виявів особистості, внутрішнього світу людини й т. ін.

У монографії ґрунтовно з'ясовано специфіку семантики експресивного слова, зумовлену денотативним, конотативним та образним макрокомпонентами; ідентифіковано й проаналізовано засоби репрезентації експресивності лексичних одиниць, їхні формальні ознаки та неформальні мотивувальні маркери; встановлено залежність значеннєвого плану експресивного слова від художнього контексту.

Для виявлення й характеристики експресивної семантики лексичних одиниць залучено не лише відомі (традиційні) в семасіології методи та прийоми дослідження, а й запропоновано нові технології аналізу специфіки експресивних значеннєвих планів лексем. Ці технології ґрунтуються на зіставленні контекстуальних (індивідуально-авторських) семантичних матриць лексем і матриць словникових, кодифікованих, узуальних. З-поміж найсутніших критеріїв виокремлення експресивних семантичних планів лексичних одиниць – 1) експресивна функція лексеми в межах художнього дискурсу, тобто функція, із якою співвідноситься семема; 2) полікомпонентність семантичної структури лексичної одиниці; 3) особливості фонетичного (фонемного), морфемного та словотвірного складу лексеми; 4) специфіка її контекстуального вживання (у складі тропів чи стилістичних фігур); 5) відображення/невідображення особливостей експресивної семантики лексичної одиниці в сучасних тлумачних словниках.

До позитивів роботи зараховуємо насамперед аналіз способів і засобів експлікування (мотивування) лексичної експресивності в художніх дискурсах на основі фактичного матеріалу досить широкого хронологічного діапазону – від мовотворчості І. П. Котляревського до лінгвопрактики наших днів.

Актуальними для художнього дискурсу різних епох виявилися такі різновиди мотивації: фонетичний, графічний, словотвірний, лексичний та семантичний. Вони залучають до свого складу одиниці різних мовних рівнів – фонетичного, графічного, морфемічного, морфологічного та лексико-семантичного. Кожен різновид мотивації має у своєму розпорядженні арсенал активних безпосередніх верба-

лізаторів експресивних значеннєвих планів, засобів об'єктивації й реалізації експресивної семантики лексичної одиниці. З-поміж них виділено фонетичні (фонологічні) – звукові повтори (*вибєвкати, втелюцїтїся, втерєбїтїся, гателїтї* ('жадібно їсти'), *гуготїтї, гугнїтї, гугнївїтї, зазіхатї, зверзтї* ('сказати дурницю, нісенітницю'), *чучєрїтї* ('робитися, ставати корявим, шкарубким, грубим; // нїдїтї, слабнїтї, хїрїтї від чогось-небудь'), *молїтї* ('коліхати, приспівуючи'); звуконаслідування (*бабахнїтї, агакатї, екатї, бульботїтї, зааякатї, патїпадїомкатї, хахакнїтї*); звуковий символїзм (*Простору, простору, простору, і щоб нїяких травм, і чогось такого простого, як проростання трав...* – Л. Костенко); наявність специфічних звукосполук (*Бїнкала сигналізацію Іллевого авта номер 2 ... тїрлїгала в ньому на Інтернаціональну площу* – І. Карпа); фонетична екзотичність слова (*Карателї. І слово яке протївнє – вороном каркає* – М. Старицький); графічні – "курсивнє" видїлення лексеми (*Я пишю жїночу прозу* – І. Карпа; *Якось водномїть усе стало реальнїстю і можливїстю, історичною можливїстю, уявляєш?* – Ю. Андрухович); виокремлення потрібного слова за допомогою "напївжїрного" шрифту (*Вїн пробує звїльнїтїся від логосу, і фокус розкрївається* – Л. Дереш); написання лексеми великими літерами (...спочатку було **СЛОВО** – Л. Дереш); поєднання кількох слів (*Свїту не потрібна свобода, тому що вона осердя тїтїзараз* – Л. Дереш); багаторазове повторення тієї самої лексеми або її частини (*Ворони влїтають на дах – і перед очима стає чорно, чорно-чорно, чорно-чорно-пречорно від чорного вороння ...* – Л. Дереш); відокремлення кожної букви чи складу в словї (...*ця Римочка знєнацька виявилася д и т и н о ю, такою самою, як і Дарка* – О. Забужко); транслітерація (*бай, бойфренд, бєстовий, хай, манї, фєїс; бандана, кїндєр, фатєр, бус, кнайпа; бїмбєр, фїраєр*); прийом графічної трансформації (*В заголовку замість СТАДІН стояло ... СТАРІН* – Ю. Андрухович); прийом графічного скорочення слова (*Уяви собі: такий примєрхлий лїстопадовий лїс, 12 кємє від мїстєчка* – Ю. Андрухович); поєднання кількох рїзновидів графем-їнтенсїфікаторів (...слово "свобода" нїчого не означає, крім цієї раптовї порожнєчї – СВОБОДАСВОБОДАСВОБОДАСВОБОДАСВО – О. Забужко); словотвірний потенціал – афікси суб'єктивної оцінки (*Вона бїлобрїсєнька, носик у неї гудзїком, ноженятка у волохатєньких черевїках...* – Остап Вишнїя); осново- і словоскладання (...*багатьом і двадцїтї п'яти ще не було, феномени, вундєркінди, дїтї-квїтї і всяке таке* – Ю. Андрухович); лексичний ресурс – виразна експресивна внутрїшня форма, мотивована зазвичай на дериваційнму рївнї (...*але я не уявляла, як він їде мїстом – і лїшає очї на отїх молодїосїньких голопунтїцїях* – М. Матїос); семантичний арсенал – образно-переноснї (метафоричнї та метонїмїчнї) значєння, що постали внаслїдок експресивної (передусїм окаянїальної) номїнації (*У Колиної дружини є син, Мїшї він дуже подобаєтьсї, Мїша називає його ангєлом. Ангєлу дев'ять рокїв...* – С. Андрухович; ...*адвокат катанїльтївався зі свого мїсця* – М. Матїос; ...*все, про що нїколи не думала, постало передї мною в бєзжальнїй правдї* – І. Роздобудько; ...*стара ще хвїлю вдївлялася в мої губи, а потїм махнула полїартрїтнєю рукою в кїнєць коридору* – Ю. Іздрик; *Він збирав цілі снопи вїртуальних красунї і розумнїць* – С. Андрухович).

У висновках викладєно основнї положєння дослїдження, окреслено новї проблеми, що стоять лексичної експресивності й чекають свого рїзнобїчного висвітлення.

До монографїї додано розлогий бїбліографїчний список (322 позиції), список основних лексикографїчних робїт (35 позиції) та список використаних джерел фактичного матерїалу (183 позиції).

Матерїали праці можна з успїхом використовувати на спецкурсах, спецсеїнарах із лексикологїї та лексикографїї, на лекціях, практичних, лабораторних заняттях із сучасної української мови, стилїстики, лїнгвїстичного аналізу тексту.

З певнїстю твердїмо, що праця, яку підготували Надїя Бойко й Тєтяна Хомич, зацікавить науковцїв, аспїрантїв і студентїв фїлологїчних факультетїв, учителїв української мови та лїтератури, а також усїх, хто бєзпосєредньо чи опосєредковано дослїджує проблеми експресивної семантики лексичних одиниць, систему рїзнорївнєвих способїв і засобїв її вербалїзації в художньому дискурсі.

Одержано 26.04.2018 р.

УДК 821.161.2'243(075)(049.32)
ОКСАНА МИХАЛЬЧУК
(Київ)

УКРАЇНСЬКА ЯК ІНОЗЕМНА. НАВЧАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА НОВОГО ПОКОЛІННЯ

(Українська мова як іноземна: Підготовка до тесту. Тренувальні завдання. Середній рівень : навч. посіб. / О. М. Новікова, О. Г. Тулузакова, У. М. Штанденко ; за ред. О. М. Новікової. – Миколаїв : ЧНУ імені Петра Могили, 2017. – 332 с.)

Навчальний посібник «Українська мова як іноземна: Підготовка до тесту. Середній рівень» – давноочікувана праця для всіх, хто вивчає українську мову та прагне перевірити рівень своїх знань. Сфера викладання української мови як іноземної все більше набирає актуальності як у межах України, так і за кордоном. Зокрема, у країнах Європейського Союзу зростає зацікавлення Україною, її політикою, історією, культурою, економікою, тіснішають ділові відносини, відповідно більшає потреба у вивченні української мови.

Представлений навчальний посібник орієнтований на вивчення культури українськомовного усного й писемного спілкування, покликаний вдосконалити пізнавальну й комунікативну діяльність, розвивати здатність до комунікативної та соціальної взаємодії.

Навчальний посібник написаний відповідно до сучасних педагогічних досягнень у викладанні української мови як іноземної. Запропонована книжка тестів відзначається композиційною стрункістю та логічною послідовністю у викладенні матеріалу. До кожного завдання подано відповіді та аудіозаписи кожної теми, завдяки яким студенти мають змогу вправуватися у правильній вимові та інтонації.

Зміст книги та її структура має за мету сформувати у студентів-іноземців навички міжкультурної комунікації в мовній і діяльнісній формах, а також розвинути загальні комунікативні компетенції. У передмові наголошено, що авторки у своїй роботі керувалися Загальноєвропейськими рекомендаціями з мовної освіти Ради Європи. Використання ж автентичних, не сконструйованих спеціально для навчальних цілей текстів у двадцяти розділах посібника – одна із ключових рис не тільки європейських, а й світових мовно-педагогічних практик.

Варто наголосити, що в посібнику містяться актуальні проблемні тексти, як-от: «Що робити, якщо ваша професія завтра зникне», «Яку зарплату хочуть отримувати українці», «Україна як Європа в мініатюрі», «Аматор-винахідник із Чернівців побудував "розумний дім"», «Чекати змін чи творити їх: як IT-компанії запустили бакалаврську програму в держуніверситеті», «Понад 85% водіїв в Україні не користуються пасками безпеки», «Україна і Франція знімуть біографічний фільм про Анну Ярославну» та ін., що вигідно відрізняє його від інших навчальних видань такого зразка.

Безумовною перевагою рецензованого видання є професійні аудіозаписи текстів, що стосуються окремої теми, коротких рекламних оголошень та завдань до них на компакт-диску, який додається до посібника. Вони записані гарною літературною мовою, що допоможе слухачам ознайомитися з мелодикою української мови, повторити основні орфоепічні правила та покращити свою вимову. Додатково цінним вважаємо ілюстративний матеріал до завдань з монологічного мовлення, який авторки врахували як важливий і невід'ємний чинник сучасного видання.

Важливо відзначити, що матеріали посібника апробовано під час викладання дисципліни «Українська мова як іноземна» серед студентів Інституту слов'янської філології Мюнхенського університету Людвіга-Максиміліана.

Навчальний підручник авторства Олени Новікової, Ольги Тулузакової та Уляни Штанденко вже отримав свою першу нагороду, а саме – перемогу в номінації «Краще навчальне видання та підручники» у XII Обласному конкурсі «Краща Миколаївська книга», який проводився навесні цього року.

Отже, опублікований навчальний посібник «Українська мова як іноземна: Підготовка до тесту. Середній рівень» є сьогодні вкрай актуальним і необхідним, тож бажаємо, щоб він прислужився широкому колу студентів, які вивчають українську мову як іноземну або нерідну, викладачам і всім зацікавленим та отримав гідне визнання.

Одержано 10.05.2018 р.

НАШІ АВТОРИ

- Артюх Вікторія Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської та німецької філології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;
- Гришко Юлія Юрївна** – магістр філології, аспірантка кафедри української мови Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;
- Денисовець Ірина Вікторівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства, культури та документознавства Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка;
- Капустян Інга Іванівна** – кандидат педагогічних наук, доцент, докторантка Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;
- Кушнірова Тетяна Віталіївна** – доктор філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;
- Михальчук Оксана Іванівна** – кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник відділу мов України Інституту мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України (Київ);
- Ніколенко Катерина Сергіївна** – студентка факультету філології та журналістики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;
- Ніколенко Ольга Миколаївна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;
- Решта Валентина Миколаївна** – учитель вищої категорії Полтавської гімназії «Здоров'я» № 14;
- Семенко Світлана Василівна** – кандидат філологічних наук, професор кафедри журналістики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;
- Степаненко Микола Іванович** – доктор філологічних наук, професор, ректор Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;
- Тихоненко Світлана Олегівна** – аспірантка кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;
- Тупиця Олександр Юрійович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та іноземних мов Полтавського університету економіки і торгівлі;
- Хаммер Карстен** – доктор філософії, професор Коледжу Наталі Зейл університету УСС (м. Копенгаген, Данія);
- Шерстюк Наталія Олександрівна** — аспірантка кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО	
ОЛЬГА НІКОЛЕНКО ІНТЕРТЕКСТ КУЛЬТУРИ ЯК ДУХОВНИЙ ОПІР РАДЯНЩИНИ В ПОВІСТІ О. ГОНЧАРА «БРИГАНТИНА»	5
ТЕТЯНА КУШНІРОВА ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ «ПОВІТРЯНІ ЗМІЇ» РОМЕНА ГАРІ	19
KARSTEN HAMMER SPECIFIC FEATURES OF DRAMA IN THE HISTORICAL AND THEORETICAL DIMENSIONS	25
INGA KAPUSTYAN THE POETICS OF INTERTEXTUALITY IN THE NOVEL "THE IMPROVISER" BY H. C. ANDERSEN	32
СВІТЛАНА СЕМЕНКО, ВАЛЕНТИНА РЕШТА ТЕМАТИЧНІ ОБРІЇ ПИСЬМЕННИЦЬКОЇ ПУБЛІЦИСТИКИ ОЛЕНИ ПЧІЛКИ	37
СВІТЛАНА ТІХОНЕНКО МОДИФІКАЦІЯ ГРОТЕСКУ ВІД АРХАЇКИ ДО СУЧАСНОСТІ	42
КАТЕРИНА НІКОЛЕНКО «ДІАЛОГ КУЛЬТУР» У РОМАНІ Ю. ЯНОВСЬКОГО «МАЙСТЕР КОРАБЛЯ»	48
НАТАЛІЯ ШЕРСТЮК ХРОНОТОП ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КАТЕГОРІЯ: ГЕНЕЗА, ЕВОЛЮЦІЯ, ДИСКУРС	56
МОВОЗНАВСТВО	
ІРИНА ДЕНИСОВЕЦЬ ЕМОЦІЙНА ТА ОЦІННА ФУНКЦІЇ СЛОВОТВОРЧИХ ЗАСОБІВ У ТВОРАХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ДИТЯЧИХ ПИСЬМЕННИКІВ	62
ЮЛІЯ ГРИШКО СТИЛІСТИЧНІ ФУНКЦІЇ ОКАЗИОНАЛЬНИХ ЛЕКСИЧНИХ ОДИНИЦЬ У ХУДОЖНІЙ МОВІ РОМАНУ «СОБОР» ОЛЕСЯ ГОНЧАРА	66
ОЛЕКСАНДР ТУПИЦЯ ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЕТНІЧНОЇ КАРТИНИ СВІТУ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ	73
ВІКТОРІЯ АРТЮХ МАКСИМИ МОВЛЕННЕВОЇ ПОВЕДІНКИ АДРЕСАНТА В НАУКОВОМУ ЕКОНОМІЧНОМУ ТЕКСТІ	77
РЕЦЕНЗІЇ	
МИКОЛА СТЕПАНЕНКО МЕХАНІЗМИ ФОРМУВАННЯ ЕКСПРЕСИВНОЇ СЕМАНТИКИ ЛЕКСИЧНИХ ОДИНИЦЬ (Бойко Н. І. Експресивна семантика: дискурсивна інтерпретація : монографія / Н. І. Бойко, Т. Л. Хомич. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2018. – 200 с.)	83
ОКСАНА МИХАЛЬЧУК УКРАЇНСЬКА ЯК ІНОЗЕМНА. НАВЧАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА НОВОГО ПОКОЛІННЯ (Українська мова як іноземна: Підготовка до тесту. Тренувальні завдання. Середній рівень : навч. посіб. / О. М. Новікова, О. Г. Тулузакова, У. М. Штанденко ; за ред. О. М. Новікової. – Миколаїв : ЧНУ імені Петра Могили, 2017. – 332 с.)	85

ВИСОКОПОВАЖАНІ АВТОРИ!

«Філологічні науки. Науковий журнал Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка» включено до переліку наукових фахових видань України, у яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора й кандидата філологічних наук.

Редакційна колегія періодичного видання пропонує вашій увазі такі вимоги до змісту й оформлення наукових робіт відповідно до останніх вимог ВАК України та загальноприйнятих міжнародних стандартів. До друку беруться статті, які відповідають галузям науки «Літературознавство», «Мовознавство» й раніше ніде не були опубліковані.

Відповідно до постанови президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1 «Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України» (Бюлетень ВАК України. – 2003. – № 1) наукова стаття має містити такі обов'язкові елементи:

- постановка проблеми в загальному та її зв'язок з важливими науковими і практичними завданнями;
- аналіз останніх досліджень та публікацій, у яких започатковано розв'язання проблеми і на які спирається автор;
- виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячено статтю;
- формулювання мети статті (постановка завдання);
- виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- висновки з дослідження, теоретичне і практичне значення, можливе впровадження, перспективи наукових розробок у цьому напрямку.

Перед назвою статті, яка друкується великими буквами, зліва пишеться УДК, під ним указується ім'я і прізвище автора (авторів) і в дужках назва міста; після назви – анотація (до 100 слів, 250–300 знаків) та ключові слова (5–7 слів) українською мовою; у кінці статті наводяться список використаних джерел, ім'я і прізвище автора (авторів), назва статті, розширена анотація (не менше 200 слів, 1800–2000 знаків) та ключові слова (5–7 слів) англійською мовою, транслітерованій список джерел, наприклад:

УДК 821.161.1

ЗІНАЙДА МОСКАЛЕНКО

(Полтава)

КРАЄЗНАВЧІ АСПЕКТИ КОРОЛЕНКОЗНАВСТВА

Анотація та ключові слова (укр. м.)

Текст статті

Список використаних джерел

Ім'я та прізвище автора, назва статті (англ. м.)

Анотація та ключові слова (англ. м.)

Транслітерованій список використаних джерел

Орієнтовний обсяг статті – до 40000 друкованих знаків (1,0 др. арк.).

Оскільки анотація англійською мовою – це самостійне джерело інформації, використовуване в наукометричних базах, бажано, щоб її **структура** була такою: вступне слово про тему дослідження («The article deals with»; «This article examines the...»; «In this article, I explore...»); мета наукового дослідження («The aim of this study»); опис теоретичного і практичного значення роботи («The article gives a detailed analysis of...»); опис методології дослідження; основні результати («This article reports the results of a...»; «The main idea of the article is...»), висновки («The article is of interest to...»); цінність проведеного дослідження («The article is of great help to...»).

Використану в статті літературу (першоджерела) вказують після тексту статті, розміщують обов'язково в алфавітному порядку й оформлюють згідно із ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 «Система стандартів з інформації, бібліотечної та видавничої справи. Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання». Словосполучення **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ** друкують посередині великими буквами, список не нумерують.

Посилання на першоджерела наводять відповідно до міжнародного стилю АРА. Внутрішньотекстове посилання містить інформацію про автора праці (редактора/укладача/назву, якщо автор відсутній), що цитується, рік видання **в круглих дужках**. Наприклад: *Згадуючи Полтаву якщо автор відсутній*, що цитується, рік видання **в круглих дужках**. Наприклад: *Згадуючи Полтаву якщо автор відсутній* (Соловей, 1994) або *Згідно з даними Д. Соловей (1994), у 1919 р. ПССТ стала притулком для українців-утікачів з інших місцевостей. Декілька першоджерел в одному посиланні відокремлюють крапкою з комою, наприклад: (Соловей, 1994; Мироненко, 2002).*

Літературу іноземною мовою вказують після українських і російських першоджерел з усіма вихідними даними (автор, назва статті, де надрукована, місце та рік видання, сторінки тощо) в алфавітному порядку. У списку використаних джерел повинні бути тільки першоджерела, на які є посилання в статті. Якщо посилань немає, список літератури не потрібний.

Транслітерований список використаних джерел (References) оформлюють відповідно до міжнародного стилю APA і розміщують в останній частині англомовного блоку метаданих. Назву REFERENCES друкують посередині великими буквами.

References необхідно наводити повністю окремим блоком, повторюючи список використаних джерел українською/російською мовами незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, їх повторюють у списку, наведеному латиницею, але дещо видозмінено.

Цитований матеріал наводиться в алфавітному порядку за прізвищем автора (редактора/укладача, якщо немає автора) без нумерації.

При переліку кількох авторів окремої роботи використовуйте амперсанд (&) замість слова «і» перед іменем останнього автора. Наприклад: *Hubbard, R. G., Koehn, M. F., Omstein, S. I., Audenrode, M. V., & Royer, J.*

Якщо джерело без автора, його необхідно розподілити за першою літерою назви.

Якщо в публікації зазначено не більше семи авторів (редакторів/укладачів, якщо книга без автора), то в цьому списку необхідно вказати всіх авторів. Якщо зазначено вісім та більше авторів (редакторів/укладачів), то необхідно перерахувати імена перших шести авторів, а потім поставити три крапки (...) та додати ім'я останнього автора.

Кожен бібліографічний опис джерела починається з нового рядка з вирівнюванням по ширині без відступів. Якщо джерело займає кілька рядків, тоді перший рядок опису вирівнюється по ширині без відступів, а наступні рядки мають «вісячий відступ» (використовуйте клавіші Ctrl+T). Наприклад:

Gregory, G., & Parry, T. (2006). *Designing brain-compatible learning* (3rd ed.). Thousand Oaks, CA: Corwin.

Назви книг, журналів зазначають без скорочень і виділяють курсивом.

Для перекладу прізвищ авторів, назв статей, книжок, видавництва тощо радимо користуватися онлайн-конвертерами окремо для української та російської мов:

стандартна українська транслітерація (Паспорт на КМУ 2010): <http://www.slovyk.ua/services/translit.php>, російська: <http://ru.translit.net/?account=zagranpassport>.

Нижче наведено зразки для опису джерел українською/російською мовою (за різними типами матеріалів) разом із прикладами. Для англомовних джерел використовують ті ж схеми, проте в них немає зазначення транслітерованого варіанту назви.

Стаття з періодичного видання

Ivanova, I. (2017). *Istoriia amerykanskoj literatury [History of American Literature]. Filolohichni nauky [The Philological Sciences]*, 3, 71, 7076 [in Ukrainian].

Книга

Savchenko, A., Cherkavskaya, O., Rudenko, B., & Bolotov, P. (2010). *Istoriia amerykanskoj literatury [History of American Literature]*. Poltava: Poltava-Media [in Ukrainian].

Змістова частина книги (розділ, стаття)

Franchuk, V. Yu. (2012). *Vtracheni nadii [The lost hopes]*. In V. V. Zhaivoronok (Ed.), *Oleksandr Opanasovykh Potebnia. Storinky zhyttia i naukovoї diialnosti [Oleksandr Opanasovykh Potebnia. The pages of life and scientific career]* (pp. 111–134). Kyiv: Vydavnychi dim Dmytra Buraho [in Ukrainian].

Стаття з електронного періодичного видання

Hsues, C. (2010). *Weblog-based electronic portfolios. Education Technology Research*, 58(2), 11-27. Retrieved from

Стаття зі збірника доповідей конференцій

Jossang, A., & Maseng, T. (Eds.). (2009). *Identity and privacy in the Internet age*, 14th Nordic conference on secure IT systems, NordSec 2009. Heidelberg, Germany: Springer Berlin.

Дисертація та автореферат дисертації

Savchenko, A. P. (2017) *Istoriia amerykanskoj literatury [History of American Literature]* (Extended abstract of PhD diss.). Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University, Poltava [in Ukrainian].

Якщо немає даних про автора (колектив авторів), але є дані про редактора, то на початок посилання виносять дані про нього, наприклад:

Savchenko, A. P. (Ed.) (2010) *Istoriia amerykanskoi literatury [History of American Literature]*, Poltava: Poltava-Media.

В іншому разі на початок посилання виносять назву організації (установи), що видала матеріал, наприклад:

Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University (2017) *Istoriia amerykanskoi literatury [History of American Literature]*, Poltava: Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University.

Слово «видавництво» («publishing») тощо в посиланні не вказують; зазначають лише назву видавництва чи організації, наприклад:

Savchenko A. P. (2017) *Istoriia amerykanskoi literatury [History of American Literature]*. Poltava: Poltava-Media (*a ne* Poltava: Publishing «Poltava-Media» або *Poltava: Poltava-Media Publishing*).

Цитати з наукових видань наводять тією мовою, якою написано статтю до наукового журналу «Філологічні науки», а з художніх творів – мовою оригіналу або в перекладі (українською, російською). У тексті цитати оформлюють за зразком « », або “ ”.

Статтю набирають у текстовому редакторі Microsoft Word без автоматичного й ручного розподілу переносів; гарнітура – Times New Roman; кегль – 14 пт; міжрядковий інтервал – 1,5; відступ абзацу – 1 см; формат – А 4; поля: верхнє, нижнє, праве – 2 см, лівє – 3 см; сторінки нумерують, кількість рядків на сторінці – до 30. У тексті статті не можна використовувати підкреслень. Графічні об'єкти чи малюнки, використані у статті, додатково подаються у вигляді окремих файлів у форматі РСХ, ВМР (розподільна здатність 300 dpi).

На окремій сторінці наводять відомості про автора: науковий ступінь, учене звання, посада, місце роботи, індекс ORCID; адреса, номер телефону, e-mail. Наприклад:

Москаленко Зінаїда Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, індекс ORCID; адреса, телефон, e-mail.

До редакції необхідно надіслати:

CD-диск з файлом електронної версії статті та відомостей про автора;

1 роздрукований примірник статті, ідентичний електронній версії;

відомості про автора;

копію документа про оплату.

Статті аспірантів і дописувачів без наукового ступеня до наукових рубрик мусять бути супроводжені відгуком наукового керівника, засвідченим в установленому порядку.

До друку також беруться рецензії на монографії, наукові збірники, посібники, хроніка наукових подій (обсяг до 5 стор.).

Рукописи редагує та рецензує редакція. Статті можуть бути відхилені або повернуті авторам для доопрацювання, якщо вони не відповідають концепції видання, ліцензованим галузям науки («Літературознавство», «Мовознавство»), вимогам щодо якості та оформлення. Процес рецензування закритий, може тривати 1–2 місяці, про його результат дописувачі будуть проінформовані. Рекомендацію до друку надає редакційна колегія видання та ухвалює вчена рада університету.

Редакційна колегія може не поділяти поглядів дописувачів.

Надсилаючи статтю до редакції, автор дає згоду на її публікацію. Усі права захищені. Передруки й переклади опублікованих статей можливі з дозволу автора й видання.

Матеріали публікують за кошти авторів. Вартість однієї сторінки друкованого тексту – 40 грн. Одноосібні статті докторів наук видають безкоштовно. Квитанцію про оплату публікації слід надіслати до редакції після повідомлення про прийняття статті до друку.

Реквізити для оплати статті:

ОДЕРЖУВАЧ: Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

РАХУНОК: 31258270105954

КОД ЄДРП: 31035253

МФО: 820172

КОД ПОСЛУГИ: 25010100

БАНК ОДЕРЖУВАЧА: Державна казначейська служба України м. Київ

ПРИЗНАЧЕННЯ ПЛАТЕЖУ: за публікацію статті в журналі «Філологічні науки».

Контактні телефони:

(05322) 2-78-80 (кафедра світової літератури);

050-584-35-24 (відповідальний секретар Ірина Фісак).

Наукове видання

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

Випуск 28

Літературні редактори *О. А. Зелік, Ю. І. Браїлко*

Редактор англomовного тексту *І. І. Капустян*

Бібліографічний редактор *С. І. Козина*

Технічний редактор *А. І. Тимошук*

Комп'ютерна верстка *А. І. Тимошук*

Підписано до друку 27.06.2018 р. Формат 60x84/8.
Гарнітура Palatino Linotype. Папір офсетний. Друк офсетний.
Ум-друк. арк. __. Обл.-вид. арк. __.
Наклад 100 прим. Зам. № __

Віддруковано в ПНПУ імені В. Г. Короленка,
вул. Остроградського, 2, м. Полтава, 36003
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру
серія ДК № 3817 від 01.07.2010 р.