

ПОЛТАВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В. Г. КОРОЛЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

ЗБІРНИК
НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Виходить 3 рази на рік

Заснований у вересні 2009 року

Випуск 26

Полтава
2017

ЗАСНОВНИК І ВИДАВЕЦЬ:

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ № 15470 – 4042 Р від 26 червня 2009 року.

Наказом Міністерства освіти і науки України № 747 від 13.07.2015 р.
науковий збірник включено до Переліку наукових фахових видань України, публікації
яких зараховуються до результатів дисертаційних робіт з літературознавства та мовознавства

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)

Судима 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

Наєнко 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 : зб. наук. праць / Полтав. нац. пед. ун-т імені
В. Г. Короленка. – 2017. – Вип. 26. – 84 с.

У збірнику наукових праць 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.

Збірник адресовано вченим, викладачам вищої школи, аспірантам, студентам.

Друкується за ухвалою вченої ради Полтавського національного педагогічного університету
імені В. Г. Короленка (протокол № 4 від 27 вересня 2017 року).

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка,
вул. Остроградського, 2, Полтава, Україна, 36003

POLTAVA V. G. KOROLENKO NATIONAL PEDAGOGICAL UNIVERSITY

PHILOLOGICAL SCIENCES

ACADEMIC PAPER
COLLECTION

Published triannually

Established September 2009

Issue 26

Poltava
2017

FOUNDER AND PUBLISHER:

Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University

The certificate of state registration KB № 15470 – 4042 P dd. 26 June, 2009

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.

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)

Colomé Llorenç 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)

Shytk 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)

Öster Hans Christian – Ph. D., Professor (Jönköping, Sweden)

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

Philological Sciences : academic paper collection / Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University. – Issue 27. – 84 p.

The Philological Sciences is a Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University academic paper collection, 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.

This collection 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. 4 dd. 27 september, 2017).

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

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.111-3:7.038.6

ТЕТЯНА КУШНІРОВА

(Полтава)

«ВБИТИ ПЕРЕСМІШНИКА» ГАРПЕР ЛІ ЯК РОМАН ВИХОВАННЯ

У статті проаналізовано ознаки роману виховання у творі «Вбити пересмішника» американської письменниці ХХ століття Гарпер Лі. Метою статті став усебічний аналіз жанрово-стильових особливостей роману: простежується жанровий зміст, аналізуються жанрові і стильові доміанти, основні мотиви. Особливе місце при аналізі відводиться дослідженню хронотопів твору, які у структурі роману, об'єднуючись, виформовують загальний хронотоп, який впливає на жанрову модифікацію твору. Наратор описує родину, котра не вписується у межі суспільної моралі, проте така іншість призводить до прозріння і внутрішньої гармонії. Головні герої під дією внутрішніх та зовнішніх чинників проходять певний етап становлення, що передбачає усвідомлення власного «я» та свого місця в суспільстві. Герої долають безліч випробувань (утрата ілюзій, соціальна несправедливість, расова нерівність, моральні протиріччя, внутрішньосімейні проблеми), що символізують певну ініціацію особистості, котра досягає «очищення». Роман насичений екзистенційними мотивами, що втілюють загальнолюдські цінності: мотиви добра, зла, ненависті, самотності, дружби, справедливості, толерантності та ін. У романі вбачається тенденція до ліризації, що підсилює особистісний початок у його розвитку, автор часто зливається з героєм, утворюючи конструктивний тандем, що увиразнює голос дієгетичного наратора.

Ключові слова: Гарпер Лі, американська література, мотив, хронотоп, наратив, стиль, доміанта, літературна традиція.

Ім'я відомої американської письменниці Гарпер Лі є досить відомим у всьому світі, оскільки її проза має потужний дидактичний стрижень, завдяки якому виховувалось не одне покоління читачів. Наразі ця книга включена до шкільної програми в українських школах, і лише зараз вітчизняний читач має змогу ознайомитися із творчістю Гарпер Лі (1926–2016 рр.), авторки перекладеного багатьма мовами роману «Вбити пересмішника» («To Kill a Mockingbird», 1960), що була вдостояна Пулітцерівської премії 1961 року. У 1999 році твір було визнано найкращим романом ХХ століття, а сама письменниця отримала безліч відзнак у різний час від різних президентів. Фільм, відзнятий за цією книгою, отримав три «Оскари», «Золотий глобус» та премію в Каннах, а головний актор, Грегорі Пек, уважав роль у ньому найкращою у своєму житті. Дослідники неодноразово зверталися до аналізу творчості Гарпер Лі, всебічно досліджуючи доробок письменниці (В. Приходько, А. Жданова, І. Пятенко, Ф. Керашева, В. Злиднева, С. Брикіна та ін.), однак усе ще залишається багато лакун, що потребують детального розгляду. Метою нашої роботи є багатоаспектний аналіз художньої прози Гарпер Лі, зокрема жанрових особливостей роману «Вбити пересмішника», що передбачає окреслення жанрово-стильових констант і доміант, основних мотивів, хронотопу, які дадуть можливість віднести аналізований твір до жанру роману виховання.

Роман виховання – особливий тип літератури, в ідейно-тематичний центр якого покладено процес формування особистості, образ «людини у процесі становлення» (М. Бахтін). Ознаки роману виховання є константними в літературі ХХ–ХХІ століть, оскільки сама ідея виховання є одним із провідних та формоутворювальних чинників у сучасних романних формах. Цей тип роману має давню історію, що починається ще з часів Просвітництва, де константною ознакою жанру був складний дидактизм. Теоретичним обґрунтуванням роману виховання займався М. Бахтін, котрий у праці «Роман виховання і його значення в історії реалізму» одним з перших

дослідив теоретичні основи цього типу роману, визначив його специфічні особливості й відмінності від інших жанрових форм, запропонував власну класифікацію, простежив його проблематику. Розглядаючи жанрові різновиди такого типу, вчений зіставив роман випробувань і роман виховання, окресливши у першому типі незмінність героя, що випробовується вже готовим ідеалом, і наявність у другому ідеї становлення героя, яка організовує художню структуру твору [1, с. 202]. На сучасному етапі риси роману виховання стають константними у романних формах, оскільки наразі саме характер людини, його змінність та становлення ставали предметом зображення і закладалися у сюжет твору. У літературі XX – початку XXI століття константним стає домінування біографічного часу, що характеризується циклічністю, прискоренням чи уповільненням, що відтворюють певні віхи становлення особистості.

Суттєву роль у вирішенні проблем, що розробляються в романі виховання, відіграють автобіографічні моменти, які підсилюють особистісний початок. Твір «Вбити пересмішника» має значне автобіографічне підґрунтя: Гарпер Лі, як і головна героїня, народилася у маленькому містечку штату Алабама. Її батько теж був юристом, а прототипом Ділла став її друг та однокласник Трумен Капоте. Історія, що лягла в основу сюжету, мала місце у реальному житті маленької письменниці. У романі описані події 1935 року, що вразили дитину настільки, що через багато років вона вилила свої спогади на папері. Лі змальовує шлях становлення особистості, формування тих понять і уявлень, які визначають саму її сутність.

Стильовими особливостями полотна є розмірена, повільна, лінійна нарація, що характеризується хронологічною послідовністю. Сюжет твору має сповідальний характер, оскільки оповідь ведеться від імені маленької дівчинки через ракурс бачення дорослої жінки. Підтвердженням цього стає епіграф твору: «І юристи, гадаю, колись були дітьми». Абсолютній більшості таких оповідей властивий усний, сповідальний характер, що ґрунтується на автобіографічному матеріалі та призначений для окреслення проблем минувшини.

У сюжетно-композиційній структурі роману виховання використовується метод інтроспективного зображення подій, допускається ретроспекція, принцип моноцентричної композиції тощо. У центрі сюжету твору – історія зростання дівчинки Джін-Луїзи, для близьких Скаут, яка живе у провінційному містечку Мейком штату Алабама, дочки юриста Атикуса Фінча. Події відтворені крізь ракурс бачення Скаут, однак часто в тон оповіді втручається голос уже дорослої письменниці, котра дає свої коментарі у тій чи тій ситуації. Ось як, наприклад, з позицій уже дорослої письменниці, описана реформа освіти в Америці тих років: «...міс Керолайн махала в нас перед носом картками, на яких було виведено друкованими літерами: «кіт», «кіт», «дім», «дим». Від нас, вочевидь, не вимагалось жодних коментарів, і клас мовчазно приймав ці імпресіоністичні одкровення» [3, с. 11]. Авторка іронічно коментує навчання за новою системою, яка передбачала відсутність книжки у позашкільному житті дитини.

Переповіdana історія насичена авторськими вкрапленнями, що налаштовують читача на ґрунтовне осмислення ситуації. «Відтоді сплигло достатньо років, щоб можна було поглянути на них як на минуле, й ми іноді обговорювали події, що призвели до того нещасного випадку» [3, с. 6]. Для роману характерна нульова фокалізація, яка межує з авторським мовленням, що передбачає відтворення подій крізь ракурс оповідача, котрий говорить більше, ніж будь-який персонаж.

Структура роману містить елементи інших жанрових різновидів роману – пригодницького, шахрайського, соціально-психологічного, філософського, сатиричного, подорожі, які при поєднанні витворюють жанрову модифікацію. Одним із центральних у романі є пригодницький складник, що стає частиною «дитячої» лінії твору. Читач знайомиться з родиною Фінчів: батьком, Атикусом, дітьми Джімі та Скаут, їхньою домогосподаркою, чорношкірою жителькою Мейкома Келпурнією, тіткою Олександрєю, дядьком Джеком, друзями, сусідами головної героїні. Кожен із жителів містечка автором детально портретується, оскільки вони всі долучалися до виховання головних героїв. Діти відтворюються у соціумі: у школі, вдома, у стосунках з іншими містянами. Найбільше пригодницький складник укрупнюється при описі сусідів Фінчів, родини Редлі, яка викликала у дітей жвавий інтерес. Редлі жили самітниками, ніколи нікого не запрошували до себе, навіть із сусідами спілкувалися мало. Історія Артура Редлі й загалом саме його існування викликали зацікавлення у дітей. Всі дитячі розваги були побудовані на спробах дізнатися щось більше про Примару Редлі чи хоча б побачити або почути його. Примара Редлі у творі – постать загадкова, з ним пов'язана певна таємниця, що не дає дітям спокою. З героїнею пов'язані різні цікаві та дивні історії, які в тому віці здавалися їм чудесними та таємничими. Наприклад, історія з дуплом у дереві, де вони знаходили дивні і «потрібні» подарунки (ляльку з мила, зламані окуляри, монетки). Діти на інтуїтивному рівні розуміли, хто з ними так спілкується, але вголос цього не

озвучували. Пригодницький складник укрупнюється у фіналі роману, коли Артур Редлі виходить зі свого добровільного ув'язнення і рятує двом дітям життя, вбивши нападника.

Ще одним складником жанрового наповнення стає соціальна «лінія», оскільки у романі ґрунтовно описуються соціально-історичні зміни в американському суспільстві початку ХХ століття. Атикус Фінч, юрист за освітою, призначений у суді захисником чорношкірого чоловіка, котрого, попри беззаперечні докази, апріорі всі вважають винним. Він узявся за безнадійну справу – довести невинність «негра», оскільки перед судом «білих» вони були винні завжди. Атикус здійснює героїчний учинок: він, попри осуд оточення, сміх і постійне приниження, добросовісно і справедливо робить свою справу.

Для цієї лінії характерний історичний, соціально-побутовий хронотоп, що ґрунтується на реальних топосах. Історичний хронотоп проявляється передовсім у авторських вкрапленнях, назвах, які письменниця вживає не випадково. Для тексту константним є слово «nigger», що дозволяє відтворити міжрасові стосунки того часу, а також «negro», слово із негативною семантикою, яким означували темношкіру расу людей. Хронотологічні межі оповіді виписані детально, читач бачить перед собою американську глибинку 1930-х років із ґрунтовно прописаним побутовим хронотопом. Перед читачем розгортається історія «утомленого старого міста» Мейкома, у дощові дні якого вулиці перетворювалися на руду багнюку, тротуари поросли травою, а будівля суду перехняблена [3, с. 8]. Хронотоп міста характеризується замкненістю, задухою, занепадом і «одвічною втомою». «Чомусь здавалося, що тоді було спекотніше: чорний пес знемагав улітку; сухоребрі мули, запряжені у двоколки, відмахувалися від мух у задушливій тіні віргінських дубів на центральній площі. Накрохмалені комірці чоловіків розкисали вже о дев'ятій ранку. Пані брали ванну до опівдня і після пообіднього сну, але увечері все одно були схожі на глевкі бісквіти, глазуровані потом і ароматним тальком» [3, с. 9]. Люди у цьому просторі вели неспішний спосіб життя, байдикували і нікуди не поспішали. «Доба мала двадцять чотири години, але здавалася довшою» [3, с. 9]. На фоні такого «задушливого» хронотопу вимальовується неординарна ситуація, яка «сколихнула і розбурхала» часопросторовий вакуум.

У романі константний мотив «пересмішника» закодований у назві твору, що виконує не лише змістоутворювальну функцію, але й стає символом певних життєвих настанов та цінностей, зокрема актуалізує проблеми толерантності та справедливості. Батько купив у подарунок дітям рушницю для спортивної стрільби, однак він знав із власного досвіду, що дітям не уникнути стрілянини по птахам. Атикус дозволяє повправлятися на сороках, однак ніяк не на пересмішниках, оскільки вважає це найбільшим гріхом. «Пересмішники не роблять ніякої шкоди, тільки співають і веселять нам серце. Вони не розкльовують ягід по садах, не гніздяться у клуні, нічого – тільки виспівують людям на радість. Ось чому вбити пересмішника – гріх» [3, с. 125]. До фіналу роману цей мотив розростається до рівня притчі, коли безкомпромісному юристові Атикусу, здатному захистити в суді темношкірого Тома Робінсона всупереч суспільній думці рідного містечка, доведеться поступитися своїми принципами і піти на компроміс. Атикуса переслідують, йому погрожують, уночі нападають на його дітей, котрі повертаються зі шкільного вечора, і вступається за них «Примара Редлі», Артур Редлі, котрий почув їхній крик, цілком десоціалізований, відвчений від спілкування з людьми, хворий хлопець. Захищаючи дітей у п'ятні, Редлі вбиває нападника, Боба Юела, грубого, жорстокого, злого, неосвіченого жителя Мейкома, котрий поклявся поквитатися з адвокатом Фінчем. У сутичці дуже постраждав Джимі, брат Скаут, але завдяки Артуру Редлі він вижив. Атикус категорично не збирався замовчувати правду, однак обставини та горе чужої родини змушують правника дещо приховати. А героїня запевняє батька, що все зрозуміла. І на батькове запитання: «Що ти хочеш цим сказати?» відповідає: «Ну, це як убити пересмішника, так?» [3, с. 377].

За цими словами стоять зовсім не дитячі роздуми про добро і зло, справедливість, толерантність, героїзм тощо, які й окреслюють ще одну жанрову лінію роману, психологічну, що й утілює жанровий зміст твору. Маленька дівчинка, як і її старший брат, проходить складний шлях розвитку, становлення, долає страшні випробування, щоб усвідомити своє місце у суспільстві та засвоїти прості правила життя, що ґрунтуються на справедливості, толерантності та героїзмі.

Наскрізним мотивом-мовленням цього твору стає вислів Скаут у фіналі твору: «Атикус мав рацію. Колись він сказав, що не можна зрозуміти людину, поки не влізеш у її шкуру. Мені вистачило постояти на веранді у Редлі» [3, с. 381]. Ця афористична думка, вкладена в уста дитини, звучить переконливо, адже у дітей загострене почуття справедливості. Дівчинка доходить таких висновків, які усвідомлюються людиною протягом усього її життя: «Сусіди приносять їжу, коли в домі хтось помирає, дарують квіти, коли хтось хворіє, і всілякі дрібнички поміж цим. Примара був нашим сусідою. Він подарував нам двох ляльок з мила, кілька монеток на щастя – і наше життя.

Але сусіди дарують щось навзаєм. Ми нічого не поклали у дупло на місце того, що забирали: ми ніколи йому нічого не подарували» [3, с. 380]. Скаут розуміє, що Артур Редлі, попри всі свої дивацтва, ладен був життя віддати за те, щоб «його» діти жили. А у фіналі роману дидактичні мотиви стають домінуючими, оскільки намір перевіряється методика виховання в окремо взятій сім'ї, де основним принципом стосунків стає довіра і правда. «Коли дитина про що-небудь запитує, заради всього святого, не ухиляйся, а відповідай. І не заговорюй зуби. Діти є дітьми, але вони помічають викрутаси не гірше за дорослих, і будь-який виверт збиває їх з пантелику» [3, с. 121].

Мотив виховання у романі стає наскрізним мотивом, оскільки життєві переконання дітей повсякчас піддаються випробуванням. Страшним випробуванням для дітей стає безпрецедентний судовий процес, де їхній батько стає захисником чорношкірого чоловіка, каліки, який уважався винним ще до початку процесу. Дітей ображають однолітки, їхнього батька не розуміють не те що односельці, але й власна сестра, називають чорнолюбцем. Однак родина Фінчів твердо тримається за власні переконання, високо тримаючи голову. «– Ходімо, Скауте, – прошепотів він (Джемі – Т. К.). – Не звертай на неї уваги. Просто високо тримай голову і будь джентельменом» [3, с. 140]. Однак відстоювати свої переконання було дедалі важче, діти іноді зривалися: Скаут часто встрявала у бійки, а Джемі одного разу знищив розарій однієї із сусідок, за що був, на його думку, жорстоко покараний. «Пізніше, через багато років, я іноді питала себе, що примусило Джемі так вчинити, чому він не дотримався девізу «Будь джентельменом, сину», чому відійшов від правил непоказної шляхетності, які почав сповідувати. Вочевидь, Джемі не менш за мене потерпав від балачок про те, що наш батько обстоює негрів, і я звикла, що він тримає себе в руках: від природи він мав характер лагідний і незапальний» [3, с. 141]. Джемі певний час мав ходити до місіс Дьюбоз і читати їй книгу, що, на думку їхнього батька, мало виховний характер. Лише згодом хлопчик дізнається, що батько хотів показати синові справжню мужність, яка часом виявляється по-різному. Місіс Дьюбоз потерпала від страшних болів і відволікалася лише читанням книги, яке переривалося, щойно у неї починалися напади. «Я хотів, щоб ти побачив в ній дещо, – хотів, щоб ти побачив справжню мужність, зрозумів, що мужність – це не чоловік зі зброєю в руках. Мужність – це коли знаєш, що програв свою справу, ще не розпочавши, але все одно берешся до неї. Перемагаєш тут нечасто, проте іноді перемагаєш. Місіс Дьюбоз перемогла, перемогла цілковито. Згідно з її поглядами, вона померла нікому нічим не зобов'язана. Вона – наймужніша жінка з усіх, кого я знаю» [3, с. 154].

Мотив героїзму репрезентується і в образі Атикуса Фінча, оскільки одна особистість здатна змінити світ: «... на світі є люди, котрі народжуються виконувати за нас неприємні справи. Ваш батько – один із них» [3, с. 294]. На той час такий судовий процес був безпрецедентним, оскільки ніколи ще не було такого, щоб хтось із присяжних замислився і засумнівався. Хоча нічого героїчного в зовнішності Атикуса Фінча не було, однак він мав стійкі переконання, що були незмінними. І хоча він не просив такої справи, однак мав її виконувати, оскільки «Джон Тейлор (суддя – Т. К.) вказав на мене і промовив: “Це – твоє”» [3, с. 122]. Він чесно виконує свій обов'язок, оскільки вважає, що не міг би інакше дивитися в очі своїм дітям. Він хвилюється за своїх дітей, які мають пройти разом із ним цей шлях і не озлобитися, а головне, не підхопити «віковичної мейкомської хвороби».

Головний герой був настільки непересічною особистістю, що люди, котрі знаходилися коло нього, переймалися його ідеями та з часом змінювалися. Яскравим прикладом такої зміни є сестра Атикуса Фінча, тітка Александра, котра приїхала до будинку брата з метою допомогти виховувати дітей, але із плином часу змінилася сама. Тітка повсякчас нагадувала Атикусу, що він неправильно виховує дітей, особливо Скаут, котра аж ніяк не нагадувала «маленьку леді». Дівчинка виховувалася «на вулиці», у товаристві свого брата та його друга, постійно носила комбінезон, який так драгував тітку. Атикус ніколи не підвищував голос, лише раз різко відповів на чергові тітчині докори щодо комбінезона: «Сестро, я виховую їх, як можу!» [3, с. 113]. Попри те, що діти Атикуса Фінча не відповідали вимогам тогочасного суспільства, батько їх дуже любив, вони були «сонячним променем у самотньому житті» [3, с. 113] чоловіка.

У романі мотиви виховання стають домінуючими, оскільки всі герої роману, а не лише головна героїня проходять складний шлях становлення. Лі показує, як змінюється уявлення дітей про світ. Динамічним виявляється навіть уявлення про їхнього батька. Спершу вони вважають його старим, майже соромляться того, що він не грає у футбол і не полізе на дах, як батьки інших дітей. Але після випадку зі скаженим псом вони дізнаються про те, що їхній батько був колись

найкращим стрільцем штату. Вони не здатні ще оцінити його мудрого і шляхетного рішення ніколи не брати до рук смертоносною зброю, бо рано чи пізно вона може принести нещастя. Вони не розуміють, що у його несуетній поведінці під час пожежі полягає істинна мужність, але на їхніх очах розгортаються всі події, пов'язані зі справою Тома Робінсона, і вони бачать, що насправді означають батькові слова про справжній героїзм та мужність.

Вплив батька і участь у драматичних подіях роману дозволяють головним героям відмовитися від узагальнень і штампів, що видаються істинними багатьом жителям містечка, і зробити власні висновки на користь індивідуально-особистісного. Це можливе завдяки фізіологічному відтворенню ідіоми «влізути у чужу шкіру» та буквальному усвідомленню сенсу виразу «точка зору». Герої усвідомлюють проблеми, пов'язані з расовою дискримінацією, бачать расову нерівність, яка зазвичай призводить до трагедій. У людях, котрі їх оточують, вони бачать індивідуальне та усвідомлюють, що кожен, хто їх оточує, – особистість, варта поваги. «Якщо існує тільки один тип людей, чого ж вони не можуть порозумітися? Якщо вони всі схожі, чого ж вони зі шкіри пнуться, аби дошкулити одне одному? ...Я (Джемі – Т. К.) починаю розуміти, чому Примара Редді всякчас сидить удома під замком... Він просто не хоче до людей» [3, с. 310].

Отже, роман «Вбити пересмішника» Гарпер Лі ми окреслюємо романом виховання, оскільки у творі формується світоглядна позиція героя у результаті уроків життя, практичного досвіду. Наратор описує родину, котра не вписується у межі суспільної моралі, проте така іншійсть призводить до прозріння і внутрішньої гармонії. Головні герої під дією внутрішніх та зовнішніх чинників проходять певний етап становлення, що передбачає усвідомлення власного «я» та свого місця у суспільстві. Герої долають безліч випробувань (утрата ілюзій, соціальна несправедливість, расова нерівність, моральні протиріччя, внутрішньосімейні проблеми), що символізують певну ініціацію особистості, котра досягає «очищення». Роман насичений екзистенційними мотивами, що втілюють загальнолюдські цінності: мотиви добра, зла, ненависті, самотності, дружби, справедливості, толерантності та ін. У романі вбачається тенденція до ліризації, що підсилює особистісний початок у його розвитку, автор часто зливається з героєм, утворюючи конструктивний тандем, що увиразнює голос дієгетичного наратора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – Москва : Искусство, 1979. – 424 с.
2. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
3. Лі Г. Вбити пересмішника : роман / Гарпер Лі ; пер. з англ. Тетяни Некряч. – Київ : КМ Publishing, 2015. – 384 с.

REFERENCES

1. Bahtin M. (1979) *Jestetika slovesnogo tvorcestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moskva : Iskusstvo. (in Russian)
2. Volkov A. (2001) *Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva* [Lexicon of general and comparative literary criticism]. Chernivtsi : Zoloti lytavry. (in Ukrainian)
3. Li H. (2015) *Vbyty peresmishnyka* [To Kill a Mockingbird]. Kyiv : KM Publishing. (in Ukrainian)

TATIANA KUSHNIROVA

HARPER LEE'S «TO KILL A MOCKINGBIRD» IS A NOVEL OF UPBRINGING

The article deals with degree strategies in prose American writer Harper Lee. 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. Narrator describes a family that does not fit into the boundaries of social morality, but this kindness leads to insight and inner harmony. The main characters under the influence of internal and external factors are a certain stage of formation, which involves awareness of their own «I» and their place in society. Heroes overcome many trials (loss of illusions, social injustice, racial inequality, moral contradictions, intra-family problems), which symbolize the initiation of a person who achieves «purification». In the novel, there are existential motives that form common human values (motives for good, evil, hatred, loneliness, friendship, justice, tolerance, etc.). In the novel there is a tendency towards lyrising. The author often merges with the hero, forming a constructive tandem. Features of the individual style of the writer, and the connection with the literary tradition are considered.

Key words: Harper Lee, American literature, motive, chronotope, narrative, style, the dominant, literary tradition.

Одержано 20.04.2017 р.

УДК 821.521

СІН'ІТІ МУРАТА

(Tokio)

СТОРИНКИ ЯПОНСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ – СВІТ ПОЕЗІЇ ХАЙКУ, ТАНКА І ТРАДИЦІЙНОГО ТЕАТРУ

У статті висвітлені провідні аспекти японської поезії й традиційних видів японського театру, які відкривають нові обрії літературності для культури майбутнього. Метою наукової розвідки є ґрунтовне дослідження рис традиційної японської поезії і давніх жанрів японського театру, виокремлення важливих аспектів хайку і танка, а також театру Но і Кабукі. Глибоко досліджуються особливості давнього японського театру: Но, Кабукі та лялькового театру, які мають самобутні риси, історію. У роботі доведено, що в усіх жанрах традиційного японського театру зберігаються синтетичні й музичні особливості, що надавало нових рис реалістичному мистецтву. Значну увагу приділено дослідженню японської поезії, де найчастіше відтворюється естетичний пейзаж, часто поєднаний з метафізичним космосом японської філософії або менталітетом, і який, передовсім, відтворює правду життя в поєднанні з метафізичним сенсом. У роботі ґрунтовно розглянуто творчість визначного японського поета та актора Мотокійо Дзеамі, котрий у своїй книзі «Розповідь про квітку стилю» переповідає про стиль гри «ката», що передбачає тісний взаємозв'язок актора із глядачами.

Ключові слова: японське мистецтво, театр, Но, Кабукі, Дзеамі, хайку, танка, літературна традиція.

Загалом дуже важко безпосередньо поєднати спадщину минулого із сучасним життям. Але ми спробуємо це зробити. Цікаво, чи існує такий імідж Японії: молодий самурай із ноутбуком на великій швидкості їде на мотоциклі «Хонда» на роботу? Ми живемо у ХХІ ст., проте в деяких куточках світу ще існує саме таке хибне уявлення про нашу країну.

Не лише іноземцям, але і японцям нелегко зрозуміти сутність старовинної японської поезії й театру. Світ японської культури має не такий вигляд, як його європейський еквівалент. Саме про це й піде мова в нашій науковій розвідці. Метою нашої роботи є висвітлення ознак традиційної японської поезії і давніх жанрів японського театру, виокремлення важливих аспектів хайку і танка, а також театру Но і Кабукі. Наша гіпотеза полягає в тому, що давня культура може відкрити нові обрії літературності й театральності для створення культури майбутнього світу. У центрі нашої уваги будуть також гротеск і мова жесту.

У Європі театр посідав значне місце в художньому мистецтві до появи модернізму. У процесі зміни літературних напрямків змінювалося й театральне життя. Такі зрушення мали рішучий і незворотний характер із запереченням традицій минулих поколінь. Слід відзначити, що в Європі кожна доба в процесі зміни напрямків супроводжувалася рішучим і невідворотним запереченням минулих традицій і моралі. По-перше, у Європі як представники тієї чи тієї епохи з'являлися великі літературні особистості. Окремі письменники, поети, драматурги відігравали значну роль у розвитку літературного процесу, виховуючи читача й глядача. По-друге, митці поєднували в собі відразу дві ролі – роль письменника і драматурга. Завдяки їхнім непересічним творам Європа живе класикою.

Зазирнімо в художній світ Японії, різнобарвний і різноманітний. Він представлений і знаменитою Мурасакі-Сікібу, котра написала «Повість про Гендзі», і драматургами Дзеамі, Тікамацу і Сайкаку. Але в давні часи їх читали одиниці. Можна стверджувати, що японці до Нового часу не приділяли належної уваги літературній класиці. Лише після реставрації Мейдзі, коли Японія почала накопичувати досвід Нового часу, у країні з'явилися прозаїки з європейськими смаками й уявленнями. Тоді ж почали перекладати й російську літературу, спочатку з німецької та англійської мов. Це відбулося у другій половині ХІХ ст.

Водночас у давній Японії були чудові актори, які у своїй діяльності поєднували театральний гротеск із емоційно виразними прийомами. Навіть сучасним японцям такий театр видається

екзотичним. Проте варто відзначити, що традиційний японський театр жив високою театральною умовністю, яку можна було б застосувати в розробці сучасної драматургії світу. Саме тому визначні режисери (В. Мейерхольд, М. Єврейнов, С. Ейзенштейн, Лесь Курбас) мали такий великий інтерес до стародавніх жанрів японського театру і знаходили в них моменти глибокої сутності мистецтва. Тут я маю на увазі театри Но, Кабукі й ляльковий театр «Нінгьо-дзерури». У Японії всі ці жанри розвивалися паралельно, не витісняючи один одного.

Розглянемо поезію хайку і танка. Традиційна японська поезія відзначається унікальною формою, у якій обов'язковим є введення сезонних слів і часте використання омонімів. Подивимося на конкретні приклади танка, яка має таку форму: 5-7-5-7-7 складів. У збірці «Манійосо» знаходимо танка про осіннє кохання:

*Асіб(х)ікі-но,
Ямадорі-но о-но,
Сидаріо-но,
Нагагасі – йо-о,
Хіторі камо нем.*

У перекладі :

*В Асібіки,
Як хвосик гірського птаха,
Довга довга ніч,
Доведеться спати поодиноці [4, с. 59].*

«Асібікі-но» – перша фраза («фраза подушки»), що стосується «гори», тобто «гірського птаха». Напевно, це назва місця, де живе поет. «Ямадорі» – це гірський птах, у якого дуже довгий хвостик, він спить не в парі. «Сидарі-о» – це довгий хвостик, який звисає, він символізує довгу ніч. «Наганагасі-йо» – довга, довга ніч. «Хіторі камо нен» – доведеться спати наодинці (тобто, напевно, без коханої жінки).

Тут сезонне слово, яке означає осінь, – птах «ямадорі». Це дуже візуальний вірш. У ньому введено навмисний збіг «довгий хвостик птаха» і «довга ніч». Повтор «-но» або «о» звучить дуже ритмічно.

А тепер зазирнімо у світ хайку. Мабуть, найбільш відомим є вірш Мацуо Басьо.

*Фуруіке-я,
Кавадзу тобікому,
Мідзу -но ото.*

*Старий пруд.
Прыгнула лягушка,
Всплеск воды.
(Переклад Т. Бреславець)*

*Старий ставок.
Жабка в воду плюснула.
Чули ви таку?
(Переклад М. Лукаша)*

У цій поетичній формі така схема: 5-7-5 складів. Сезонне слово «жабка» символізує прихід весни. Сплеск води розсіюється і посилює тишу. Дуже короткі вірші описують тишу довкола старого ставка і несуетне життя минулого. Є версія, що жабки взагалі там не було, що це лише уявний світ поета, який тонко відчуває тишу. Зміст вірші можна тлумачити й так: що б не відбувалося, доля не змінюється. Головне – зрозуміти й уявити духовний «пейзаж» поета.

Сподіваюсь, усім зрозуміло, що мініатюрність і мікрокосмос японської поезії втілюють злиття життя й почуттів людини з природою-долею і співіснування людини. Цьому сприяють усі виражальні засоби. Буддійське віросповідання, безумовно, вплинуло на традиційну японську поезію.

А тепер поговоримо про старовинний театр. Я хочу представити вашій увазі два давніх жанри японського театру: Но і Кабукі. Вони співіснують не менш ніж сімсот років. До появи театру Но в Японії існував театр у формі вистав, які демонстрували переважно під час свят у вигляді обрядового театру.

Життя давніх японців залежало від врожаю рису. У Японії внаслідок численних стихій народ здавна вважав себе частиною природи. Він не чинив опору природі, не намагався опанувати її, а завжди прагнув у ній розчинитися. У стародавній Японії (навіть почасти й сьогодні) панував певний фаталістичний образ мислення. Тут варто пригадати особливості японської поезії.

Примітним є те, що в усіх жанрах традиційного японського театру добре зберігалися синтетичні й музичні особливості. Причому давній японський театр був зовсім не реалістичного спрямування, тому європейський модернізм і зацікавився ним.

Зазирнімо у світ театру Но. У театрі Но дійові особи – це персонажі стародавніх шедеврів – повістей і романів. Театр Но набув значного розвитку наприкінці XIV століття в період правління сьогуна Йосіміцу. Проте театр Но не був творінням аристократії. Його розвивали прості городяни, котрі мали тісний зв'язок із прошарком правителів. Сьогун Йосіміцу вперше подивився виставу Но в 1374 році, його полонили світ синтетичного театру й краса виконавця. Цього актора звали Дзеамі. Детальніше про нього розповімо пізніше.

У театрі Но найважливішими елементами є такі: «мономане», «юген» і «хана». «Мономане» пояснюється наслідуванням природи речей. «Юген» – це приналежність недомовленості. Або ще можна сказати так: це краса, що скромно прихована в глибині речей, яка не прагне вийти на поверхню явищ. А «хана» – квітка, символічна краса. У театрі Но ці елементи становлять єдине ціле.

Театр Но – синтез сценічних жанрів і своєрідна стилізація гри. Уже в XVII ст., на початку епохи Едо, він неначе застиг у кульмінаційній точці, досягши піку своєї досконалості.

У XIV ст. в Японії з'явилися професійні актори. Є таке висловлення, що пояснює якості й уміння, якими має оволодіти ідеальний актор: «Перш за все – жест, потім – голос і, нарешті, – зовнішність». Тут варто відзначити, що в цьому твердженні прихована естетика середньовічних японців. Для давнього японського глядача головне – бачити красу актора, котрий демонструє емоційно виразні рухи, а не стежити за ходом вирішення складних драматичних конфліктів між персонажами.

Водночас у театрі Но існує драма, скоріше, епічного характеру і драма, народжена в глибині душі тільки однієї людини. Ось прототип японського актора: він ходить важко, неспішно, з тугою в душі. Відповідно можна сказати, що в Японії візуальність символічної акторської гри здавна вважалася найважливішим елементом театру.

Цікаво відзначити, що головні персонажі в театрі Но – майже всі привиди. На відміну від європейських привидів, вони не знущаються з оточення, не шкодять йому. Як же грати роль такого привида? Як правило, у виставі театру Но є герой – ця роль називається «сіге» – основна дійова особа, а також інші ролі – «вакі» – це сторонні люди, другорядні особи. «Вакі» висловлює почуття танцем і жестом. Персонажі на сцені, зокрема герой, не виголошують ані слова. А хор лише натяками дає глядачеві зрозуміти, що вони відчувають. Що стосується жанру, то п'єси театру Но подібні до трагедії.

Зауважимо, що театр Но – це суто умовний театр. У ньому існує певний стиль гри – «ката» (канон стилізованих рухів), як і в театрі Кабукі. Узагалі, акторам не дозволяють порушувати «ката» на сцені. Будь-який актор повинен грати в межах «ката».

Актори театру Но зазначають, що «ката» подібне до інструмента. Крім того, канон все ж таки змінювався протягом кількох століть, удосконалюючи стилізацію. До речі, це дуже добре розумів режисер В. Мейєрхольд. Він нерідко спирався на чисту умовність театру Но, убачав у ньому вдалу реалізацію стилістичного й музичного рішення сцени. Французький драматург П. Клодель та ірландський драматург В. Йейтс теж виявляли великий інтерес до високої стилізації цього театру.

Необхідно зазначити, що теорія Но була розроблена ще в XIV ст. Відомий актор і перший теоретик цього і взагалі японського театру Дзеамі написав цікаву книгу про теорію Но – «Розповідь про квітку стилю».

А тепер більш докладно про Дзеамі. Мотокійо Дзеамі народився в 1363 році і помер у 1443-му. Одного разу правитель країни, сьогун Йосіміцу Асікага захопився акторською грою одинадцятирічного Дзеамі, і з того часу Дзеамі став працювати під покровительством сьогуна як його фаворит, хлопчик-послушник у буддійській процесії.

Дзеамі зумів розвинути вчення про майстерність актора і створив ілюзорно-художню драму «Муген-Но». У ній відтворено буддійське світоспоглядання часу. Він писав п'єси, в яких зображено перевтілення людини, а не конфлікт між персонажами. Загалом його головні герої перевтілюються у привидів. Наприклад, священик, мандруючи країною, випадково зустрічається з міфічними старцями або жінками – героями п'єс, дослухається до їхніх розповідей, герої поступово змінюються у своєму внутрішньому стані...

У книзі «Розповідь про квітку стилю» Дзеамі виклав учення про виховання й тренування акторів різного віку, про режисуру, про реконструкцію глядача. У Японії ця книга вважається

вершиною вчення театру Но, Біблією театрального мистецтва. Акторам ця праця допомагає зрозуміти, що таке акторська майстерність, а звичайним читачам висвітлює естетику японського середньовіччя.

Учитаймося в назву трактату – «Розповідь про квітку стилю». Це книга про таємницю краси. У ті давні часи не всім дозволяли взяти її руки, тобто пізнати таємницю краси. «Розповідь» мала передаватися з покоління в покоління, оскільки коли Дзеамі писав її, час був непевний і заплутаний. Принцип «Не переможеш – не виживеш» панував також і у світі мистецтва. Театральна труппа «Юсаку-дза» – нині школа Но «Кандзе-рю» повинна була перемотати інші труппи на виставах-змаганнях. В іншому випадку труппа не могла знайти меценатів і покровителів для свого театру. За свого життя, крім п'єс, Дзеамі залишив 24 теоретичні праці.

Тепер розглянемо наслідування природи речей – «мономане». Актори опановують «мономане» не для того, щоб просто увійти в роль, а для того, щоб «увійти в образ». Дзеамі стверджував, що «спочатку потрібно стати предметом зображення, а потім – походити на нього в дії». Тобто найбільше завдання актора – психологічно злитися з персонажем. Це можна назвати процесом переходу від зовнішнього наслідування до внутрішнього перевтілення в образ. Тоді глядач зможе проникнути у внутрішню правду життя, що є метою мистецтва. У теорії акторського мистецтва ХХ ст. теж порушувалося це питання. Цей підхід апробований у методі О. Таїрова, М. Чехова та ін.

У театрі Но існують три амплуа: божество або демон в образі «старого», божество або демон в образі «жінки», божество або демон в образі «воїна». Перші два амплуа вважаються найважчими. У театрі Но всі актори – чоловіки, тому вони повинні втілювати метафізичний вік і стать.

Успішне здійснення перевтілення в образ – це і є «юген». Театр Но пройшов еволюцію від балаганного дійства до піднесеного містеріального видовища в душі «юген». Образно кажучи, «мономане» – форма, а «юген» – зміст.

«Хана – квітка» теж має тісний зв'язок з потаємною (прихованою) красою. Дзеамі зазначає: «Річ у тім, що тимчасовою квіткою володіють до 30 років, про неї я говорив раніше. Якщо старий актор уже втратив квітку, то в пору свого фізичного старіння він може бути переможений дивною квіткою» [2, с. 87]. Тобто, після 30 років актор повинен володіти істинною квіткою і зберігати її до старості.

Театр Но ґрунтується на трьох першорядних ідеях: наслідування (або міцний ремісничий вишкіл), потаємна краса (або філософська основа), квітка (або сценічний геній). Без квітки не реалізується повною мірою ані актор, ані театр. Але людина повинна розвивати й зміцнювати свій геній шляхом досконалого оволодіння мистецтвом наслідування і прилучення до потаємної краси «юген».

Дзеамі писав: «Життя людини має завершення, майстерність – безмежна» [2, с. 92]. Ця думка суголосна середньовічному способу мислення, а точніше, я б сказав, космології японців: постійне стремління до висот духу і вплив космосу на людський дух.

Автор «Розповіді про квітку стилю» стверджує, що театр Но, умовно кажучи, – це єдність «квітки», «цікавого» й «дивного». «Коли кажуть “квітка”, то думають про те, що це є щось, що розпускається на значній кількості дерев і тисячі трав відповідно до пори року, і тому, схоплюючи мить цвітіння, насолоджуються нею через її дивність. Так і в театрі: мить, коли в серці людини народжується бачення дивності сценічного дійства, саме вона і стає джерелом цікавого. І квітка, і цікаве, і дивне – ця тріада за своєю сутністю єдина. Якою б не була квітка, вона не може зберегтися вічно й не опадати. Вона дивна тим, що завдяки опаданню існує пора цвітіння. Знай, що так і в майстерності: усе, що не застигло, можна вважати квіткою. Не застоюючись, але змінюючись у різноманітних стилях, майстерність породжує дивне» [2, с. 93]. У цьому знайшли відбиток давній японський світогляд і естетика.

У театрі Но актор, показуючи глядачам безмовним рухом страждання людини, гіркоту людського буття, безперервно веде діалог із невидимим світом – світом, у якому має бути більшість людства. Майже всі актори носять маски, і в такий спосіб вони можуть подивитися в обличчя Невидимому на сцені. Вони грають так, нібито вони – посередники в діалозі з Богом. Тому можна сказати, що в театрі Но залишилися релігійні елементи, які колись були притаманні жерцям. Однак я ще раз хочу підкреслити, що Дзеамі перетворив релігійні моменти на театральне мистецтво.

Театр Но – не релігія, а справжнє мистецтво. Вирішуючи складне завдання – постійно шукати на сцені ідеали мистецтва, актор театру Но повинен бути максимально інтелектуальним і сповненим внутрішнього пафосу.

Про зовнішню умовність і стилізацію театру Но нерідко згадували у своїх працях дослідники з усього світу. Часом деякі з них, підкреслюючи його релігійні засади, навіть не вважали Но видом театрального мистецтва. Проте варто відзначити, що за цими термінами науковці вкрай рідко звертали увагу на суто внутрішню естетичну умовність цього виду театру. Звідки ж вона?

Одягнувши будь-яку європейську театральну маску, актор відчуває себе розкутим і натхненним, усвідомлюючи, що перед ним відкрився широкий діапазон можливостей гри. Однак виконавець театру Но не лише «приховує своє обличчя», а й позбавляється звичного образу, свободи рухів, навіть нормального дихання і дзвінкого голосу. Майже нічого не бачачи довкола себе, виконавець змушений ходити, човгаючи ногами, ніби ледь відчуваючи як фізичний, так і психологічний зв'язок із навколишнім світом. Крім цього, в актора у процесі гри напрочуд обмежена жестикуляція. Іншими словами, виконавця позбавляють свободи прояву звичного канону бачення й руху. Отже, здається, що виконавець театру Но повністю ізольований від зовнішнього світу й глядача. Однак, незважаючи на відчутий ним фізичний і психологічний тиск, він має грати свою роль. І від виконавця необхідні певні зусилля, щоб замінити обмеженість у дії яскравою внутрішньою виразністю і створити власний поетичний космос на сцені. Тут слід зазначити, що спрощене й обмежене використання жести дає виконавцеві театру Но широкі можливості займатися не зовнішнім, а внутрішнім наслідуванням, нерухомо-динамічним виконанням ролі.

Одягнувши маску, виконавець театру Но йде назустріч самому собі, персонажеві, драматургові й глядачеві. Він постійно вимірює дистанцію поміж собою і ними й у такий спосіб витворює унікальну функцію маски. Інакше кажучи, виконавець ніколи не намагається «ввійти в роль» або відтворити вже давно знайомий глядачеві тип. З-попід маски він вимушений дивитися на себе не лише власними очима, а й очима драматурга і глядача.

Окреслене гримом обличчя виконавця театру Кабукі також можна вважати своєрідною маскою. Щоправда, тут увага глядача прикута до зафіксованої на обличчі актора маски, а він зосереджується на типі й тілесних рухах персонажів. А вираз обличчя нерідко відображає вогонь і тінь коливань, що виникають у глибині душі людини. У театрі Кабукі, навпаки, в зовнішньому динамічно-декоративному русі актора показаний найчастіше розвиток дії у п'єсі й особисті страждання персонажів під впливом неблаганної сили долі, а не метафори внутрішнього конфлікту образу, створеного виконавцем, драматургом і глядачем.

У театрі Но, за вищеназваних театральних умов, глядач не може не відчути неспокій або дискомфорт. Адже в будь-якій виставі він сам має знайти своє «місце» як спостерігач, тому він ніби шукає психологічну опору. Глядачеві доводиться дихати ритмом внутрішнього дихання виконавця «вакі», який грає другорядну роль і разом із глядачем визначає внутрішній ритм вистави. А «сіте», який виконує головну роль, у більшості випадків – привид із потойбічного світу. Глядач може співчувати персонажеві, котрий виконує «сіте», або захоплюватися загальною трагічністю світу, що знайшла відбиток у конкретній долі. Однак роль «вакі» як провідника глядача в розвитку сюжету з погляду драматургії вважається більш важливим елементом для структури вистави.

Побуває думка, що завдяки постійній присутності «вакі» одночасно і як глядача розгортається дія «сіте», а «вакі» забезпечує реальність світу «сіте», який постійно з'являється й відтворюється.

Надіваючи маску театру Но, людина перевілюється на виконавця-персонажа, а тільки прикриваючись нею – на виконавця-персонажа-глядача. Таким чином, виконавець ніколи не забуває, що він виконує роль у виставі. У процесі свого розвитку маска театру Но поступово зменшувалася в розмірі, через що втрачався й ритуальний аспект театру.

У світі театру Но маска не містить у собі смислового значення. Інакше кажучи, для театральної гри потрібен не динамічний зовнішній рух, а внутрішній жест, що походить зі стриманості тіла й напруги душі. У театрі Но виконавець не є живою лялькою. Можна сказати, що це не маскова гра, а саме уявлення людини-актора.

Повторення рухів і слів у театрі Но відрізняється від ритуалу. Ритуал використовує повтори для релігійної мети, а театр – винятково для художньої. Перевтілення абстрактного повторного руху й унікальний образ оповіді розвивали подвійний ілюзорний Но «Фукусікі-мутен-но».

«Фукусікі-муген-но» вдосконалив Дзеамі. Тогочасний глядач потребував від театру Но більш динамічного сюжету. П'єса «Ідзуцу», написана Дзеамі, відповідала цим вимогам. У першій дії сюжетні колізії відбуваються в теперішньому часі, а друга дія – це сон, у якому головний персонаж згадує про минуле. Але цей сон одночасно є сном другого героя «вакі» й глядача.

Тепер кілька слів про зміст п'єси «Ідзуцу». Дія відбувається у храмі Арівара. Осінь. Місячна ніч. Вічно мандрівний священик, котрому подобається повість «Ісе-моногатарі», заходить у храм, у якому в стародавні часи був будинок знаменитого генерала Арівара-но-Наріхіра і його дружини. Священик бачить привид жінки, яка влаштовує поминальну службу, омиваючи водою могилу. Вона розповідає йому історію цього відомого подружжя за мотивами повісті. У Наріхіра була інша кохана жінка, про що знала його дружина. Закінчивши розповідь, жінка дає зрозуміти священикові, що саме вона є дружиною Наріхіра. Після цього вона йде, ніби зникаючи біля колодязя. Священик дрімає й уві сні бачить, як танцює привид жінки в одязі Наріхіра, занурюючись у світ приємних спогадів про чоловіка. Танцюючи, жінка перетворюється на Наріхіра, і коли вона заглядає в криницю, у воді відображається образ Наріхіра. А той, у свою чергу, цезає, як тільки вона промовляє: «Милий ...» Світанок. Кінець сну.

У першій дії побачений священиком привид жінки розповідає йому про минуле, а у другій дії – уві сні священика – вона танцює в образі коханого чоловіка. Тобто дія розгортається в подвійному світі уяви. «Сіте», що виконує роль жінки-примари, і «вакі», який виконує роль священика, ведуть діалог. Уся дія відбувається тільки поміж ними, а точніше – уві сні «вакі», де існує єдина реальність п'єси. А «вакі» поступово веде глядача до ілюзорного світу своїми постійними запитаннями до «сіте». «Вакі» дослухається до мови «сіте» вухами глядача, щоб розповісти останньому про людське буття. Іншими словами, чим більше «сіте» суб'єктивує події про себе, тим краще «вакі» об'єктивує його дії.

Дзеамі як драматург у складанні діалогів п'єси використовує властивості омонімів як поетичного прийому, запозиченого з японських древніх віршів «вака». Він устиг розробити синтетичний ритм жестикуляції й жесту мови, об'єднавши поетичну форму із драматургією.

«Сіте. Слава не стара, і історію,

Вакі. Розповідаючи й зараз,

Сіте. Про колишнього чоловіка,

Дзі-утай (Спів). Тільки ім'я залишилося, в назві храму Арівара, але останки старі, останки старі, **сосна постаріла**, трава на могилі» [3, с. 146].

Наведемо приклад омонімів: «Сосна постаріла» японською звучить і як «сосна виросла». Ще «сосна-мацу» за звучанням асоціюється з дієсловом «чекати», «очікувати». Тому цю фразу можна перекласти і як «постаріла в очікуванні». Дзеамі використовував багатозначність омонімів, щоб викликати у глядача відчуття активної участі в театральному процесі. З погляду акторської майстерності та глядацького сприйняття він зазначає, що виконавець повинен грати так, щоб жест слідував за виголошеними словами, а не навпаки. Явна протилежність європейському театрові стосовно діалогу із жестом.

Тут слова, виголошені «вакі», спонукають «сіте» до продовження діалогу або до завершення фраз. Отже, неспішно, ніби наздоганяючи тінь почуття на масці «сіте», «вакі» успішно досягає мети: виконати бажання глядача, який хоче почути розповідь «сіте». До того моменту, коли починається «дзі-утай» (спів), увага глядачів усе більше прикута до найменших змін виразу маски у «сіте». Надалі «сіте» сяде й розповість «вакі» про минуле як про теперішнє, уже у зміненому виразі маски у внутрішньому поліфонічному співзвуччі п'яти голосів – «сіте», «вакі», «дзі-утай», «Дзеамі» й «глядача». У подвійній ілюзорній виставі у грі беруть участь усі, хто присутній в театрі, до того ж театральньо-ефективно.

Звідси стає зрозуміло, що для драматургічних прийомів Дзеамі притаманні самотність маски й жест поліфонічної мови.

А тепер про Кабукі. У 1603 році, коли розпочалася доба Едо, в Кіото з'явилася унікальна актриса-танцівниця Ідзумо-но-Окуні. До речі, саме в цей час у Англії була написана трагедія В. Шекспіра «Гамлет». Напередодні епохи Едо, після закінчення періоду міжусобних війн, у Японії було чимало мандрівних актрис. Ідзумо-но-Окуні була широко відомою завдяки динамічному танцю й чуттєвій грі. Вона танцювала, часом навіть запрошуючи глядачів на сцену, грала на триструнному інструменті, носила католицькі чотки. До речі, у той час, особливо в західній Японії, було дуже багато вірян католицького віросповідання, було збудовано чимало церков, навіть були феодалські клани, що приймали хрещення. Але потім християнство офіційно заборонили та

знищили майже всіх вірян і священників із Португалії. Актриса Ідзумо-но-Окуні виконувала й чоловічі ролі. Її називали «дивною». Слово «дивний» на тодішньому діалекті Кіото звучало як «кабукі» – саме від нього й походить назва театру. Але актрису почали наслідувати й дівчата з кварталу кохання. Тому незабаром був виголошений указ про заборону виконавиць-жінок. Указ діяв із 1629 до 1891 року. А в Токіо акторами театру Кабукі були молоді люди. У середині XVII ст. Кабукі почав набувати більшої театральності. Був розроблений прототип «хана-міті» – містка через глядацький зал, а в 1717 році був заснований перший постійний камерний театр Кабукі з ложею. До речі, в Росії перший постійний імператорський театр був створений у 1756 році. Тут цікавий збіг у часі.

Про «хана-міті» необхідно сказати кілька слів. Що стосується походження «хана-міті», то існують різні версії: за першою, «хана-міті» був створений за прикладом театру Но, а за другою версією цей поміст використовувався для передавання букетів квітів. Так, «хана-міті» в дослівному перекладі – «дорога квітів». Усі головні персонажі виходять на сцену і йдуть зі сцени з цього помосту. Зазвичай на помості актори зупиняються й виголошують ключові слова й монологи. «Хана-міті» допомагає режисерам підкреслювати роль тих чи тих персонажів. Але не тільки. «Хана-міті» є фізичною і психологічною сполучною ланкою поміж сценою і глядацьким залом. Це засвідчує досвід активного застосування «хана-міті» В. Мейерхольдом та М. Охлопковим.

А в середині XVIII ст. в Японії зародився ще один жанр театрального мистецтва – Нінгьо-дзьорурі. Прийоми театру ляльок застосовували і в театрі Кабукі, що привело до чіткого розподілу ролей, як в італійській *commedia dell'arte*. Вигадали й сцену, яка обертається. Що стосується змісту п'єс, то великої популярності набули п'єси з побутовими сюжетами і про самогубство закоханих. На початку XIX ст. в суспільстві все частіше стали обговорювати побутові проблеми, а серед глядачів мали популярність такі персонажі, як злодії, пройдисвіти, злі жінки. Переважали сумні настрої.

Отже, розглянувши деякі аспекти японської поезії і традиційних видів японського театру, необхідно відзначити кілька моментів. Щодо поезії можна сказати, що у віршах знаходить відбиток естетичний пейзаж, який спостерігає автор віршів. Пейзаж цей нерідко поєднаний із метафізичним космосом японської філософії чи менталітетом.

Щодо театру зазначимо таке. По-перше, театральне мистецтво – це мистецтво, яке постійно створюється. Театр – це синтез краси й істини. Історія театру переконує, що це всезагальне мистецтво не залежить від того, до якої національності ти належиш. Це засвідчує той факт, що ви відчули доторк до чогось глибокого і з внутрішньою правдою життя у процесі знайомства з давнім японським театром. Театр – це спільний скарб, що збагачує духовний світ людства.

По-друге, театр – це не просто дзеркало життя або конфліктів між персонажами, це тінь людських почуттів: переживань, страждань, печалі, радості, очікування. Як справедливо зазначив російський філософ Ф. Степун, «актор – це привид, який грає в життя». Згадаймо також парадоксальний девіз драматурга М. Євреїнова: «Театр – це від початку до кінця обман, суцільний обман, але такий чарівний, що заради нього можна жити на світі». Ці слова стосуються й діячів традиційного японського театру.

Найкращі театри світу, показуючи марноту і швидкоплинність життя, спонукають людей думати не про те, як ми живемо, а про те, навіщо ми живемо. Про це згадується й у книзі з теорії театру Но «Розповідь про квітку стилю» Дзеамі. Традиційний японський театр може здійснити значний вплив на розвиток сучасного театру у всьому світі. Маємо на увазі не лише технічний бік вистав, а власне теорію, підхід до театрального мистецтва й світогляд.

По-третє, у японському театрі цікавим є також те, що для поліпшення якості вистави театральні діячі завжди намагалися перебувати в ідеальних стосунках із глядачем. Вони знали, що глядач – це теж театр. Це питання тісно пов'язане з підходом до стилю гри «ката». Дзеамі зазначав: «Смаки людей дуже різні. Смаки змінюються щодо співу, манери гри і наслідування залежно від місцевості і є доволі різноманітними, а тому неприпустимо дотримуватися якогось незмінного стилю гри. Тому актор, який досяг повного оволодіння всією гамою наслідування, подібний на того, хто має насіння всіх квітів на цілий рік: від ранньої весняної сливи до осінньої хризантеми, що завершує цвітіння. Але володіючи всякою квіткою, людям необхідно показувати завжди тільки те, що відповідає їхнім надіям і викликам часу» [2, с. 103]. «Говорю просто: квітка – це враження дивного, що народжується в серці глядача» [2, с. 104]. Із цих слів можна зрозуміти, що Дзеамі намагався створити театр спільно із глядачем, не забуваючи про важливість його ролі. Це, до речі, доволі сучасний девіз.

І ще раз я хочу підкреслити: театр – це жива істота. Важко передбачити, яким він буде через сто років. Сподіваюся, що театр стане набагато кращим і змінить наші стереотипні уявлення про нього найнесподіванішим і дивовижним способом. Це нам підказує найкраща драматургічна спадщина.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бреславец Т. И. Поэзия Мацуо Басе / Т. И. Бреславец. – Москва : Наука, 1981. – 152 с.
2. Дзэами М. Предание о цветке стиля (фуси кадэн), или Предание о цветке (кадэнсе) / Мотокие Дзэами ; [пер. Н. Г. Анариновой]. – Москва : Книга по требованию, 1989. – 197 с.
3. Дзэами М. Екеку – классическая японская драма : [сборник поэтических драм] / [пер. Т. Делюсиной ; сост. Н. Г. Анарина ; отв. ред. Т. П. Григорьева]. – Москва : Наука, 1979. – 341 с.
4. Тысяча журавлей : антология японской классической литературы VIII–XIX вв. : пер. с яп. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. – 992 с.
5. Zeami M. Performance Notes / M. Zeami. – Columbia : Columbia University Press, 2011 – 508 p.

REFERENCES

1. Breslavac T. I. (1981) Pojezija Macuo Base [Poetry by Matsuo Base]. Moskva: Nauka. (in Russian)
2. Dzeami M. (1989). Predanie o cvetke stilja (fusi kadjen), ili Predanie o cvetke (kadjense) [The legend of the flower style (fuchs caden), or the legend of the flower (cadence)]. Moskva : Kniga po trebovaniju. (in Russian)
3. Dzeami M. (1979) Ekeku – klassicheskaja japonskaja drama [Ekeku is a classical Japanese drama]. Moskva : Nauka. (in Russian)
4. Azbuka-klassyka (2005) Tysjacha zhuravlej : antologija japonskoj klassicheskoi literatury VIII-XIX vv. [A thousand of cranes: an anthology of Japanese classical literature of the 6th-19th centuries.]. Sankt-Peterburh : Azbuka-klassyka. (in Russian)
5. Zeami M. (2011) Performance Notes. Columbia : Columbia University Press.

SHIN'ICHI MURATA

PAGES OF JAPANESE AESTHETICS – THE WORLD OF POETRY HAIKU, TANKA AND TRADITIONAL THEATER

The article deals with the features of Japanese poetry and traditional types of Japanese theater. The purpose of the scientific article is to study the traits of traditional Japanese poetry and the ancient genres of the Japanese theater. The article deals with the poetic genres of Japanese literature: haiku and tanka, the features of the theater No and Kabuki are explored. The Japanese theater, Japanese poetry have individual traits, is a universal art that does not depend on nationality. In the old Japanese theater there are features of the puppet theater. For the Japanese theater is characterized by synthetism and musicality, which added new features to realistic art. The article gives a detailed analysis of a Japanese poetry. The main features of Japanese poetry are the landscape, which is combined with the metaphysical space of Japanese philosophy, mentality. The landscape depicts the truth of life in conjunction with metaphysical content.

The article deals with the work of the prominent Japanese poet and actor Motokio Dzeami. This is the author of the book «The Story of the Flower of Style». Zeami writes about the style of the game «kata», which involves a close relationship between the actor and the audience. Zeami argued that in the theater No the most important elements are the «monoman», «yugen» and «khan». In dramatic art, they combine and form a single whole. The main genre types of the ancient Japanese theater are plays ironic, domestic or love content. The article thoroughly explores the main features of traditional Japanese poetry, which has a unique form. The main features of these poetic forms are the use of seasonal words, the number of syllables and homonyms. Features of the individual style of the writer, and the connection with the literary tradition are considered.

Key words: Japanese art, theater, No, Kabuki, Zeami, haiku, tanka, literary tradition.

Одержано 22.06.2017 р.

УДК 7.048.1:821(4)

OLGA NIKOLENKO

(Poltava)

THE THEORY AND HISTORY OF THE GROTESQUE IN THE EUROPEAN LITERATURE (THE DYNAMIC OF THE NOTION)

Статтю присвячено теорії та історії формування й розвитку гротеску в європейських літературах. Простежено динаміку та різновиди поняття «гротеск». Головну увагу приділено визначенню гротеску та його семантиці в літературному процесі. Витоки гротеску виявлено вже в античних міфах, згодом гротеск набував різних форм. Терміни «гротеск», «мореск», «арабеск» тривалий час використовувалися як синоніми. У статті пояснено різницю між ними, а також визначено конститутивні ознаки гротеску.

У статті розглянуто погляди дослідників (з-поміж яких Ф. Шлегель, Ф. Шеллінг, Г. Шнеєганс, В. Кайзер) стосовно природи гротеску. Особливу роль у розвитку теорії гротеску відіграли праці М. Бахтіна, який дослідив своєрідність гротеску в добу Середньовіччя, а також у подальші епохи (Відродження, бароко, романтизм та ін.). Серед ключових ознак гротеску М. Бахтін виділив карнавал, фантастику, сміх, жадливість створеного художнього світу для людини та ін.

Гротеск визначено як принцип художньої типізації, що ґрунтується на поєднанні різномірних елементів у єдину художню цілість або розкладання їх, що призводить до утворення нових естетичних структур, які виявляють приховану сутність подій і явищ. Гротеск – історична категорія, яка видозмінюється й наповнюється різним змістом, виконує різні функції залежно від викликів часу.

Ключові слова: *гротеск, романтизм, реалізм, образ, роман, стиль, жанр, Е. Т. А. Гофман, М. Гоголь.*

The grotesque as a phenomenon has appeared on the basis of the archaic myths. The ancient Greeks believed in some spirits which combined the traits of human being with the traits of animal and were endowed with real and magical features (Echidna, Chimera, Sphinx, Erinyes, sirens, Harpies, centaurs etc.). Such combination of heterogeneous characteristics was called a «mixanthropy», which appeared in the ancient myths of different nations and genetically was traced to the beliefs in the unity of man and nature, to the feeling of the indestructible ties among everything in the universe. Mythological grotesque has been manifested in the various forms of art: sculpture (décor elements of cathedrals), painting (vase-painting, mural painting) and literature (laughter).

In the culture of medieval Europe Christian grotesque was widespread as a reflection of the world complexity, the unity and the struggle in it of the various forces of light and darkness, of God and Devil, of the physical and the spiritual, of the real and unreal world. Christian grotesque was endowed with the sacred meaning, embodied in the stable symbols. The images of animals, plants, and objects of the material world were endowed with the particular semantics, and their bizarre combination acquired a symbolic meaning associated with the biblical myths.

The term «grotesque» came much later – at the end of the XV century, when Raphael and his pupils during the excavation of the palace of Nero in Rome discovered ancient paintings, ornaments, called in Italian «la grottesco» (from the word «grotto» – cave, located in the mountain). Raphael used techniques of this grotesque ornament in 1517-1519 while painting «Loggias» in the Vatican. This outstanding monument of the high Italian Renaissance was called the «Bible of Raphael», because the loggias arch was divided into 13 sections, each section was created as an artistic world: there were 4 stories from the New and Old Testaments (of 52). The sections were relatively independent, but at the

same time they were related as a part of a single plan – Heaven. Thus, in the «Loggias of Raphael» in the Vatican there were combined the principles of the ancient and Christian grotesque.

Grotesque paintings and sculptures quickly became popular in Europe. In 1778-1787 by the order of Empress Catherine II under the direction of J.F. Reiffenstein and H. Unterberger the copies of Vatican paintings in Rome were made to recreate the «Loggias of Raphael» in the Hermitage in St. Petersburg. According to the design of the architect Giacomo Quarenghi, they were incorporated into the building of the Old Hermitage and inaugurated in 1787, and later in 1842-1851 during the construction of the New Hermitage by the project of Leo von Klenze the «Loggias of Raphael» were saved.

For a long time, the terms «grotesque», «arabesque» and «moresco» were used as synonyms. Arabesque (from the Spanish and the Italian «arabesco» – Arabic) is a kind of ornament that consists of geometric figures, fanciful combination of lines, curls, and stylized flowers. The idea of arabesque ornament is consonant with the views of Islam about « the eternally continuing Universe.» Arabesque is based on the repetition and multiplication of one or more pieces of the pattern (it can be stopped or extended at any moment). This ornament virtually eliminates background as one pattern fits into the other. If floral motifs are used more in arabesque, the moresco ornament consists of lines and geometric shapes. The similarity of the concepts of «grotesque», «arabesque» and «moresco» was founded on the principle of combining different elements and filling the space with intricate ornaments that embodied the imagination of the world as a union. Sometimes the concept of «rafaelesque» was used as a synonym for the grotesque and arabesque.

By the XVIII century the grotesque had been represented in European culture mainly as a category of plastic arts. It was widely used in building construction, especially in the Baroque period (XVI-XVIII centuries), which tended towards eclecticism and synthesis of different elements. The Grotesque was also used in painting and in everyday life. For example, in Russia and in Ukraine in the XVIII-XIX centuries it was a tradition to decorate not only palaces, but manor houses as well in grotesque style (walls, tiles, stained glass, painting on porcelain, textiles, etc.). It's a well known fact that in the early 1800s E.T.A. Hoffman painted the scenery at the Warsaw Academy of Music and the tower of the Bishop's Castle Altenburg near Bamberg with grotesques and he published the series of cartoons on Napoleon I in Dresden. N. Gogol developed the patterns of arabesques and moresco for walls and stained-glass windows in his family estate in Vasiljevka (Poltava province) and also studied and copied grotesque compositions from the temples of Rome.

Grotesque forms in fiction literature since ancient times has been not just the result of imagination, but has reflected the writer's view on the world. It can be confirmed with the works from the Middle Ages to the Enlightenment such as «The Divine Comedy» by Dante, «Gargantua and Pantagruel» by F. Rabelais, «Don Quixote» by Cervantes de Saavedra, «Gulliver's Travels» by J. Swift, and «The Life and Thought of Tristram Shandy, Gentleman» by L. Stern. The main purpose of the grotesque forms until the XIX century was expressed in the context of laughter, revealing the ugly phenomena of reality by the comic means (satire, irony, sarcasm, humor, parody, etc.). According to M. Bakhtin [1], hence there is the connection of the grotesque forms with the folk forms of laughter. Meanwhile, the grotesque had different functions: Christian and educational, social and critical, political and subjective.

The grotesque as a category of aesthetics became the object of an in-depth study of German scientists, philosophers and writers in the late XVIII century. J. Meser in «The Harlequin, or protection of the grotesque and comic» (1761) revealed the grotesque features such as fancifulness, the violation of proportions, and the principle of laughter [22]. K.F. Flegel in the «History of comic grotesque» (1788) noted that «the grotesque and comic» is shown in the cartoon, in the individualization brought to the borders of the impossible, and in a humorous contrast, where “not comic things” can be combined [19]. K.F. Flegel pointed out that the grotesque is the borderline between the comic and tragic. J.W. Goethe in his essay «About the Arabesque» (1789) did not distinguish the concepts of «arabesque» and «grotesque», and also interpreted them as something «distorted», «strange», «unnatural»[2].

The concept of «grotesque» attracted special attention of Jena Romantics, who included this category in their philosophical and aesthetic research. The theory of Romantic grotesque was developed by F. Schlegel (although he also did not distinguish among the concepts of «grotesque», «arabesque» and

«moresco»). In «The Talk on Poetry» (1800) by F. Schlegel the grotesque was defined as a bizarre mix of elements of reality when right world order is violated [15].

According to F. Schlegel, the grotesque inherited unrestricted fabulousness of the images and a «change of enthusiasm and irony». For Schlegel as the Romanticist the grotesque expressed «mystical», «absolutely free foreboding of infinity and perpetual motion», «visible music» and the perfect «pure form». He distinguished such feature of the grotesque as «strangeness» and dynamism» i. e. the ability to move and to be changed. Another F. Schlegel's important conclusion was that he combined the concept of «genre» and «grotesque». In the era of romanticism, the novel was approved as modern and plastic genre, as synthesis of the different styles. It was F. Schlegel who in his work «Letter about the novel» (1801) defined the novel as «a arabesques collection» of poetry and prose, reality and fantasy [15]. The synthesis of the novel corresponded perfectly to the synthetic nature of the grotesque. So the grotesque was actively explored by the Romantic writers in the genre of the novel, including F. Schlegel («Lucinda», 1799).

The contribution to the development of the romantic theory of the grotesque was also made by A.V. Schlegel in the «Lectures on Dramatic Art and Literature» (1809-1811), F. Schelling in his lectures on the philosophy of art (early 1800s), Kant in the «Critique of Judgment» (1790) and Jean-Paul (J. P.F. Richter) in the «Preparatory School of Aesthetics» (1804). Their works defined such features of the grotesque as «independent beauty» (Kant), «a scathing humor» (Jean Paul), internal connection of comic and tragic, the low and the high (A. Schlegel, F. Schelling).

In the XIX century philosophers and scientists began considering if there was a hidden meaning in the combination of incongruous in the grotesque (arabesque, moresco). Here, opinions were divided: some believed that the grotesque was a «meaningless form», a «senseless distortion of life», a «game» (Fisher, F. Ast), and others thought that the grotesque was a «different world», a «secret meaning» (F. Schlegel, A. Schopenhauer, etc.).

G. Schneegans in «The History of Grotesque Satire» (1894) distinguished among the concepts of «grotesque», «arabesque» and «moresco» and singled out the synthesis of satire and science fiction as a key feature of the grotesque [23]. In the XX century, the problem of grotesque was studied by German researchers. The problem of the grotesque evolution became the subject of a study by W. Kayser in his work «Grotesque: Its Formation in Painting and Poetry» (1957) [21]. He singled out the grotesque of romanticists and modernists as «the most authentic». W. Kayser wrote that there were only some features of the grotesque imagery in realistic literature, but realism in general, in his opinion, excludes the grotesque as «chaos», provoking criticism from J. Mann and other literary critics. In the work «On the Grotesque in Literature» (1966) J. Mann defended the term «realistic grotesque», considering that it was «like life itself: the more we scrutinize it, the more sense we discover in it» [8, p. 102]. In the 1920s Russian formalists, particularly Eichenbaum in the article «How was «The Overcoat» by Gogol made?» [16], offered the idea of selectivity of fabulousness in grotesque. He proved that «move of reality planes», reality recreation, «plans shift» was enough to create the new world, but even so «the reality stays real».

M. Bakhtin in his book «Rabelais' Art and Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance» (1965) revealed the grotesque features of the Middle Ages and the Renaissance: the connection with national culture, national character, the idea of unity and inexhaustibility of objective reality, universalism, freedom, reviving laughter, principle of a play [1].

In this work M. Bakhtin outlined prospects for studying the Romantic grotesque, singled out some of its features:

- 1) Chamber Carnival;
- 2) reduction of laughter from humor into irony and sarcasm, reduction of a regenerating moment of laughter;
- 3) change of the picture of the world - the world is strange and terrible to a man;
- 4) the embodiment of the mystery of the world and the inner life of an individual.

M. Bakhtin defined the main motifs of German romanticism associated with the grotesque forms: madness, masks, puppets and its tragedy. His observations of the romantic grotesque were extended in

the article «Rabelais and Gogol» (1940, 1970), but, as it is known, they, in contrast to the forms of laughter, had pretty local character and were not the main subject of his research.

In 1969 two works by M. Bakhtin «The Grotesque Image of the Body» [17] and «The theory of the Grotesque by Wolfgang Kayser» [18] were published in the German language and became a new step in the study of theoretical problems of the grotesque. However, the evolution of its historical forms and the interaction between them not often drew the attention of researchers.

Despite the large number of works on the grotesque which appeared in the XX century (F. Dürrenmatt, F. Hyde, M. Curtis, B. Guenther, R. Gakkenbraht, A. Haydzik, L.B. Jennings, Eichenbaum, H. Zundelovich, J. Mann, D. Nikolaev, Shaposhnikova, T. Lyubimov, A. Dezhurov and others), the problem of the grotesque remains open to the scientific debate.

Thus, in our article, we'll try to identify the methodological perspectives of solving this problem. First of all, based on the literary achievements, we'll attempt to give the definition of the grotesque and to identify its constitutive features. In our opinion, the grotesque is the principle of artistic typification based on the combination of different elements into a single unit or the expansion of these elements, which leads to the formation of new aesthetic structures that identify the deep essence of the phenomena.

The concept of «the grotesque» can be used in different ways: 1) the method in fictional text («inclusion») of a certain grotesque images, situations with a plot, etc.), 2) a way to organize the text as a whole. In both cases, the grotesque is the principle of art typification – implementation of typical features in specific images and forms with artistic methods [3]. The Grotesque as a combination of incongruous things or expansion of the unit can occur at different levels of the text structure:

- at the level of artistic images (imagelogy), when one artistic image combines heterogeneous elements, features, characteristics, functions, and so on.
- at the subject-compositional level – the shift of a composition plans, dramatic and improbable plot twists, unmotivated conflict, compositional contrast and asymmetry, plot violation via digression, insert, break, etc;
- at the level of themes and motifs. It may be observed as concentration (actualization) of certain themes and motifs around grotesque structures.
- at the spatial level. The narrowing or expanding of a space, shifting of spatial planes, the free movement in them, and the incredible spatial formation and deformation etc.
- at the temporal level. A violation of the chronological flow of time, the time offset plans, expansion and combination of diverse temporary streams, their acceleration or deceleration, the lack of a causal connection of events, the introduction of the fantastic (magic) element into the time of the artistic work, etc.
- at the level of the genre – genre diffusion, genre canon overcoming, destruction and the combination of different genre matrix, genre features mixing.
- at the level of style – the combination of different stylistic elements.
- at the level of language – a violation of the semantic valence of words, rules of language, piling up of certain verbal means (sounds, synonyms, hyperbole, etc.), the occasional structures, etc.

The characteristic features of the grotesque as the principle of artistic typification are:

- 1) synthesis (in the broad sense it is the combination of incompatible: comic and tragic, ridiculous and horrible, the real and the fantastic, high and low, etc.);
- 2) integrity (the grotesque is always integral and indivisible structure, some elements of it have meaning only in their organic unity);
- 3) wide subtext – «bundle of meanings» of historical, social, political, psychological, philosophical, aesthetic (the «iceberg» effect means that in the grotesque it is not important what is on the surface, not a direct meaning, but what is hidden; the overflow of meanings is often observed in the grotesque);
- 4) dynamism (the ability of the grotesque structures to move, transform, modify, integrate, expand);
- 5) conceptualism (the grotesque reflects the artistic conception of the world and a man);
- 6) symbolism (the grotesque is a sign of another world, another reality, of the hidden nature of the phenomena);

7) poetics of «strange» (methods of fancy, carnival features, fantasy, aesthetic game, the introduction of different points of view, their mixing, application, etc.).

The grotesque is able to detect the deep essence of the real world phenomena as well as the processes in the human mind and the subconscious. Because of its synthetic character the grotesque is open to different senses, that gives opportunity to use the grotesque for various representatives in different literature epochs and trends.

The fantastic is often the basis for the combination of incompatible things in the grotesque, but, as it has already been noted by scholars (Eichenbaum, Y. Mann, L. Menglinova, A. Dezhurov, etc.), fabulousness is not an obligatory feature of the grotesque. Often grotesque images and situations correspond to reality, though in some way they re-create it through the shifting planes, for example in the «grotesque realism» (M. Bakhtin) and «realistic grotesque» (Y. Mann).

The ways to create grotesque structures (images, plots, topos, etc.) are various: contrast, hyperbole, litotes, metonymy, paradox, parody, etc. But they are not identical with the very notion of «the grotesque», which is much wider and only relies on a certain way or ways.

Depending on the position of the author, the different kinds of grotesque can be singled out: comic, tragic, and ambivalent. The grotesque is often used by writers to create the satirical image. However, the grotesque can be used as a way to detect a terrible, ugly, absurd, unnatural, and in the function of regenerating category known as catharsis (M. Bakhtin). The multifunctionality of this notion should be noted: the grotesque is able to reflect a disharmony (the absurd, the destruction of life), and the dream of the writer about the harmony between the whole world and a man.

In the structure of the text the grotesque can be considered as a dominant of a style, and as a peripheral component that is manifested at the different textual levels (the role of the grotesque in the text may vary). The grotesque can organize the whole artistic world of the work, it can hold all the compositional structure of the text, or take the form of separate images, plot changes, motifs, etc. But whatever the place of the grotesque in the text is (formation of the individual elements or creation of the entire grotesque world), it manifests both general (reflection of the philosophy, culture, religion, art thinking, epoch, artistic tradition, literary movement, style, genre) and individual characteristics (the individual style of the writer, author's position, innovation).

The grotesque is a historical category. The content, forms and functions of the grotesque has been changing over time. So the grotesque at different stages of the literary process had its peculiarities. In the history of the European literature there have been such types of the grotesque distinguished: ancient, medieval, Renaissance, baroque, romantic, realistic, modernistic, and postmodernistic (classicism tended to strict proportions and rational constructions, did not accept the poetics of the grotesque).

There are no vivid boundaries the grotesque types in the literary process. The grotesque types show a surprising openness and a tendency to artistic synthesis of achievements of different ages that clearly becomes apparent in the romantic, realistic and modernistic discourse.

E. T. A. Hoffman is a key figure of the grotesque and fabulous trend in the European Romanticism. This trend appeared during a mature romanticism and had such characteristic features:

- interest in the social and philosophical, social and psychological aspects of a human life and a life of humanity;
- criticism of the negative tendencies in society, the image of «mechanization» of life, the alienation of the individual;
- creating phantasmagoric (often absurd) paintings that reflect the spiritual shifts in society and in the inner world of the individual;
- contrast, allegories are used in depicting the disharmony of reality.

What is the specificity of Romantic grotesque of E.T.A. Hoffman?

Romantic grotesque of E. T. A. Hoffman absorbed contrasts and symbolism of Christian grotesque, biblical mythology. The division of the grotesque world of E. T. A. Hoffman into the Philistines (townspeople spiritually limited) and the enthusiasts (creators spiritually rich) goes back to the biblical myth of the Philistines who fought against Israel (in German, Philister is the representative of the Old Testament people, the Philistine).

The romantic grotesque of E. T. A. Hoffman embodies the idea of the artistic synthesis. In his prose, including the grotesque structures, the writer used the principles of musical and theater art. The contrast is the basis of characters, the main attention is drawn to the emotion revealing, but not to a psychological depth (such as in the plays by E.T.A. Mozart). B. Shalaginov noted that «Little Tsakhes» contains grotesque and ironic transformation of mistrial plot in «The Magic Flute» by Mozart [13]. In addition, the grotesque structures of E. T. A. Hoffmann are based on visual methods of creating images (detailed descriptions of appearance, clothing etc.) that is due to the author's passion to visual arts (cartoon).

Romantic grotesque by E. T. A. Hoffman is based on the poetics of folklore, particularly singspiel (in German Singspiel literally means «playing, singing» from *singen* – «sing» and *Spiel* – «game»). This music and drama genre was popular in Germany and Austria in the second half of the XVIII century and the beginning of the XIX century. These plays were either a musical or opera with spoken dialogue (instead of recitatives), and had mostly comic content. It led to the compound of heroic, lyrical and comic subjects in the works of writer. The main function of the Hoffman's grotesque is the identification of a devastating effect of «society mechanization» on the individual and mass consciousness and two dimensions filled with contrasts and control (not just in the external world, but also in the inner world of the character).

When Nikolay Gogol was entering Russian literature, the Romanticism had already been well established in the different kinds of art and it interacted with realism. This interaction has been clearly manifested in the grotesque of the writer. The grotesque of N. Gogol can not be defined unambiguously, it can not be called only «realistic» because Gogol's grotesque absorbed the achievements of romanticism, realism, baroque, and Christian grotesque. In addition, N. Gogol used traditions of Ukrainian folklore and pagan mythology, which also affected the specificity of his grotesque structures.

In the early creative works of N. Gogol («Evenings on a Farm near Dikanka», 1831) the grotesque was mainly determined with folk traditions (myths and Slavonic folklore) as well as with the achievements of the Baroque and Romanticism. Researchers (V. Matsapura, V. Denisov and others) have noted the synthesis of pagan and Christian traditions in the early prose by N. Gogol, which was evident in the grotesque structures (images, plot conflicts, motifs, the art world in general). From the Ukrainian Baroque Gogol borrowed the combination of high and low, comic and tragic, the different plans (domestic, fantastic, historical, fabulous, etc.). The combination of the incompatibility was reflected in the language of early stories by N. Gogol, where the elements of Russian and Ukrainian languages were united. The combination of literary and colloquial speech in his works, full of historical exoticism. Rhetorical elements, the fictional narrator dialogues with the reader and the author, the effect of changing points of view (which causes shifting plans) are also associated with the traditions of Ukrainian Baroque.

The functions of the grotesque in the mature works by N. Gogol are different. With the help of grotesque images and situations, the writer reveals the illogic of social relations. The grotesque can also function as a spiritual test («Portrait»), which dates back to the traditions of the Christian grotesque (Chartkov comes into the fight with Devil). Piskarev's artistic imagination becomes the basis of grotesque paintings in «Nevsky Prospect,» which emphasizes the discord between dream and reality.

The grotesque in «Petersburg» stories was manifested at various levels of the text: narrative, compositional, spatial, temporal, figurative and motif level. Among the methods of N. Gogol's grotesque metonymy has been dominated (replacing human with job position, etc.) as well as the loss by the main character of his «I», the existence of borderline between dream and reality, the shift of the space-time plans, the «rumors», and contrast. The methods of romantic poetics were used by N. Gogol to discover new themes and issues: the tragic fate of a «small man», the purpose of art and the artist, and spiritual degradation of man under the influence of the social system, exposure of the world of officialdom.

The content of the grotesque in the «Petersburg stories» differs from «Evenings on a Farm near Dikanka». The grotesque became more evil, scary, demonic, and fatal. This is due to the destructive influence of the whole social system on the personality, and the influence of real forces in contrast to supernatural forces (as in Romanticism). Using traditional romantic grotesque motifs such as dolls, madness, escape from the strange and terrible world N. Gogol expanded motif grotesque system with new motifs: deadness, spiritual test, duality, and devilry. Many motifs are constant such as coat, nose, madness, and devilry [11].

Grotesque images by N. Gogol are flexible, plastic and dynamic, they turned to be different facets to the readers (for example, Poprishchin was a public officer, though he was more nobody, than the «King of Spain»).

In our article we have come to the following conclusions: the grotesque is a modifiable notion throughout the history of literature. However, with all its changes the semantic core of the concept remains the same: the tendency to the synthesis or degradation of the incompatible unity. The grotesque can occur at different levels of content and form of the creative work. Among particular historical forms grotesque has no clear boundaries at different stages of the literary process, confirming the interaction of romantic and realistic grotesque in the creative works of E. T. A. Hoffmann and N. Gogol. Today the grotesque remains one of the most dynamic concepts, which incorporates both tradition and artistic innovation of writers.

LITERATURE

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.
2. Гете Й. В. Об арабесках / Й. В. Гете // Собрание сочинений : в 10 т. / Й. В. Гете. – М. : Художественная литература, 1980. – Т. 7. – С. 168–216.
3. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-образовательный / Т. Ф. Ефремова. – М. : Русский язык, 2000. – 658 с.
4. Дежуров А. С. Гротеск в немецкой литературе XVIII века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.05 «Литературы народов Европы, Америки и Австралии» / А. С. Дежуров. – М., 1996. – 20 с.
5. Денисов В. Д. Гоголевские «Арабески» / В. Д. Денисов // Гоголь Н. В. Арабески. – Санкт-Петербург : Наука, 2009. – С. 271–360.
6. Жан Поль. Приготовительная школа эстетики / Жан Поль. – М. : Наука, 1981. – 448 с.
7. Кант И. Критика способности суждения / И. Кант. – М. : Наука, 1994. – 365 с.
8. Манн Ю. В. О гротеске в литературе / Ю. В. Манн. – М.: Советский писатель, 1966. – 268 с.
9. Манн Ю. В. Русская философская эстетика / Ю. В. Манн. – М. : Наука, 1969. – 342 с.
10. Менглинова Л. Б. Гротеск в русской советской прозе 1920-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Л. Б. Менглинова. – Томск, 1982. – 219 с.
11. Ніколенко О. М. «Столичний текст» М. Гоголя і М. Булгакова / О. М. Ніколенко, Т. В. Шарбенко. – Полтава : АСМІ, 2009. – 190 с.
12. Чижевський Д. І. Про «Шинель» Гоголя / Д. І. Чижевський // Сорочинський ярмарок на Невському проспекті. Українська рецепція Гоголя / упоряд. В. Агеєва. – К. : Факт, 2003. – С. 205–229.
13. Шалагінов Б. Б. Амадей Гофман і Амадей Моцарт: ще раз про музичність романтичної прози / Б. Б. Шалагінов // VII Міжнародні Чичерінські читання «Світова літературна класика у “великому часі”»: зб. тез. – Львів : ЛНУ, 2011. – С. 148–149.
14. Шлегель А. В. Лекции о драматическом искусстве и литературе / А. В. Шлегель // Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика. Т. 1. – М. : Наука, 1983. – 478 с.
15. Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя / Б. М. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. М. О прозе : сб. статей. – Л. : Художественная литература, ЛО, 1969. – С. 306–326.
16. Bachtin M. Die groteske Gestalt des Leibes / M. Bachtin. – München : Carl Hanser Verlag, 1969.
17. Bachtin M. Wolfgang Kaysers Theorie des Grotesken / M. Bachtin // Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. – Frankfurt/M. 1990. S. 24–31.
18. Flögel K. F. Geschichte des Groteske-komischen / K. F. Flögel. – München : G. Müller, 1788.
19. Kayser W. Das Groteske in Malerei und Dichtung / W. Kayser. – München, 1954. – 152 S.
20. Kayser W. Das Groteske. Seine Geschaltung in Malerei und Dichtung / W. Kayser. – Oldenburg, 1957. – 228 S.
21. Möser J. Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-komischen / J. Möser. – Neuausgabe Edition Mnemosyne, Neckargmünd, 2000.
22. Schneegans H. Geschichte des grotesken Satire / H. Schneegans. – München, 1914.

REFERENCES

1. Bahtin M. M. (1990) Tvorchestvo Fransua Rabelais i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa [Creativity of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moskva : Hudozh. Lit. (in Russian)
2. Gete J. V. (1980) Ob arabeskah [About arabesques]. Moskva : Hudozh. Lit. (in Russian)
3. Efremova T. F. (2000) Novyj slovar' russkogo jazyka [New Dictionary of Russian. Explanatory and educational]. Moskva : Rus. Yazyk. (in Russian)

4. Dezhurov A. S. (1996) Grotesk v nemeckoj literature XVIII veka [Grotesque in the German literature of the XVIII century]. Moskva. (in Russian)
5. Denisov V. D. (2009) Gogolevskie «Arabeski» [Gogol's "Arabesque"]. Sankt-Peterburg : Nauka. (in Russian)
6. Kant I. (1994) Krytyka sposobnosti suzhdeniya [Criticism of Judgment]. Moskva : Nauka. (in Russian)
7. Mann Ju. V. (1966). O groteske v literature [About the grotesque in the literature]. Moskva : Sov. pisatel'. (in Russian)
8. Mann Ju.V. (1969) Russkaja filosofskaja jestetika [Russian philosophical aesthetics]. Moskva : Nauka. (in Russian)
9. Menglinova L. B. (1982) Grotesk v russkoj sovetskoj proze 1920-h godov [Grotesque in the Russian Soviet prose of the 1920s]. Tomsk. (in Russian)
10. Rihter Zhan Pol'. (1981) Prigotovitel'naja shkola jestetiki [Preparatory school of aesthetics]. Moskva : Nauka. (in Russian)
11. Nikolenko O. M. Sharbenko T. V. (2009). «Stolichnij tekst» M. Gogolja i M. Bulgakova [«Metropolitan text» by M. Gogol and M. Bulgakov]. Poltava : ASMI. (in Russian)
12. Chyzhevskiy D. I. (2003) Pro «Shynel» Hoholia [About the «Overcoat» by Gogol]. Sorochynskiy yarmarok na Nevskomu prospekti. Ukrainska retseptsiia Hoholia. Kyiv : Fakt, pp. 205-229.
13. Shalahinov B. B. (2011) Amadei Hofman i Amadei Motsart: shche raz pro muzychnist romantychnoi prozy [Amadeus Hoffman and Amadeus Mozart: Once more about the musicality of romantic prose]. VII Mizhnarodni Chycherinski chytannia «Svitova literaturna klasyka u «velykomu chasi». Lviv : LNU, pp.148-149.
14. Shlegel' A.V. (1983) Lekcii o dramaticheskom iskusstve i literature [Lectures about dramatic art and literature]. Moskva : Nauka (in Russian)
15. Shlegel' F. (1983) Jestetika, filosofija, kritika [Aesthetics, philosophy, criticism]. Moskva : Nauka (in Russian)
16. Jejhenbaum B. M. (1969) Kak sdelana «Shinel'» Gogolja [How is Gogol's «Overcoat» made]. O proze. Leningrad : Hudozh. lit., pp. 306-326.
17. Bachtin M. (1969) Die groteske Gestalt des Leibes. München : Carl Hanser Verlag.
18. Bachtin M. (1990) Wolfgang Kaysers Theorie des Grotesken. Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt. pp. 24-31.
19. Flögel, K. F. (1788). Geschichte des Groteske-komischen. München : G. Müller.
20. Kayser, W. (1954). Das Groteske in Malerei und Dichtung. – München.
21. Kayser, W. (1957). Das Groteske. Seine Geschaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg.
22. Möser, J. (2000). Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-komischen. Neuausgabe Edition Mnemosyne. Neckargmünd.
23. Schneegans, H.(1914). Geschichte des grotesken Satire. München.

OLGA NIKOLENKO

THE THEORY AND HISTORY OF THE GROTESQUE IN THE EUROPEAN LITERATURE (THE DYNAMIC OF THE NOTION)

The article deals with the history and theory of the grotesque in European literature. The dynamic of this notion is examined. The main attention of the author is paid to the definition of the notion and the changes in its meaning in the literary process. The origin of the grotesque can be found in the Ancient myths when this word appeared in the XV century. During this time «grotesque», «arabesque» and «moresco» were used as synonyms. In this article it is shown the difference of these phenomena in literature and art.

The main ideas of European researchers of the 18th-19th centuries on the grotesque are highlighted. The theories of F. Schlegel, F. Schelling, G. Schneegans, W. Kayser and many others are discussed.

The theory of the grotesque by outstanding Russian scientist M. Bakhtin is analyzed. As he studied the Romantic grotesque and highlighted some of its features such as Chamber Carnival, reduction of laughter from humor in irony and sarcasm, reduced regenerating moment of laughter; the changes in the picture of the world: the world is strange and terrible to man; the embodiment of world's mystery and the inner life of the individual.

The author of the article offers the definition of the grotesque as a principle of artistic typification based on the combination of different elements into a single unit, or the expansion of these elements, which leads to the formation of new aesthetic structures that identify the deep essence of the phenomena.

The concept of «grotesque» can be used in two different ways: 1) receiving in fiction («inclusion» of certain grotesque images, plot, etc.), 2) a way to organize the text as a whole. In both cases, the grotesque is a principle of art typification. The grotesque in the creative works of A. T. A. Hoffman and N. Gogol have been carefully studied at all levels of literary work.

Key words: *grotesque, romanticism, realism, image, novel, style, genre, E. T. A. Hoffman, N. Gogol.*

Одержано 22.06.2017 р.

УДК 821.111(73)-312.9.09

**ОЛЕНА КРАВЕЦЬ,
ВІКТОРІЯ АНТОНОВА***(Харків)***СКАНДИНАВСЬКИЙ МІФОЛОГІЧНИЙ СВІТ
У СУЧАСНІЙ АНГЛО-АМЕРИКАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ
ФЕНТЕЗІ**

Статтю присвячено вивченню концептуальних ознак сучасної англо-американської літератури фентезі. Однією з домінантних ознак феномену фентезі є інтермедіальність, завдяки чому саме література фентезі стала підґрунтям для розвитку багатьох культурних феноменів. Доведено, що твори літератури фентезі також виявляють риси, подібні до неоміфологічних текстів, що надає підстави визначати в них різні «моделі світу», структурно подібні до міфів, і досліджувати тексти означеного «метажанру» як форми міфотворчості.

Ключові слова: скандинавська міфологія, англо-американська література фентезі, художній час, художній простір, персонаж, мотив.

Література фентезі в англо-американському словесному мистецтві останнім часом набуває особливої значущості. Однією з домінантних ознак феномену фентезі є інтермедіальність, завдяки чому саме фентезі стало підґрунтям для розвитку багатьох культурних феноменів і навіть науки. Вітчизняні дослідники виявляють зв'язок фентезі з візуальним мистецтвом, музикою (зокрема, музичний екфрасис у фентезі, саундтреки до екранізацій тощо), театральним дискурсом (О. Бойчук, В. Іваненко, Є. Канчура, Н. Овчаренко, Т. Рязанцева, Т. Свербілова, О. Тихомирова). Відповідно, етимологія і визначення жанрової природи фентезі є предметом наукових дискусій.

Дослідники пропонують різні визначення цього феномену: жанр, метажанр, модальність, художній напрям (С. Беліков, Г. Гуревич, О. Задорожна, О. Леоненко, Д. Савицька), пов'язують його походження з розвитком жанру фантастики, вважаючи фентезі похідним, тобто «жанровим різновидом фантастики» (Ю. Ковалів, Є. Ковтун, О. Леоненко).

Зростанню популярності літератури фентезі на сьогодні також сприяють розвиток інформаційних технологій, вплив масової літератури і поширення попиту кіноіндустрії на сюжети означеного «метажанру», де перевага надається інтризі та сюжетній динаміці. Тож література фентезі актуалізує міфологічне, сакральне знання про всесвіт, однак подається воно у полегшеній для сприйняття розважальній формі.

Твори літератури фентезі виявляють риси, подібні до неоміфологічних текстів, що надає підстави вітчизняним і зарубіжним літературознавцям визначати в них різні «моделі світу», структурно подібні до міфів, й аналізувати тексти означеного «метажанру» як форми міфотворчості (Н. Криницька, О. Чернявська, Т. Чернишова, Р. Джексон та ін.). Усі зазначені фактори зумовлюють актуальність дослідження. Мета статті – виявити неоміфологічні риси в англо-американській літературі фентезі.

Становлення фентезі як метажанру відбувається на межі ХІХ–ХХ ст. Засновниками літератури фентезі вважають Р. Говарда («Конан», 1932), творчість якого вплинула на письменника і «теоретика» літератури фентезі – Дж. Р. Р. Толкіна. Дослідники (В. Єшкілев, Ю. Ковалів, А. Невядовський) відокремлюють різновиди фентезі за тематичним принципом: героїчне (У. Морріс, Р. Говард, Е. Берроуз, Е. Плакетт, А. Нортон), магії та чарівництва (Дж. Р. Р. Толкін, У. Ле Гуїн), наукове, філософське, політичне, готичне (М. Пік, С. Кінг), християнське (Г. Макдоналд, Ч. Кінгслі, Г. К. Честертон, К. С. Льюїс).

Основним джерелом для сюжетів літератури фентезі, як відзначають дослідники, були французька «фейна» казка, скандинавський і кельтський фольклор. Письменники звертаються до етнічного й національного коріння, оскільки, на слухну думку Є. Мелетинського й А. Гуревича, образ світу, вироблений думкою народів Північної Європи, у багато чому залежав від образу їхнього життя [6]. Давні скандинави жили у складних умовах ще зовсім не освоєної природи, що поставала в їхній уяві як населена ворожими силами. Тож центром їхнього повсякденного буття

був відособлений сільський двір, відповідно, і світобудова уявлялась та моделювалась у вигляді системи подібних помешкань. Зокрема, міфологічний складник «Старшої Едди», відомої поетичної збірки доби Середньовіччя, відображає уявлення давніх скандинавів про створення Всесвіту.

Давні скандинави уявляли світ у вигляді Світового дерева – ясеня Ігдрасиль, зі структурою якого співвідносились усі три світові сфери. Таким чином, давньоскандинавська космогонія поділяла Всесвіт на протиставлені одна одній сфери. Асгард, тобто «горішня», «небесна» сфера, уявлялась помешканням богів. Мідгард («садиба, розташована посередині»), тобто «світ» людей, який протистояв Утгарду («тому, що знаходився за межею, за садибою»), тобто сфері потойбіччя й хаосу. Тож «земна» сфера, «світ» людей, була оточена хтонічними чудовиськами, велетнями і карликами, які постійно погрожували світу культури. Міфологічний образ Світового дерева та його еквівалентів зустрічається в романах Н. Геймана «Американські боги», Дж. Р. Р. Толкіна «Володар перснів», У. Ле Гуїн «Найдальший берег», «Планета вигнання», «Тлумачення», діалогії Д. Лессінг «Маара і Данн», «Повість про генерала Данна, дочку Маари, Гріота та сніжного пса».

У творах фентезі автори часто звертаються до міфів, відповідно в цих текстах виявляються різні форми міфологізації, характерні для неоміфологічної літератури загалом. Письменники фентезі сполучають художнє осмислення сучасних реалій зі зверненням до міфологічних структур і елементів, використовуючи різні форми введення міфологічного матеріалу до своїх текстів. Митці прямо або опосередковано вдаються до переосмислення міфологічних сюжетів, образів, звертаючись як до експліцитних форм (відкриті інтексти, окремі паралельні міфологічні сюжети й образи), так і форм імпліцитних (міфомаркери розчинено в сюжетах у цілому, система міфологічних мотивів, магічна атрибутика тощо). Причому така художня актуалізація міфу передбачає його трансформацію і набуття додаткової семантики.

Дослідники Є. Мелетинський, А. Гуревич [6] зазначають, що в багатьох творах фентезі міфи постають основою літературних текстів, що надає підстави літературознавцям визначати такі твори як «міфоцентричні». Вітчизняна дослідниця Н. Криницька, вивчаючи творчість відомої американської письменниці У. Ле Гуїн, звертає увагу на те, що авторка відокремила фентезі в «чистому вигляді» від наукової фантастики (НФ), написавши «Чарівника Земномор'я» і згодом «Ліву руку темряви». «Намагаючись уникнути термінів «наукова фантастика» і «фентезі», Ле Гуїн іноді вживає замість першого поняття «мисленнєвий експеримент» (a thought-experiment), а замість другого – «психоміф» (a psychomyth). НФ, на погляд письменниці, орієнтується на об'єкт, на зовнішній світ (the Outer Lands), а фентезі – на суб'єкт, на внутрішній світ «психе» (the Inner Lands)». [4, с. 19].

Твори фентезі характеризуються наявністю певних конститутивних рис. Зокрема, створення «вторинних» світів, що поєднують міфологічні риси, художнє осмислення сучасних реалій і вигадку та постають певними «моделями буття». У «Легендах Скарпсея» Е. Бойє події відбуваються у країні, що нагадує Скандинавію епохи вікінгів, у романі Н. Геймана «Американські боги» – сучасні реалії, у «Володарі перснів» Дж. Р. Р. Толкіна – Середзем'я, у романі «Маара і Данн» Д. Лессінг – майбутнє після екологічної катастрофи на території Африки, У. Ле Гуїн – загадкове Земномор'я.

Побудова «цілісних моделей світу» в літературі фентезі, науковій фантастиці передбачає звернення до міфології, тому що архаїчний міф був результатом колективного мислення й колективного досвіду, він забезпечував зв'язок людини з родом і Всесвітом, оскільки був моделлю цього космосу. Сучасні письменники, вчені, ґрунтуючись на міфологічних концепціях і структурах, у процесі поєднання інтелектуальних зусиль створюють нові оригінальні ідеї, що є наслідком їхнього творчого синтезу (М. Ахундов [1], О. Косарев [3]).

Різні «моделі буття», що відображають концепцію «мультикультурності» й «гетерогенності» світу, виявляються у творчості американської письменниці У. Ле Гуїн. Зокрема, «світ як слово (ім'я)» (у творах «Правило імен», «Чарівник Земномор'я»), «світ як дерево (ліс)» (у романах «Слово для світу – ліс», «Око чаплі»), «світ як музика й танець» (у творах «Скринька темряви», «Нова Атлантида», «Світ Роканнона», «Знедолені»), «світ як павутина (тканина)», «світ як народження» (роман «Завжди повертаюсь додому») [4].

Сюжетотвірним чинником фентезі постають такі категорії, як художній простір і час, що апелюють до міфологічного простору (топосів, локусів), зокрема це гора, храм, лабіринт, аналогами яких можуть виступати замок, вежа, скеля, будівля тощо. У «Володарі перснів» Дж. Р. Р. Толкіна шлях героїв представлено у вигляді підземних лабіринтів, що є символом потойбіччя.

Текстам фентезі притаманна така властивість міфологічного простору, як «гетерогенність», у них простежується актуалізація та функціонування бінарних семантичних опозицій: «горішній/долішній», «свій/чужий», «сакральний/профаний», «культурний/природний», «видимий/невидимий» тощо. Простежується використання символіки сторін світу і просторових міфологічних опозицій («північ/південь», «схід/захід») міфологічної моделі світу, що походять із більш архаїчних опозицій світової символіки («світло/темрява»). Символічним вираженням сакрального центру, як і у міфологічному просторі, можуть бути Світове дерево, гора, вісь, хрест або їхні еквіваленти.

Художня концепція часу у творах фентезі також часто виявляє особливості, притаманні міфопоетичній моделі світу, – принцип циклічності або спіралеподібності часу, повторюваності, що передбачає регулярне повернення до семантичної точки «початку часів», тобто акт космогенезу. Функціонують також міфологічні опозиції реальний/ірреальний, сакральний/профаний час тощо. Події у творах фентезі, як зазначають дослідники, розгортаються в умовному, часто віртуальному просторі, в циклічному часі з елементами ухронії, де його етапи взаємонанізуються [7, с. 530].

Семантика простору у творах фентезі, як і в неоміфологічних текстах, є визначальною характеристикою персонажа та його долі, відповідно, виділяються типи персонажів: протагоніст, антагоніст, медіатор, трикстер, фоновий персонаж.

Мотив поєдинку-протистояння є сюжетною основою багатьох фентезійних творів, таким чином апелюючи до міфологічних бінарних опозицій (світло/темрява, свій/чужий). обов'язковим також є мотив пошуку-«квесту», внаслідок якого самотній герой творів фентезі приречений здійснювати квест, передусім у власній душі, у пошуках власної ідентичності й гармонії.

Мотив пошуку-«квесту» героїв фентезі корелює з «міфом пошуків» та ініціацією у міфологічній картині світу, де вони набувають символічного значення. Цінність людського існування визначається його співвіднесеністю із сакральним міфічним часом і «архетипними» діями. У процесі проходження ініціації відбувається відновлення міфічного сакрального часу і водночас знищення сучасного історичного профанного часу (М. Еліаде [2]). Унаслідок ініціації герой постає у новій інтегрованій якості, відбувається самоусвідомлення і самоідентифікація героя (Дж. Кемпбелл [5]).

«Міфогенна свідомість» героя фентезі відображає занепад людства від періоду золотого віку до сучасної деморалізованої цивілізації <...>. Тому текстам притаманні ознаки <...> відродження втрачених цінностей [7, с. 530]. Наприклад, Н. Гейман у романі «Американські боги» використовує елементи обряду посвячення (герой на ім'я Тінх упродовж дев'ятих днів і ночей висить на Світовому дереві).

Мотив «квесту» часто визначається дослідниками як цілеспрямований рух до поставленої мети, досягнення якої пов'язується з перемогою добра над злом. Тож не випадково, що у романах-фентезі часто наявний щасливий фінал, хоча важливі другорядні персонажі можуть і загинути.

В англо-американській фентезі часто використовуються сюжети з бретонського циклу міфів, наприклад квест, присвячений пошукам священної чаші Грааля, що набуває у цих творах статусу магічного атрибута. У кельтській сакральній традиції «чаша» («котел») мала значущість і як магічний символ, і як реальний фізичний предмет. Таким магічним атрибутом є джерело Урд у романі Н. Геймана «Американські боги», що надає можливість змінити своє майбутнє. У «Легендах Скарпсея» Е. Бойє магічним атрибутом є чарівний меч Елідагрима, що співвідноситься з кельтськими сюжетами про короля Артура і його міфологічною атрибутикою. У кельтській міфології племена богині Дану, що прийшли з північних островів, набувши магічних знань і мудрості у друдів, принесли чотири сакральні атрибути: камінь Фая, що визначав справжнього володаря, непереможний спис Луга, невідпорний меч Нуаду та невичерпний котел Дагда. Магічними атрибутами в романі Н. Геймана виявляються срібна і золота монети, що допомагають героїні, Лорі, вижити, у «Володарі пернів» Дж. Р. Р. Толкіна – магічні персні. У скандинавській міфології володарями й охоронцями кілець, що містили в собі чарівну силу, вважалися гноми і карлики.

Характерною рисою творів фентезі є розповідь про події, пов'язані з мрією первісної людини про підкорення Всесвіту. Міфологічні ситуації, в яких ідеться про чудесні метаморфози, переміщення, надможливості, запозичуються, проте часто вплив божественних сил замінюється технічними винаходами. Техносвіт стає аналогом сакральної божественної сили, яка дає змогу персонажам творів фентезі, подібно до первісної людини, здійснювати переміщення в часопросторі, мати здатність до метаморфоз, польоту. У романі О. Ніффенеттер «Дружина

мандрівника у часі» такою надможливістю є дивна хвороба головного героя, Генрі Детамбла, – синдром хронозміщення, через що він раптово міг опинитися в минулому або майбутньому.

Наявність міфологічних істот, за визначенням дослідників, – також характерна риса творів фентезі. Давні скандинави вважали, що коріння Світового дерева, ясеня Ігдрасиль, співвідносилось зі світовою сферою, де жили темні альви (Свартальфхейм) і світлі альви (Альфхейм). Світлі й темні ельфи або альви, що вважалися духами природної стихії у скандинавських міфах і сагах, зустрічаються у романах Е. Бойе. Такі міфологічні істоти, як ельфи, гноми і гоббіти, наявні у творах Дж. Р. Р. Толкіна, У. Ле Гуїн, Н. Геймана та ін.

У романах-фентезі автори часто звертаються до скандинавського пантеону богів, головним божеством якого постає Один – бог мудрості й воєнного мистецтва. Син Одина, Тор, – бог-громовержець і покровитель землеробства. Для них карлики-цверги виготовили чарівні атрибути: спис Одина й молот Тора. Наприклад, зовнішність мудрого мага Гендальфа, персонажа трилогії Дж. Р. Р. Толкіна «Володар перснів», нагадує скандинавського Одина: старий з довгою бородою, одягнутий у плащ і широкополий капелюх. У романі Н. Геймана «Американські боги» риси цього скандинавського бога втілено в образі Містера Середи.

Мотив поєдинку-протистояння простежується в «Легендах Скарпсея» Е. Бойе, де справедливі Вогняні Маги вступають у боротьбу проти підступних Льодяних Чарівників. Протистояння старих і нових богів відбувається в романі «Американські боги» Н. Геймана. У «Хроніках Мерліна» М. Стюарт зображене протиборство молодого короля Артура, якому допомагав Мерлін, зі злостою відьмою Моргаузою.

Отже, у творах-фентезі сучасних англо-американських письменників (Е. Бойе, Н. Гейман, У. Ле Гуїн, Д. Лессінг, О. Ніффенеггер, М. Стюарт, Дж. Р. Р. Толкін та ін.) відображаються категорії міфологічного мислення. Авторі часто звертаються до міфів, зокрема скандинавської міфології, використовуючи різні форми міфологізації, характерні для неоміфологічної літератури. Митці прямо або опосередковано вдаються до переосмислення міфологічних сюжетів, образів, звертаючись як до експліцитних форм (відкриті інтексти, окремі паралельні міфологічні сюжети й образи), так і форм імпліцитних (міфомаркери розчинено в сюжетах у цілому, система міфологічних мотивів тощо). Така художня актуалізація міфу передбачає його трансформацію й набуття додаткової семантики.

Твори фентезі характеризуються наявністю певних конститутивних рис: створення «вторинних» світів, що поєднують міфологічні риси, художнє осмислення сучасних реалій і вигадку та постають певними «моделями буття»; особлива художня концепція часу (принцип циклічності, спіралеподібності часу, повторюваності, що передбачає регулярне повернення до семантичної точки «початку часів», тобто акт космогенезу); функціонування міфологічних опозицій (реальний/ірреальний, сакральний/профанний тощо); звернення до скандинавського пантеону богів; наявність мотивів поєдинку-протистояння й пошуку-«квесту», що корелюють із «міфом пошуків» та ініціацією в міфологічній картині світу.

Перспективу дослідження вбачаємо у подальшому вивченні сучасних творів фентезі англо-американських письменників, у текстах яких виявляються неоміфологічні риси.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ахундов М. Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы / М. Д. Ахундов. – Москва : Наука, 1982. – 222 с.
2. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Мірча Еліаде; [пер. з нім., фр., англ. : Г. Кьорян, В. Сахно]. – Київ : Основи, 2001. – 591 с.
3. Косарев А. Ф. Философия мифа: Мифология и ее эвристическая значимость : учеб. пособ. для вузов / А. Ф. Косарев. – Москва : ПЕР СЭ ; СПб. : Университетская книга, 2000. – 304 с.
4. Криницька Н. І. Фантастичні твори Урсули Ле Гуїн: онтопоетичні аспекти : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 / Криницька Наталія Ігорівна. – Харків, 2008. – 237 с.
5. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / Джозеф Кэмпбелл; [пер. с англ. А. П. Хомика]. – Москва : Рефл-Бук АСТ ; Київ : Ваклер, 1997. – 384 с.
6. Мелетинский Е. М. Германско-скандинавская мифология [Электронный ресурс] / Е. М. Мелетинский, А. Я. Гуревич. – Режим доступа: <http://www.edic.ru/> [Http://norse.narod.ru](http://norse.narod.ru) (дата обращения: 24.02.2017). – Название с экрана.
7. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Київ : Академія, 2007. – Т. 2. – 608 с.

8. Чернышёва Т. А. Природа фантастики / Т. А. Чернышёва. – Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1985. – 33 с.

REFERENCES

1. Ahundov M. D. (1982) *Koncepcii prostranstva i vremeni: istoki, jevoljucija, perspektivy* [Concepts of space and time: origins, evolution, perspectives]. Moskva: Nauka. (in Russian)
2. Eliade M. (2001) *Sviashchenne i myrske. Mify, snovydinnia i misterii. Mefistofel i androhin. Okulyzm, vorozhbystvo ta kulturni upodobannia* [Sacred and secular. Myths, dreams and mysteries. Mephistopheles and androgynes. Occult, divination and cultural tastes]. Kyiv : Osnovy. (in Ukrainian)
3. Kosarev A. F. (2000) *Filosofija mifa: Mifologija i ee jevristicheskaja znachimost'* [Philosophy of myth: Mythology and its heuristic significance]. Moskva : PER Sje ; SPb. :Universitetskaja kniga. (in Russian)
4. Krynytska N. I. (2008) *Fantastychni tvory Ursuly Le Huin: ontopoetychni aspekty* [Fantastic works by Ursula Le Guin: ontopoeitic aspects] (PhD Thesis). Kharkiv.
5. Kjemppell Dzh. (1997) *Tysjachelikij geroj* [Thousand-faced hero]. Moskva : Refl-Buk AST ; Kiiv : Vakler. (in Russian)
6. Meletinskij E. M. (2017) *Germano-skandinavskaja mifologija* [German-Scandinavian Mythology]. Available at: <http://shhshhshh.edic.ru/Http://norse.narod.ru> (accessed 24.02.2017).
7. Kovaliv Iu. I. (2007) *Literaturoznavcha entsyklopediia* [Literary Encyclopedia]. Kyiv : Akademiia. (in Ukrainian)
8. Chernyshjova T. A. (1985) *Priroda fantastiki* [The nature of science fiction]. Irkutsk : Izd-vo Irkut. un-ta. (in Russian)

OLENA KRAVETS, VICTORIA ANTONOVA

SCANDINAVIAN MYTHOLOGICAL WORLD IN MODERN ANGLO-AMERICAN FANTASY LITERATURE

The article is devoted to the study of conceptual features of modern Anglo-American fantasy literature. The purpose of the article is to identify neomifological features in the Anglo-American fantasy literature.

One of the dominant features of the fantasy phenomenon is intransitivity, thanks to which fantasy literature became the basis for the development of many cultural phenomena. The increasing popularity of fantasy literature today also contribute to the development of information technologies, the impact of mass distribution of literature and film industry demand for plots appointed as "metagenre", where priority is given to intrigue and plot dynamics. So fantasy literature updates mythological, sacred knowledge about the universe, but it is served in a lightweight entertainment for the perception of form.

Works of literature fantasy also show features like neomifological texts gives grounds to identify different "world model" structurally similar to the myths and explore the texts appointed "metagenre" as a form of myth.

The authors of fantasy works (E. Boye, N. Gaiman, N. Gates, John. R. R Tolkien, William Le Huyn, D. Lessing, C. S Lewis, A. Niffenehher) often turn to myths, respectively these texts are different forms of mythologizing characteristic of neomifological literature in general. Fantasy writers combine artistic interpretation of contemporary realities address to mythological stories, using various forms of input materials to their mythological texts.

Artists directly or indirectly resorted to rethink mythological scenes, images, addressing both the explicit form (open intetexts, some parallel mythological themes and images), and forms of implicit (mythomarkers dissolved in the plots in the whole, system of mythological motifs, mythological attributes, etc.). And like fiction myth involves updating its transformation and acquisition of additional semantics.

Text of fantasy inherent such property of mythological space as "heterogenity", served spatial updating and operation of mythological oppositions "familiar/unfamiliar", "sacred/simple", "upper/lower part", "cultural/natural" and so on. Artistic concept of time in works of fantasy often reveals features characteristic to mithopoetic world model – the principle of recurrence or spirality of time, frequency, providing a regular return to the semantic point "beginning of time", which means act of cosmogenesis.

Motif of confrontation is the basis of many fantasy works, thus appealing to the mythological binary oppositions (light/dark, familiar/unfamiliar). A motif of searching – "quest" is also essential, which resulted in a lone hero of fantasy works is doomed to perform quest first in his own soul in search of his own identity and harmony.

Key words: *Scandinavian mythology, Anglo-American literature fantasy, artistic time, artistic space, character, motif.*

Одержано 20.03.2017 р.

УДК 821.111(73)-2.09:159.922.63

АННА ГАЙДАШ

(Київ)

ПРОБЛЕМНО-СЕМАНТИЧНІ АСПЕКТИ ДИСКУРСУ СТАРІННЯ У ДРАМАХ «КОХАННЯ ПІД БЕРЕСТКАМИ» Ю. О'НІЛА ТА «СМЕРТЬ КОМІВОЯЖЕРА» А. МІЛЛЕРА

Метою наукової розвідки є дослідження особливостей репрезентацій літнього віку в драматургії США ХХ ст. Методологічною базою стали інструменти літературної геронтології – інтердисциплінарної галузі сучасної гуманітаристики. У контексті літературної геронтології вивчаються проблемно-семантичні аспекти дискурсу старіння у драмах «Кохання під берестками» Ю. О'Ніла та «Смерть комівояжера» А. Міллера. Проаналізовані конструктивна і деструктивна стратегії старіння. Досліджені три форми самотності. Доведена відсутність продуктивних моделей міжпоколінневої взаємодії в обох п'єсах.

Ключові слова: геронтологічні маркери, стратегії старіння, самотність, літній вік, драматургія США, міжпоколіннева взаємодія, пізня зрілість, «перегляд життя».

Літературна геронтологія – відносно молода галузь гуманітаристики, спрямована на вивчення закономірностей та механізмів старіння в художніх текстах. На сьогодні в науці функціонують такі розгалуження, як геронтософія (О. В. Тополь, Т. Р. Коул), нарративна (Р. Ф. Фельдман, В. Ренделл), критична (Х. Цайліх), соціальна геронтології (М. Хепворт, М. Фезерстоун, Дж. Бонд), геронтопсихологія (Е. В. Крайніков, О. Краснова) та інші. Е. Крайніков пише, що «[н]айважливіше питання, що постає в усіх суто геронтологічних дослідженнях – це ідентифікація змін, обумовлених старінням, як таким, а не соціальними, культурними, професійними факторами тощо» [7, с. 46]. Формування та потужний розвиток науки про старіння припадає на ХХ ст. – епоху безпрецедентного збільшення тривалості людського життя. Академічний інтерес підтримується зацікавленістю громадськості, що знаходить відображення у продукуванні численної літератури з цієї тематики, у тому числі в художніх текстах. У драматургії ХХ ст. дискурс старіння виступає ще більш рельєфно завдяки безпосередній взаємодії тексту у формі вистави із глядачем. У театральному досвіді США репрезентації геронтогенезу (заключного періоду життя людини) простежуються у творчості всіх найвизначніших драматургів, що робить вивчення особливостей життєвого шляху людей літнього віку актуальним, беручи до уваги динамічний процес старіння людської популяції в усьому світі.

Серед наукових надбань літературної геронтології фундаментальними працями є «Зрілий вік» Симони де Бовуар, «Невдоволення старінням» Кетлін Вудворт, «Життєвий шлях: історія культури старіння в Америці» Томаса Р. Коула, «Історії старіння» Майка Хепворта, «Зістарені культурою» й «Усвідомлення віку: боротьба з новим ейджизмом в Америці» Маргарет Гуллетт, «Дискурс старіння в художній літературі та фемінізм: невидима жінка» Дженнетт Кінг та інші. Написані у II пол. ХХ – на поч. ХХІ ст. дослідження літературних геронтологів зосереджені на вивченні різноманітних аспектів репрезентацій «третього віку» з використанням філософських, антропологічних, психоаналітичних та соціологічних методологій для роз'яснення феномену старості. Слід зауважити, що при виборі ілюстративного матеріалу згадані вище науковці віддають перевагу прозовим творам, тоді як значна кількість драматичних робіт з їхнім «миттєвим зворотнім зв'язком [та] ефектом колективної рецепції» [3, с. 341] залишається поза увагою академічного середовища. Тож метою цієї розвідки є визначення проблемно-семантичних аспектів дискурсу старіння у п'єсах провідних американських драматургів першої половини минулого століття у межах літературної геронтології. Для досягнення мети визначені такі завдання: 1) проаналізувати такі твори Ю. О'Ніла та А. Міллера, в яких найвиразніше представлені геронтологічні маркери: а) вік; б) стратегія старіння; в) перегляд життя; 2) з'ясувати особливості індивідуального літнього віку в обраних п'єсах; 3) визначити продуктивність міжпоколінневої взаємодії та 4) узагальнити проблемно-семантичні аспекти дискурсу старіння у драматургії США.

Провідні зарубіжні та вітчизняні американісти (Дж. Берковіц, К. Бігсбі, Р. Брустін, Т. Н. Денисова, Н. О. Висоцька, М. М. Коренева, В. Б. Шаміна) беззаперечно вважають Ю. О'Ніла

фундатором та «батьком» драматургії США, а повоєнних письменників А. Міллера, Т. Вільямса та Е. Олібі – найбільш значущими митцями слова у національному театрі ХХ ст. Результати аналізу образної системи персонажів похилого віку ранніх одноактних о'нілівських п'єс (1913–1920) з точки зору літературної геронтології демонструють, з одного боку, відсутність плідної міжпоколінневої взаємодії у зображеннях американських різновікових шлюбів початку ХХ ст., а з іншого – репрезентації амбівалентного образу сильної духом людини пізнього дорослого віку з почуттям власної гідності та заглибленням і переосмисленням свого життєвого досвіду [4, с. 62–63]. У концентрованому вигляді схожу модель геронтогенезу відзначаємо у трагедії Ю. О'Ніла «Кохання під берестками» (1924).

П'єса на три дії, американська психологічна драма відправляє читача до античних міфів – «мотиви грецької трагедії поєднані з впливами теорії Ніцше про зіткнення аполонічного та діонісійського начал... п'єсу порівнюють із «Медеею», оскільки і в ній героїня вбиває незаконне дитя, а також з «Іполітом» Евріпіда: адже один із конфліктів О'Ніла – пристрасть сина до молодшої мачухи – ніби змодельовано з грецької п'єси про Федру та Іполіта» [5, с. 373]. Дія відбувається на фермі Ефраїма Кебота у середині ХІХ ст. Двічі вдівець, 75-річний Ефраїм одружується втретє на Аббі, яка йому в дочки годиться. Між молодшим сином Ефраїма та Аббі спалахує пристрасть, у результаті чого народжується дитина, яку господар ферми вважає своєю. Конфлікт драми полягає не лише у любовному трикутнику, а й у «питанні про майнову власність» [9, с. 96]. Ферма виступає скринькою Пандори для кожного з персонажів. Кульмінацією трагедії стає вбивство власної новонародженої дитини молодою жінкою, аби довести коханцю справжність своїх почуттів, та зізнання у злочині Ефраїмові. У фіналі твору молодих людей забирають до в'язниці, а господар залишається на фермі.

Що характерне для нової драми – у «Кохання під берестками» важко визначити протагоніста, але образ 75-річного Ефраїма Кебота окреслений надзвичайно потужно. Зауважимо, що іноді при окресленні сюжетної лінії головними героями вважають представників молодшої генерації – Аббі та молодшого сина Ефраїма, тож маргіналізується образ літньої людини, яка автоматично постає уособленням несправедливості та фатуму у трагедії [13, с. 43].

Досягнення господаря ферми як літньої людини полягає у збереженні власної цілісності під гнітом потужних пристрастей, а трагедія – у прийнятті своєї долі. Символіка імені Ефраїм (плодовитий, плодючий) підкреслюється його надзвичайною вітальністю (батько трьох синів та чоловік трьох дружин) та працездатністю (активне фермерство – «... рік за роком... тягав валуни і облагороджував свої лани, які примушував родити!» [8, с. 96]). Перед його першою появою з реплік синів дізнаємося про непростий характер господаря та міжпоколінневий конфлікт у родині (молодший син молиться, аби старий помер). Повернувшись після тривалої відсутності, Ефраїм одразу демонструє, хто в домі хазяїн. Його портрет, майже незмінний упродовж сюжетної лінії, частково відповідає характеристикам старості як «життєвої сили» у її первісному сенсі, які українська дослідниця філософії похилого віку О. В. Тополь визначила як зрілість, мужність, досвід, мудрість, знатність та поважність [10, с. 19–24]. Ефраїм – «високий, худощавий, жиливий, в ньому відчувається велика сила, тільки важка праця дещо згорбила його. Він має суворе, ніби висічене з каменю обличчя, але щось видає в ньому слабинуку і дріб'язкове марнославство. Маленькі, близько посаджені очі постійно примружені, їхній погляд чіпкий і уважний: Кебот короткозорий. На ньому наглухо застібнутий чорний вихідний костюм» [8, с. 84]. Дві деталі в описі персонажа є промовистими: символізм короткозорості пояснює те, що господар не бачить стосунків сина та своєї дружини, а закритий одяг уособлює відстороненість та усамітнення літньої людини. Активність Ефраїма постійно підкріплюється його власним позиціонуванням себе як міцного чоловіка, незважаючи на вік; звертаючись із презирством до молодшого сина, фермер каже: «Ти взагалі нічого не можеш. Я хоч старий, але таких, як ти, десятка вартий!» [8, с. 89]. Амбівалентній натурі літнього Кебота властиві й сумніви, і життєві рефлексії: «Я старію, Аббі... Схоже, старість змагає... Я ще міцний і витривалий, як горішина... Але після сімдесяти Господь велить готуватися» [8, с. 92]. Після обіцянки Аббі народити йому ще одного сина з таємною метою успадкувати собі ферму (адже молода жінка одразу зізналася молодшому синові, що одружилася зі старим заради майна), Ефраїм вперше говорить про свою самотність – характерну ознаку більшості протагоністів О'Ніла, які, на думку М. М. Кореневої, розкривають проблему тотального відчуження особистості в американському суспільстві [6, с. 286]. Після зізнання Аббі у дітовбивстві та перелюбстві перша реакція Ефраїма є дуже людяною – він плаче і каже: «Мені треба перетворитися на камінь, щоб не збожеволіти» [8, с. 115]. Та навіть ніби взявши себе в руки, старий фермер переживає воістину шалений спектр емоцій, прагнучи 1) помсти («Вас треба повісити на одній гілячці і залишити висіти в спеку і в мороз – в науку таким старим дурням, як оце я, за

прагнення вирватися зі своєї самоти» [8, с. 117]), 2) звільнення (Ефраїм вигнав корів, вирішив підпалити хату та покинути ферму) та нарешті 3) примирення (звернення до Бога). Хоча останні дії та репліки Аббі й сина Кебота створюють мелодраматичний ефект, насправді трагічними є слова протагоніста: «Я знову чую його голос. Знову вказує мені – будь твердий і залишайся тут... Тут я під захистом його... такий самотній я ще ніколи не був, і я старий, Боже! (*Наливаючись жорстокістю*). Що ви від мене хочете? А хіба Бог не самотній? Хіба він не жорстокий?» [8, с. 118].

На відміну від решти молодших за віком персонажів Ефраїм Кебот має опору у вірі; до того ж він бачить продовження життя у дітях та фермі, що допомагає персонажу зберігати «цілісність Я» [10, с. 171], а отже, власну ідентичність: «[о]днією зі складових Я-концепції людини на етапі старості є віра в Бога, в трансцендентне, з допомогою якої вона осягає проблеми страждання, смерті, вічності, життя, любові» [1, с. 326]. Однак Богом Ефраїма Кебота є, як пише у 1924 році сучасник О'Ніла театральний критик Дж.Кратч, «жорстокий Бог, який ненавидить легке каліфорнійське золото і легкі урожаї Заходу; його Бог любить пні і каміння, дивлячись із суворою прихильністю на понуре життя без ніжності та любові на землю безплідну, як і душі» [13, с. 44]. Старий фермер порівнює себе із Богом, вирішуючи в такий спосіб особистісну проблему самотності, яку інший тогочасний американський рецензент визначає центральною темою трагедії «Кохання під берестками»: «...це по суті історія самоти, фізичної ізоляваності, полишеної землі, одиноких мрій, любові, життя» [13, с. 41]. Вивчаючи віковий аспект самотності, О. В. Тополь зазначає, що «всупереч поширеній думці про те, що самотність ознака старості, вона є найгострішою проблемою юнацького віку» [10, с. 222]. Парадоксально, але дослідження демонструють, що «більшість людей, що відчували себе самотніми, не були ізольованими в об'єктивному розумінні, багато з них знаходились у шлюбі або жили в родині» [10, с. 222].

Визначення Е. Крайніковим самотності як одного зі стресорів (психічних травм) пізнього віку [7, с. 170] спонукає до детального аналізу стану самотності протагоністів похилого віку, оскільки її модифікації є найрізноманітнішими. Зважаючи на суперечливу репрезентацію літньої людини, о'нілівський протагоніст перебуває, з одного боку, у стані *негативної самотності* (продемонстровано його внутрішню відчуженість та почасти зовнішню ізоляваність); а з іншого, Ефраїма Кебота відносимо до категорії *екзистенційно самотнього* персонажа похилого віку, який прагне самоактуалізації, за класифікацією О. В. Тополь [10, с. 280]. Його турбота про ферму, якій він віддав усе життя, і після трагічних подій стає підтримкою для старої людини. Про Ефраїма можна сказати, що він «шукає порятунку саме у поверненні втраченого людиною відчуття єдності з природою» [2, с. 173]. Підбиваючи підсумки геронтологічного аналізу персонажа, зазначимо, що побудована драматургом стратегія старіння належить до конструктивного типу (Е. Крайніков), або стратегії «активного існування у світі», згідно з якою «літня людина своєю активною життєвою позицією не допускає виключення її із суспільного життя, не зважаючи на статусні, рольові, мотиваційні, комунікаційні та інші зміни» [10, с. 72]. Стосовно міжпоколінневої взаємодії спостерігаємо обопільний конфлікт поколінь, причому він однаково потужний як з боку літнього батька, так і синів, про яких Ефраїм каже: «... вони ненавиділи мене за те, що я був твердий, а я їх за те, що вони були м'які. Нічого ще не доганяючи, вони вимагали з мене ферму. Вони вимагали те, що належало мені. Все це образило мене, озлобило і зістарило. Вони вимагали того, що я надбав для себе» [8, с. 96]. У фрагменті перегляду життя літньої людини розглядаємо модель цих стосунків як приклад психічного геронтологічного насилля, що свідчить про відсутність продуктивної міжпоколінневої взаємодії та натомість наявність міжгенераційної відчуженості.

Якщо для дослідження дискурсу старіння в трагедії О'Ніла варто застосовувати онтологічний підхід, то для аналізу п'єси Артура Міллера «Смерть комівояжера», написану через чверть століття після «Кохання під берестками», слід звернутися до соціально-конструктивістського погляду на геронтогенез: «[з] точки зору другого підходу, похилий вік розглядається як соціально та культурно сконструйований феномен» [10, с. 10]. Творчість А. Міллера традиційно вивчається в контексті соціальності, одну з констант якої Н. Висоцька вбачає у міллерівській драматургічній репрезентації «боротьби людини з часом» [2, с. 176].

Тоді як Ю. О'Ніл спирається на відомі античні міфи при розробці своєї трагедії, Артур Міллер створює власний міф, актуальний і для сьогодення США – страх втрати контролю над власним фінансовим благополуччям, а на ширшому рівні – неспроможність американської мрії, штучність якої персоніфікує життя та загибель середнього американця Віллі Ломана. Фобія втрати роботи (зауважимо, що в американському контексті діяльність прирівнюється до продуктивності, а отже, є соціальною цінністю [11, с. 10]) віддзеркалює негативні етичні норми ставлення до літніх людей у США. В основі сюжетної лінії – остання доба життя 63-річного комівояжера, у якій події реального часу переплетені зі спогадами та діалогами з померлим старшим братом протагоніста.

Найвідоміший міллерівський персонаж живе у світі хибних ілюзій американської мрії, «орієнтованої на досягнення матеріального успіху» [2, с. 176]. Нездатний реалізувати цю мрію, комівояжер убиває себе, відстоюючи власне уявлення про самоцінність особистості [6, с. 291] – після його смерті родині Віллі виплачується страховка.

Найважливіші семантичні (викривлений масовий варіант американської мрії; образна система) та поетикальні (символізм флейти; мовлення персонажів) вузли міллерівської драми представлені детальним аналізом Т. Денисової [5, с. 379–383]. Наведемо спостереження, значущі з точки зору геронтологічного дискурсу: Віллі є зменшувально-пестливою формою імені Вільям, що говорить про інфантильність зрілого персонажа, а його власна ідентифікація з таким прізвиськом свідчить про небажання змін, які є неминучими складниками існування будь-якого суспільства. Згідно зі спостереженнями вікової психології, «... на етапі старості можливі різні відхилення у розвитку особистості. Якщо вона усвідомлює невідповідність Я-концепції своїм актуальним переживанням, це може загрожувати її психічному здоров'ю» [1, с. 326]. Неможливість адаптуватися до нової соціально-статусної ролі та зовнішніх змін (вихід на пенсію та забезпечення родини) підштовхує Віллі Ломана до самогубства. До того ж образ «маленької людини» Віллі Ломана конструюється за допомогою порівняння чоловіка похилого віку з дитиною, що є ознакою ейджистського стереотипу: так, у розмові Віллі зі своїм керівником, 36-річним Ховардом, останній поблажливо називає Віллі «малим» (в оригіналі – kid [12, с. 882]). Так само звертається до головного персонажа і молодший від Віллі Бернард [12, с. 886] та навіть старший син протагоніста Біфф [12, с. 891].

Неспроможність пристосування до швидкого темпу міста-джунглів (метафоричне уособлення ринкових відносин) Віллі Ломаном демонструється сценою в кабінеті вищого за кар'єрним статусом Ховарда: принизливе звільнення літнього працівника відбувається на фоні фрагментів магнітофонних записів, механічність яких лякає Віллі та майже спричинює нервовий зрив [12, с. 883]. Крім відсутності хижацького інстинкту, необхідного для бізнесменів, ця сцена важлива в контексті геронтологічного жанру «перегляду життя» (life review) – стає зрозумілим захоплення Віллі професією комівояжера завдяки спогадам протагоніста про 84-річного торгового агента Дейва Сінглмена. Літній комівояжер заробляв собі на життя, просто знімаючи слухавку телефона у своєму номері. Старого торговця всякою всячиною знали щонайменше у 30 штатах. У молодості Віллі зробив висновок, що торгівля є найкращою професією для чоловіка: «Що може бути приємніше у віці 84-х років, ніж можливість відвідати двадцять чи тридцять різних міст та зателефонувати, а тебе там згадують, люблять та допомагають тобі так багато людей?» [12, с. 882]. У зрілому літньому віці комівояжер продовжує вірити, що зовнішність та особистий шарм є запорукою успіху в діловому світі. Віллі Ломан прагне переконати своїх дорослих синів у цьому. Проте людяність, дружбу, повагу і вдячність головний персонаж міллерівської трагедії ставить вище за прибуток та ділову хватку «комерційної, корпоративної Америки, яка все перетворює на товар, і в якій фінансові маніпуляції позбавляють людину її щирості» [15, с. 28]. Розбіжність цих двох життєвих позицій призводить до трагічного фіналу.

Усе свідоме життя Віллі намагався наслідувати приклад свого кумира Дейва Сінглмена, який помер у дорозі, як справжній комівояжер, і на поховання якого зібралися сотні торгових агентів та клієнтів. Відмінність між кумиром та Віллі полягає в тому, що останній сам убиває себе, не досягши бажаного успіху. Та навіть після смерті годі Віллі сподіватися на вдячність за свої 35 років праці – у заключній частині драми «Реквієм» попрощатися з комівояжером приходять лише дружина із синами та друг. Самотність Віллі Ломана виникає через незадоволення його взаємодії із соціумом, а також через ірраціональний страх протагоніста несхвалення його іншими. При вивченні соціологами американського характеру було доведено, пише О. Тополь, що «...внутрішньо самотня людина намагається компенсаторно замінити [особистість] надмірною кількістю соціальних взаємодій» [10, с. 225], відсутність яких зрештою руйнує комівояжера.

Доречною до контексту неприйняття змін сучасності є розвідка Террі В. Томпсона про відсутність рослинності на обличчі у Ломана та його синів, що вказує на інфантильність персонажів, на брак мужності та зрілості. Чисто виголені обличчя Ломанів та постійний аромат лосьйону після гоління в будинку протиставлені успішному бізнесмену і старшому брату Віллі Дядькові Беню з розкішними вусами та померлому батькові Бена і Віллі – власнику густої бороди. Автор розвідки вбачає причину нездатності досягти кар'єрного успіху двох поколінь нуклеарної родини Ломанів через ідеалізацію приємної зовнішності: ані Віллі, ані його подібні до Аполлона сини не можуть «... запропонувати нічого, крім привабливого вигляду в конкуруючому світі бізнесу, що вимагає глибини та здібностей від тих, хто грає за його правилами» [16, с. 247]. Слова протагоніста про те, що конкуренція доводить його до божевілля, відбивають тривогу комівояжера

через міжпоколіннєвий конфлікт та, крім того, суголосні сучасності. Хрестоматійним став вислів відомої американської письменниці Дж. К. Оутс про те, що Віллі Ломан – це кожен з нас.

Висновуємо, що проблемно-семантичні аспекти дискурсу старіння у драмах Ю. О'Ніла та А. Міллера найвиразніше представлені у зображенні двох стратегій старіння – конструктивної («активне існування у світі») в образі Ефраїма Кебота та деструктивної («втеча від світу») в образі Віллі Ломана; у таких формах самотності, як негативна та екзистенційна («Кохання під берестками») і внутрішня («Смерть комівояжера»). Доведено, що в обох п'єсах відсутні продуктивні моделі міжпоколіннєвої взаємодії. У перспективі вважаємо за доцільне простежити наявність геронтологічних маркерів та з'ясувати особливості індивідуального похилого віку у творах Т. Вільямса («Труна з матового скла», «Це миролюбне королівство») та Е. Олбі («Пісочниця», «Все скінчене»).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вікова психологія : навч. посіб. / М. В. Савчин, Л. П. Василенко [та ін.]. – Київ : Академвидав, 2006. – 360 с.
2. Висоцька Н. О. Сучасна драматургія США / Н. О. Висоцька // Сучасна американська література: проблеми вивчення та викладання : матеріали семінару. – Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2002. – С. 167–197.
3. Висоцька Н. О. Єдність множинного. Американська література кінця ХХ – початку ХХІ століть у контексті культурного плюралізму : [монографія] / Н. О. Висоцька. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2010. – 456 с.
4. Гайдаш А. В. Моделювання образної системи персонажів похилого віку в одноактівках Ю. О'Ніла 1913–1920-х років // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна» : зб. наук. праць / укл. : І. В. Ковальчук, О. Ю. Костюк, С. В. Новоселецька. – Острого : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2015. – Вип. 52. – С. 61–63.
5. Денисова Т. Н. Історія американської літератури / Т. Н. Денисова ; НАН України, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. – Київ : Видав. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. – 487 с.
6. Коренева М. М. Творчество Юджина О'Ніла и пути американской драмы / М. М. Коренева. – Москва : Наука, 1990. – 336 с.
7. Крайніков Е. В. Геронтологія : словник-довідник / Е. В. Крайніков. – Київ : Паливода О. В., 2010. – 352 с.
8. О'Ніла Ю. Кохання під берестками / Юджин О'Ніла // Вибрані твори / Юджин О'Ніла. – Тернопіль : Мандрівець, 2008. – С. 70–118.
9. Свєрбілова Т. Такі близькі – такі далекі... : (жанрові моделі української та російської драми від модерну до сопреалізму в аспекті порівняльної поетики) / Тетяна Свєрбілова. – Черкаси : ТОВ «МАКЛАУТ», 2011. – 560 с.
10. Тополь О. В. Філософія похилого віку: екзистенційний та соціокультурний вимір : дис. д-ра філос. наук : 09.00.03 / О. В. Тополь ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – Київ, 2013. – 392 с.
11. Calasanti T. Ageism, gravity, and gender: Experiences of aging bodies / T. Calasanti // Generations. – 2005. – Т. 29. – №. 3. – С. 8–12.
12. Miller A. Death of a Salesman / A. Miller // Stages of drama: classical to contemporary theatre / Ed. by Nancy Lyman. – 3-d edition. – New York : St. Martin's Press, 1995. – P. 862–900.
13. Playwright's progress: O'Neill and the critics / Ed. by Jordan Y. Miller. – Chicago : Scott, Foresman and Company, 1965. – 184 p.
14. Shell A. 'Salesman' tells today's story: message of 1949 is hauntingly applicable now / Adam Shell // USA Today. – 2012. – April 11. – P. 3B.
15. Siegel L. Willy Loman's secret / Lee Siegel // The Nation. – 2012. – April 30. – P. 28–30.
16. Thompson T. W. Miller's Death of a Salesman / Terry W. Thompson // Explicator. – 2005. – Vol. 63. – P. 244–247.

REFERENCES

1. Savchyn M. V., Vasylenko L. P. (2006) Vikova psykholohiia [Age psychology]. Kyiv : Akademydav. (in Ukrainian)
2. Vysotska N. O. (2002) Suchasna dramaturhiia SShA [Contemporary drama USA]. Suchasna amerykanska literatura: problemy vyvchennia ta vykladannia. Mykolaiv : Vyd-vo MDHU im. Petra Mohyly. pp. 167-197.
3. Vysotska N. O. (2010). Yednist mnozhynnoho. Amerykanska literatura kintsia XX –pochatku XXI stolit u konteksti kulturnoho pliuralizmu [Unity of plural. American Literature of the End of the XX -the beginning of the XXI Century in the Context of Cultural Pluralism]. Kyiv : Vyd. tsentr KNLU. (in Ukrainian)

4. Haidash A. V. (2015) Modeliuvannia obraznoi systemy personazhiv pokhlyoho viku v odnoaktivkakh Iu. O'Nilia 1913–1920-kh rokiv [Modeling of a figurative system of the characters of the elderly in the unicorns of J. O'Neill 1913-1920's]. Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Ostroh : Vyd-vo Nats. un-tu «Ostrozka akademiia», no. 52. pp. 61-63.
5. Denysova, T. N. (2012) Istoriia amerykanskoi literatury [History of American Literature]. Kyiv : Vydav. dim «Kyievo-Mohylianska akademiia» (in Ukrainian)
6. Koreneva M. M. (1990) Tvorchestvo Judzhina O'Nilia i puti amerikanskoj dramy [Creativity of Eugene O'Neil and the ways of American drama]. Moskva : Nauka. (in Russian)
7. Krainikov E. V. (2010) Herontolohiia : slovnyk-dovidnyk [Gerontology]. Kyiv : Palyvoda O. V. (in Ukrainian)
8. O'Nil Iu. (2008) Kokhannia pid berestkamy [Love under brassica]. Ternopil : Mandrivets. (in Ukrainian)
9. Sverbilova T. (2011) Taki blyzki – taki daleki... : (zhanrovi modeli ukrainskoi ta rosiiskoi dramy vid modernu do sotsrealizmu v aspekti porivnialnoi poetyky) [Such close ones and so distant ...: (genre models of Ukrainian and Russian drama from modern to socialist realism in the aspect of comparative poetics)]. Cherkasy : TOV «MAKLAUT». (in Ukrainian)
10. Topol O. V. (2013). Filosofiia pokhlyoho viku: ekzystentsiinyi ta sotsiokulturnyi vymir [The philosophy of the elderly: an existential and socio-cultural dimension] (PhD Thesis). Kyiv: Nats. ped. un-t im. M. P. Drahomanova..
11. Calasanti T. (2005) Ageism, gravity, and gender: Experiences of aging bodies. *Generations*, vol. 29, no. 3, pp. 8-12.
12. Miller A. (1995) *Death of a Salesman*. Stages of drama: classical to contemporary theatre. New York : St. Martin's Press, pp. 862–900.
13. Miller Y. (1965) *Playwright's progress: O'Neill and the critics*. Chicago : Scott, Foresman and Company.
14. Shell A. (2012) 'Salesman' tells today's story: message of 1949 is hauntingly applicable now. *USA Today*, April 11, pp. 3.
15. Siegel L. (2012) Willy Loman's secret. *The Nation*. April 30, pp. 28-30.
16. Thompson T. W. (2005) Miller's *Death of a Salesman*. *Explicator*, Vol. 63, pp. 244-247.

ANNA GAIDASH

SEMANTIC ASPECTS OF THE DISCOURSE OF AGING IN “DESIRE UNDER THE ELMS” BY EUGENE O’NEILL AND “DEATH OF A SALESMAN” BY ARTHUR MILLER

The present article studies basic aspects of the discourse of aging in the dramatic works of US playwrights. The author of the paper introduces the academic discipline of literary gerontology as a theoretical framework studying discourse of aging. Literary gerontologists (K. Woodward, B. Waxman, M. Hepworth, M. M. Gullette, J. King) pay tribute to the issues of aging and late adulthood in their close readings of prose texts. Therefore, the aim of this study is to analyze two major dramas of the first half of the 20th century to detect gerontological markers demonstrating strategies of aging. I argue that “Desire Under the Elms” by E. O’Neill and “Death of a Salesman” by A. Miller reveal constructive and destructive strategies of aging correspondingly. In this article, I also explore the forms of the elderly solitude. The generation gaps with intergenerational conflicts are detected in both dramas. The methods used in the paper are mixed: historical data processing, analyses of interdisciplinary resources (literary gerontology, social gerontology, age studies, age psychology, etc). The innovative solution lies in the application of interdisciplinary approach to close reading of drama texts. The results can be practical for classes of US literature and social gerontology. The findings of the paper may be applied to the analysis of gerontological portrayals of the elderly characters in plays by Tennessee Williams and Edward Albee.

Key words: *gerontological markers, strategies of ageing, the elderly solitude, old age, US drama, intergenerational interaction, late adulthood, life review.*

Одержано 15.03.2017 р.

УДК 821.161.1-31

ІРИНА ФІСАК

(Полтава)

ДИНАМІКА СТРУКТУРИ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В АСПЕКТІ ДИХОТОМІЇ «СВІТЛО» Й «ТЕМРЯВА» (на матеріалі повістей збірки «Вечори на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя)

У статті поняття «художній образ» розглядається в тісному зв'язку з поняттям «художній концепт», оскільки художній образ як нерозривна єдність об'єктивно-пізнавального та суб'єктивно-творчого початків є найважливішим засобом реалізації концептів у літературному творі. Доведено, що засобами реалізації концептів «світло» й «темрява» у повістях збірки «Вечори на хуторі біля Диканьки» є образи-персонажі та образи-символи, які входять у їхнє смислове поле і відповідно до своїх учинків, поведінки, взаємодії з іншими персонажами представляють світлу чи темну сторону людського буття.

Визначено, що фольклорний складник є домінуючим у поезії ранніх творів М. Гоголя, чим і пояснюється наявність образів народної демонології у збірці «Вечори на хуторі біля Диканьки». Нечиста сила є одним зі складників концепту «темрява», і в повістях М. Гоголя вона найчастіше представлена образами чорта, відьми, чаклуна.

Аналіз повістей М. Гоголя в аспекті дихотомії «світло» і «темрява» дозволяє виділити дві групи художніх образів: 1) статичні, приналежність яких до світлих чи темних сил апріорі визначається їхньою сутністю та багатовіковою народною традицією (Бог, святий схимник, диявол, відьма, чаклун та ін.); 2) динамічні, які мають зробити вибір між добром і злом, що й допоможе розпізнати їхню сутність (Вакула, Петрусь та ін.). Зроблено висновок про те, що художні образи у творах М. Гоголя змінюються під впливом сил зла залежно від того, наскільки сильною є їхня віра. Це дає можливість говорити як про позитивну, так і про негативну динаміку образів-персонажів.

Ключові слова: художній образ, образ-персонаж, образ-символ, художній концепт, дихотомія «світло» й «темрява», християнське світосприйняття, фольклорний складник.

Художній образ – це категорія естетики, що характеризує особливий, властивий тільки мистецтву спосіб освоєння і перетворення дійсності.

У науковій літературі дослідження художнього образу, його природи, типології, функцій представлене в численних працях М. А. Гаспарова, Г. М. Поспелова, О. О. Потебні, Н. Д. Тамарченка, Б. В. Томашевського, В. І. Тюпи, В. Шкловського, Р. Якобсона та ін. Необхідно відзначити, що вивчення категорії образу відбувалося в багатьох напрямках, співвідносячись із різними традиціями та проблемами естетичної думки: зв'язок образу з міфом і ритуалом (О. Ф. Лосев, О. М. Фрейденберг), образ і художня мова (Г. О. Винокур, В. В. Кожин, О. В. Чичерін), історичний розвиток і національна специфіка образів (П. В. Палієвський), образ як особлива модель освоєння дійсності (М. Б. Храпченко), умовність і знаковість образу (Ю. М. Лотман), просторово-часова форма образів (М. М. Бахтін), образ автора і героя (В. В. Виноградов).

Для сучасного літературознавства особливо характерним є підхід до вивчення образу як живого й цілісного організму, найбільшою мірою здатного до досягнення істини буття, оскільки він не тільки існує як предмет, але має знакову природу. Художня специфіка образу полягає не тільки в тому, що він відображає й осмислює реальність, а й у тому, що він витворює новий, вигаданий світ. Разом з цим функціональність кожного окремого художнього образу виявляється в системі образів твору, структурні відносини між якими концептуалізовані стратегічним смислом художнього цілого, загальною образодією твору, що, у свою чергу, набуває значення в контексті загальнолюдського життя.

Необхідно звернути увагу на зв'язок понять «художній образ» та «художній концепт», оскільки художній концепт – це відкрита динамічна смислова структура, втілена у стійких повторюваних образах і наділена культурно значущим змістом, яка може породжувати різні смисли і з часом нарощувати нові, відображаючи сутнісні ознаки дійсності та її сприйняття людиною [8, с. 6]. Тому, на нашу думку, найважливішим засобом реалізації концептів у літературному творі є художній образ як нерозривна єдність об'єктивно-пізнавального та суб'єктивно-творчого початків. Так, наприклад, у ранній творчості М. Гоголя концепти «світло» і «темрява» не тільки створюють свої образи, а й підносять їх до символів, переносячи в різні сфери життя людини – релігійну, обрядову, морально-етичну та естетичну.

Засобами реалізації концептів «світло» і «темрява» у повістях збірки «Вечори на хуторі біля Диканьки» є образи-персонажі та образи-символи, які входять у їхнє смислове поле, несучи на собі певне ідейно-художнє навантаження.

Образи-персонажі в аналізованих повістях М. Гоголя змальовані крізь призму одвічних загальнолюдських цінностей – добра, людяності, віри. Відповідно до своїх учинків, поведінки, взаємодії з іншими персонажами вони представляють світлу чи темну сторону людського буття. Серед них можемо виділити дві групи образів: 1) статичні, приналежність яких до світлих чи темних сил апріорі визначається їхньою сутністю та багатовіковою народною традицією (Бог, святий схимник, диявол, відьма, чаклун та ін.); 2) динамічні, які мають зробити вибір між добром і злом, що й допоможе розпізнати їхню сутність (Вакула, Петро та ін.). У розумінні митця боротьба між добром і злом відбувається в першу чергу всередині самої людини, тому й здатність зробити правильний вибір і протистояти спокусам залежить від стійкості її духу та сили віри.

Саме в аспекті дихотомії «світло – темрява» образи Бога і диявола є основоположними: як одвічні символи світла та темряви і в дохристиянський період, і в православ'ї, вони набули загальнолюдського смислу й уособлюють відповідно поняття «абсолютне добро», «джерело життя» й «абсолютне зло», «гріх».

Образ Бога прямо чи опосередковано присутній у повістях М. Гоголя. Як символ абсолютної істини образ Бога зображений у повісті «Страшна помста». У легенді про Петра та Івана Бог призвав на суд душі обох братів, та покарання мав отримати тільки великий грішник Петро. Однак згідно з Божим рішенням Іван сам має обрати кару побратимові. І хоч гріх Петра був справді страшним, кара, обрана Іваном, була також страшною. Навіть Бог визнає: «Страшная казнь, тобою выдуманная, человече!» – і позбавляє його Царства Небесного. Таким чином, в очах Бога вони обидва є грішними – кожен по-своєму, і кожен із них має спокутувати свій гріх.

Письменник використовує й інші легенди про Бога, які підкреслюють його владу над силами зла й сутність як Творця: по-перше, у повісті «Майська ніч, або Утоплена» Левко розповідає Ганні, що на Великдень, як тільки Бог ступить на перший щабель «длинной лестницы от неба до земли», всі нечисті духи попадають у пекло [2, с. 129]; по-друге, у «Страшній помсті», змальовуючи красу рідної природи, митець зазначає, що «Бог один величаво озирает небо и землю и величаво сотрясает ризу. От ризы сыплются звезды» [2, с. 233].

У творах М. Гоголя присутність Бога в житті образів-персонажів пов'язана також із християнськими святами: у «Ночі перед Різдвом» люди славлять народження Христа і в колядках, і зібравшись на службу в церкві; у «Майській ночі, або Утоплений» закохана пара згадує Світле Воскресіння, а самі події твору пов'язані зі святом Трійці.

Письменник також акцентує увагу на тому, що його герої як у радісні, щасливі моменти свого життя, так і у хвилини горя чи небезпеки звертаються до одвічних християнських святих і символів: церква, слово Боже (Святе Писання, церковні книги та молитви), ікона, натільний хрест, хресне знамення, свята вода. Наприклад, жителі Диканьки й навколишніх сіл збираються у святковий день у церкві, щоб у молитвах славити Христа («Ніч перед Різдвом»); іконами благословляє осавул Горобець молодих – і ці ж ікони, подолавши чари чаклуна, показують людям його справжнє обличчя («Страшна помста»); святу книгу, літери в якій наливаються кров'ю при появі чаклуна, читає схимник («Страшна помста»); чорт чхає і кашляє, коли Вакула підносить йому кипарисовий хрестик («Ніч перед Різдвом»).

На думку В. І. Мацапури, «християнське світосприйняття – невід'ємна частина характеристики автора (М. В. Гоголя – прим. І. Ф.) і його героїв» [4, с. 82]. Тому не випадково М. Гоголь випробує своїх героїв вірою: вони повинні зробити вибір між добром і злом, між світлом і темрявою, і від того, яким він буде, залежить їхнє майбутнє.

Як про справжнього християнина говорить письменник про коваля Вакулу, підкреслюючи його чесноти: Вакула писав «образа святих», зокрема евангеліста Луку та святого Петра в день Страшного суду, «всегда, бывало, как только пели «Отче наш» или «Иже херувимы», всходил на

крылос и выводил оттуда тем же самым напевом, которым поют и в Полтаве», «один исправлял должность церковного титаря» [2, с. 206]. Однак у момент відчаю, через кохання до Оксани, він має намір учинити самогубство, але, імовірно, згадує, що це великий гріх. Відчуття безвиході штовхає Вакулу до іншого несправедного вчинку: він іде до запорожця Пузатого Пацюка, який знає всіх чортів, бо вже ладен був залучитися підтримкою нечистої сили. Але християнська сутність парубка перемагає: «Что я, в самом деле за дурак, стою тут и греха набираюсь! Назад!» – говорить Вакула, побачивши, як Пацюк їсть скоромне в голодну кутю, і швидко втікає звідти [2, с. 189]. І втретє за один вечір віра знову рятує його: хресне знамення допомагає йому перемогти чорта.

Свідченням того, що Вакула осмислює свої вчинки відповідно до Божих заповідей, є епізод, коли після подорожі до «Петембургу», проспавши заутреню й обідню служби, він щиро засмутився й подумав: «Бог нарочно, в наказание за грешное его намерение погубить свою душу, наслал сон, который не дал даже ему побывать в такой торжественный день в церкви» [2, с. 206].

Як бачимо, М. Гоголь не випадково протягом твору називає коваля набожним, богобоязливим і благочестивим, підтверджуючи таку характеристику кінцівкою повісті: Вакула «выдержал церковное покаяние и выкрасил даром весь левый крылос, <...> на стене сбоку, как войдешь в церковь, намалевал черта в аду» [2, с. 208].

На відміну від Вакули, Петрусь Безродний, перебуваючи у відчаї, шукає порятунку не у вірі, а в шинку, йдучи туди «в такую пору, когда добрый человек идет к заутрене» [2, с. 118]. Напевно, випита сивуха послабила відчуття страху й усвідомлення того, що відбувається, тому парубок швидко зголосився на пропозицію Басаврюка. У результаті Петрусь не просто допомагає нечистій силі знайти скарб, а проливає безвинну кров.

Відомо, що одержимість дияволом, темною силою може супроводжуватися хворобою – як душевною (духовною), так і фізичною (тілесною), що спричинена великими потрясіннями, подібними до тих, які пережив Петрусь купальської ночі. Парубок утрачає і спокій, і відчуття реальності, змінюється і внутрішньо, і зовні, наче одержимий, хоче пригадати, що з ним сталося, – і не може: «Часто дико подымается с своего места, поводит руками, вперяет во что-то глаза <...>. Бешенство овладевает им; как полоумный, грызет и кусает себе руки и в досаде рвет клоками волоса, покамест, утихнув, не упадет, будто в забытьи» [2, с. 124].

Угода з Басаврюком має для Петруся фатальний кінець, оскільки позбавлена зворотної дії. Підкорюючись темним силам, парубок стає їхнім заручником, адже плата за послуги диявола непомірно велика. У результаті внутрішньої трансформації Петрусь утрачає власне «я» й перетворюється на бездуховну оболонку, подобу людини – такі наслідки загравання з нечистою силою.

Багатьма дослідниками творчості М. Гоголя (А. Х. Гольденбергом, О. І. Карпенком, О. С. Киченком, В. І. Мацапуною, С. І. Машинським, М. Б. Храпченком та ін.) фольклорний складник визнається домінантним у поезиці ранніх творів письменника. Саме цим пояснюється й наявність образів народної демонології у збірці «Вечори на хуторі біля Диканьки».

Нечиста сила є одним зі складників концепту «темрява» й часових домінант «ніч» і «вечір». У повістях М. Гоголя вона найчастіше представлена образами чорта, відьми, чаклуна, русалок, що втручаються в земне життя людей, впливаючи на розвиток подій у творі.

Як відомо, слово «відьма» походить від слова «відати», тобто вона володіла особливим знанням і, відповідно, особливим умінням: ворожити, причаровувати, проходити крізь стіну, воду чи дерево, перевтілюватися – скидати людську подобу та набувати інших (зооморфних, предметних і т. ін.) [7, с. 220]. Уважалося, що за своєю природою відьми (за незначним винятком) можуть приносити тільки зло і біди: «псувати» чужих корів – забирати молоко, викликати неврожай чи засуху, насилати хвороби на людей, уводити їх в оману, випивати кров й ін. [6, с. 87].

Розпізнати відьму серед людей дуже складно: вона може бути старою й молодою, поставати в різних іпостасях. У М. Гоголя, як і в народній традиції, відьми, набуваючи людської подоби, живуть серед людей, так що ті навіть не підозрюють, ким вони є насправді. І тільки з настанням ночі розкривається їхня справжня сутність.

Винятком є Солоха: письменник зображує її досить привабливою та не злою відьмою, вона не втрачає людської подоби з настанням ночі і не шкодить головним героям, хіба що літає на мітлі та краде зірки з неба. Хоча односельці, швидше за все через хитрість і кмітливість Солохи, приписували їй уміння перетворюватися на тварин («в позапрошлый четверг черною кошкою перебежала дорогу», «к попадье раз прибежала свинья, закричала петухом, надела на голову шапку отца Кондрата и убежала назад») і таки вважали відьмою: влітку перед Петрівкою пастух бачив, як «ведьма, с распущенною косою, в одной рубашке, начала доить коров, а он не мог пошевелинуться, так был околдован» [2, с. 177]. Однак цей персонаж певним чином впливає на

розвиток подій: після гостин у Солохи чорт опинився у мішку, а потім на плечах у Вакули – і коваль із його допомогою зміг дістати черевички для Оксани.

На відміну від Солохи, молода дружина сотника («Майська ніч, або Утоплена») хоч і має привабливу зовнішність, однак є уособленням зла: по-перше, як мачуха, за аналогією до народної творчості, по-друге, як відьма, відповідно до міфологічних уявлень українців: затуманює розум чоловіка, перетворюється на чорну кішку із залізними кігтями, потім на утоплена. Але її темне нутро, яке не можуть приховати ніякі чари, допомагає Левкові впізнати її серед інших утоплениць.

У «Вечорі напередодні Івана Купала» відьма зла, наділена тими ж якостями, що й персонажі українського фольклору та демонології: може перетворюватися на собаку чи кішку; п'є кров з обезглавленого трупа Івася; разом із Басаврюком затуманює свідомість Петруся; робить видимими крізь землю скарби; безслідно зникає з кімнати, коли парубок кидає в неї сокиру й ін. У кінці твору письменник зазначає, що саме вона є тією чаклункою, яка вміє лікувати всі на світі хвороби і до якої звертається за допомогою Пидорка.

Як бачимо, в розглянутих повістях усі відьми, крім Солохи, схожі за своєю поведінкою, вчинками, а в деяких випадках – ще й зовні, залежно від того, у якій подобі перебувають. Однак із кожним твором концентрація зла в образах відьом поступово зростає, що вказує на динаміку цього образу у творчості М. Гоголя.

Разом з тим найбільшою концентрацією зла відзначається образ чаклуна у повісті «Страшна помста», що близький за своєю суттю до відьми (у народі їх називали відьмаками): серед людей він з'являється в образі батька Катерини, невідомого козака на весіллі та гостя, який нібито був товаришем Данила, а вночі набуває своєї звичної подобі; він уміє проникати крізь стіни, викликати душу Катерини, напускати оману та ін. Чаклун становить загрозу для багатьох людей: уособлена в ньому зла сила спрямована не тільки проти родини його дочки, а й проти козаків, яких він зраджує. Він проливає кров не тільки невинної дитини, а й Данила, Катерини та святого схимника.

Чорт (він же біс, диявол, сатана й ін.) – не менш популярний персонаж української демонології та фольклору, що уособлює в собі злі сили, які становлять загрозу людині. За найдавніших часів він носив ім'я й подобу Чорнобога, а з розвитком духовного життя давніх українців «переполовинився» на чорта й пека, володаря пекла. Уявлявся чорт досить різноманітно, переважно як рухлива людиноподібна істота невеликого зросту, вкрита густою шерстю, з коротенькими ріжками, маленькими червоними очима, свинячим рилом, вертлявим довгим хвостом. Йому приписували здатність блискавично переміщуватися в повітрі й миттєво перевтілюватися в людей, звірів і неживі предмети [5, с. 51–53]. Його характерні прикмети, крім звірячого лику, – довгий ніс, палаючі очі, густе чорне волосся. А улюблене місце перебування чорта – млини, напівзруйновані будівлі, глибокі яри, хащі бузини й т. ін. [7, с. 225].

Спектр зла, що приписується цьому персонажу, досить широкий: він їздить верхи на конях, аж із тих піна летить, перевертає вози зі снопами та іншим збіжжям, любить позбиткуватися над людьми та ін. Однак найбільш характерним є те, що чорт полює за душами людей, штовхає їх на злочини та погані вчинки.

У повістях М. Гоголя образ чорта в цілому відповідає своїм фольклорним прототипам, а завдяки майстерності письменника набуває індивідуальних рис. Так, у повісті «Сорочинський ярмарок» чорт на момент появи його серед людей не має наміру чинити зло. Однак коли він повернувся через рік і дізнався, що шинкар не дотримався умови й продав закладену чортом свитку, то одразу ж виявив свою темну сутність: щоб провчити шинкаря, прийшов до нього разом із таким, як і сам, товариством: «свиньї, на ногах, длинних, как ходули, повлезали в окна и миглом оживили жида плетеными тройчатками, заставляя его плясать повыше <...> сволюка. Жид – в ноги, признался во всем» [2, с. 102]. У цьому творі образ чорта асоціюється також і з його червоною свиткою, яка через велику кількість розказаних про неї легенд та історій сама сприймається селянами як уособлення нечистої сили.

На відміну від нього, у «Ночі перед Різдвом» чорт із самого початку має злі наміри, що одразу розкривають його темну сутність. Як зазначає М. Гоголь, бажання чорта помститися ковалеві було давнім: коли Вакула працював над картиною, що зображувала святого Петра в день Страшного суду, «черт всеми силами старался мешать ему: толкал невидимо под руку, подымал из горнила в кузнице золу и обсыпал ею картину; <...> и с той поры черт поклялся отомстить кузнецу» [2, с. 169]. А вже в Різдвяну ніч – останню ніч його перебування на землі – чорт планує здійснити свій намір, для чого й краде місяць. Однак утілити хитромудрий задум йому не вдається – і Вакула знову бере над ним гору як у прямому, так і в переносному значенні: знайшовши спосіб протистояти чортові та змусивши його служити на свою користь, коваль добуває для Оксани

царицині черевички. А чорт знову залишається жалюгідним, висміяним і переможеним. Цим твором, відповідно до народної традиції й зокрема українського вертепу, М. Гоголь, створюючи ряд комічних ситуацій, у які потрапляє чорт, утверджує перемогу людини над силами зла.

Однак, як зазначає Д. Затонський, «втільнення Зла не завше у Гоголя лякливі чи дурні, й людина далеко не кожного разу бере над ними гору... Є у Гоголя й речі відверто лякаючі, а можна навіть сказати, що й демонічні» [3].

Одним із таких образів є Басаврюк. Як утілення диявола він також зображений письменником відповідно до української фольклорної традиції: однаково швидко перетворюється в людину й знову набуває своєї справжньої подоби, спокушає людей, схиляє їх до продажу душі й ін. Хоча в українській та російській міфології Басаврюк не згадується, дослідник В. Бушаков уважає, що М. Гоголь, який був глибоко обізнаний з українською народною творчістю та своєрідністю народного побуту, Басаврюка не вигадав. На його думку, «образ та ім'я Басаврюка мають паралелі в міфології інших народів. Угорці вірять в існування відьом, яких називають босоркань (*boszorkany*) або босорка (*boszorka*). Вони також шкодять людям, а в Іванів день особливо активно. Угорську назву відьми запозичили словаки і карпатські українці, пор. словацькі слова *bosorka* («чаклунка, відьма»), *bosorak* («чаклун»). Українські босорка («ворожка, відьма, чаклунка») й босоркун («упир») є істотами, які об'єднують у собі дві сутності – людську та демонічну. Такі двоєдушні істоти характерні для уявлень карпатських народів (українців, словаків та поляків) і південних слов'ян» [1].

У «Вечорі напередодні Івана Купала» Басаврюк із допомогою відьми не лише залучає Петра до участі в магічних обрядах, а й штовхає на злочин. А про продаж Петрусем душі свідчить поведінка парубка протягом наступного року та його загадкове зникнення: «лукавий припрятал к себе Петруся» – робить висновок автор.

Отже, художні концепти найчастіше проявляються на рівні художніх образів, специфіка яких полягає не тільки у відображенні й осмисленні реальності, а й у здатності створювати новий, вигаданий світ.

У повістях М. Гоголя засобами реалізації концептів «світло» й «темрява» є образи-персонажі, що представляють як реальну (Вакула, Петрусь), так і міфологічну (Басаврюк, чаклун) сторони людського буття, та образи-символи, що беруть початок у давніх віруваннях і християнстві: для концепту «світло» ними будуть сонце, небо, Бог та ін., для концепту «темрява» – пекло, диявол (чорт, відьма) та ін. Усі вони входять у смислове поле аналізованих концептів, оскільки змальовані крізь призму одвічних загальнолюдських цінностей – добра, людяності, віри.

Проведений аналіз показав, що художні образи у творах М. Гоголя не є статичними, вони змінюються під впливом сил зла залежно від того, наскільки сильною є їхня віра. Це дає можливість говорити як про позитивну, так і про негативну динаміку характерів персонажів. Разом із тим можна простежити динаміку структури образів-символів, що входять у смислове поле концепту «темрява», за силою концентрації в них зла, спрямованого на людей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бушаков В. А. Образ Басаврюка в повести Н. В. Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала» [Электронный ресурс] / В. А. Бушаков. – Режим доступа: <http://turkolog.narod.ru/info/I21.htm> (дата обращения: 22.02.2014). – Название с экрана.
2. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем: в 17 т. / Н. В. Гоголь; сост., подгот. текстов и коммент.: И. А. Виноградова, В. А. Воропаева – Т. 1: Вечера на хуторе близ Диканьки; Т. 2: Миргород. – Москва: Изд-во Московской Патриархии, 2009. – 664 с.
3. Затонський Д. Бісівщина: дотичність Гете і Гоголя / Д. Затонський // Зарубіжна література. – 1999. – № 22–23. – С. 3–7.
4. Мацапура В. И. Н. В. Гоголь: художественный мир сквозь призму поэтики / В. И. Мацапура. – Полтава: Полтав. літератор, 2009. – 304 с.
5. Плачинда С. П. Словник давньоукраїнської міфології / С. П. Плачинда. – Київ: Укр. письменник, 1993. – 63 с.
6. Скуратівський В. Т. Місяцелік: укр. нар. календар / В. Т. Скуратівський. – Київ: Мистецтво, 1992. – 208 с.: іл.
7. Українська минувшина: ілюстрований етнографічний довідник / А. П. Пономарьов, Л. Ф. Артюх, Т. В. Косміна [та ін.]. – Київ: Либідь, 1993. – 256 с.: іл.
8. Фісак І. В. Концепти «світло» і «темрява» у збірках «Вечори на хуторі біля Диканьки» та «Миргород» Миколи Гоголя: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.02 «Російська література» / І. В. Фісак. – Сімферополь, 2014. – 20 с.

REFERENCES

1. Bushakov V. A. (2014) *Obraz Basavriuka v povesty N. V. Hoholia «Večer nakanune Yvana Kupala»* [The image of Basavriuk in the story of N.V. Gogol «Evening on the eve of Ivan Kupala»]. Available at: <http://turkolog.narod.ru/info/I21.htm> (accessed 22.02.2014).
2. Gogol' N. V. (2009) *Polnoe sobranie sochinenij i pisem : v 17 t.* [Complete works and letters: in 17 books.]. T. 1 : *Večera na hutore bliz Dikan'ki* [Evenings on a Farm Near Dikanka]. T. 2 : *Mirgorod* [Mirgorod]. Moskva : Izd-vo Moskovskoj Patriarhii. (in Russian)
3. Zaton'skyi D. (1999) *Bisivshchyna: dotychnist Hete i Hoholia* [Devilishness: the likeness of Goethe and Gogol]. *Zarubizhna literature*, No.22-23, pp.3-7.
4. Macapura V. I. (2009) *N. V. Gogol': hudozhestvennyj mir skvoz' prizmu pojetiki* [N. V. Gogol: the artistic world through the prism of poetics]. *Poltava : Poltav. Literator.* (in Russian)
5. Plachynda S. P. (1993) *Slovyk davnoukrainskoi mifologii* [Dictionary of ancient Ukrainian mythology]. Kyiv : Ukr. Pysmennyk. (in Ukrainian)
6. Skurativ'skyi V. T. (1992) *Misiatselik : ukr. nar. kalendar* [Moonlight: Ukrainian folk calendar]. Kyiv : Mystetstvo. (in Ukrainian)
7. Ponomarov A. P., Artiukh L. F., Kosmina T. V. (1993) *Ukrainska mynuvshyna : iliustrovanyi etnografichni dovidnyk* [Ukrainian past: an illustrated ethnographic guide]. Kyiv : Lybid. (in Ukrainian)
8. Fisak I. V. (2014) *Kontsepty «svitlo» i «temriava» u zbirkakh «Večory na khutori bilia Dykanky» ta «Myrhorod» Mykoly Hoholia* [Concepts «light» and «darkness» in collections «Evenings on a farm near Dikanka» and «Mirgorod» by Mykola Gogol] (PhD Thesis), Cimferopol. (in Ukrainian)

IRYNA FISAK

DYNAMICS OF THE STRUCTURE OF THE ARTISTIC EXAMPLE IN THE DICHOTOMY "LIGHT" AND "DARKNESS" (ON THE MATERIAL OF THE TALES OF THE COLLECTION "EVENINGS ON THE FARM NEAR DIKANKA" BY M. GOGOL)

The article is devoted to the study of the dynamics of the structure of the artistic image in the aspect of the dichotomy "light" and "darkness". The author considers the concept of "artistic image" in close connection with the concept of "artistic concept", since the artistic image as an inextricable unity of objective-cognitive and subjective-creative principles is the most important means of realizing concepts in a literary work. It is proved that the means of realizing the concepts "light" and "darkness" in the novels of the collection "Evenings on a farm near Dikanka" are images-characters and images-symbols that are part of their semantic field, bearing a certain ideological and artistic load. In accordance with their actions, behavior, interaction with other characters, they represent the light or dark side of human existence.

It is determined that the folklore component is dominant in the poetics of early works of M. Gogol, which explains the presence of images of folk demonology in the collection "Evenings on a farm near Dikanka". Unclean power is one of the components of the concept of "darkness," and in the novels of Gogol, she is most often represented by the images of the devil, witch, sorcerer, interfering in the earthly life of people, influencing the development of events in the work.

The analysis of the novels of the collection "Evenings on a farm near Dikanka" by M. Gogol in the aspect of the dichotomy "light" and "darkness" allows us to identify two groups of artistic images: 1) static, the affiliation of which to light or dark forces a priori is determined by their essence and centuries-old folk tradition (God, holy shaman, devil, witch, sorcerer, etc.); 2) dynamic, which must make a choice between good and evil, which will help to recognize their essence (Vakula, Petrus, etc.). hangings have been made that the artistic images in the works of M. Gogol change under the influence of the forces of evil, depending on how strong their faith is. This gives an opportunity to talk about both the positive and the negative dynamics of character characters.

It is noted that this problem is promising for further studies, in particular the study of the dynamics of the structure of the artistic image in the aspect of the dichotomy "top" and "bottom" on the material of M. Gogol's early stories.

Key words: *artistic image, image-character, image-symbol, artistic concept, dichotomy "light" and "darkness", Christian world perception, folklore component.*

Одержано 20.03.2017 р.

УДК 821.161.2-2 М. Куліш

ІННА КРЕМІНСЬКА

(Харків)

ПОЕТИКА П'ЄС МИКОЛИ КУЛІША «НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ» І «ПАТЕТИЧНА СОНАТА»

Статтю присвячено вивченню домінантних аспектів поетики п'єс М. Г. Куліша «Народний Малахій» і «Патетична соната», зокрема часу й простору. Доведено, що символізація й метафоризація, звернення до гротеску, іронії, неоміфологізму, прийому маски, контрастування є константами художнього світу автора.

Ключові слова: поетика, нова драма, художній час, художній простір, мотив, експресіонізм.

Художнє слово шукало нових форм утілення ідеї глобальних змін у суспільстві: експеримент і новаторство стають основною рушійною силою в літературі, не була винятком і драматургія, представлена творчістю М. Куліша, І. Дніпровського, Мирослава Ірчана, Є. Карпенка, І. Кочерги, Я. Мамонтова та ін. Проте передчасне вилучення з мистецького дискурсу письменницької спадщини одного із кращих представників Розстріляного відродження М. Куліша призвело до того, що вона й досі залишається недооціненою сторінкою в історії драматургії.

Проблемний комплекс творів М. Куліша, як неодноразово зазначали дослідники [1; 3, с. 3–35; 6; 7, с. 275–277, 321–325], однозначно вписується в контекст світової інтелектуальної драми з її настановою передусім на філософічність, що апелює до сенсу людського існування. Тема людини (Ю. Шерех) нюансується автором історичними катаклізмами, які не можуть не зачіпати проблем нації та її буття, й органічно актуалізується на рівні поетики його п'єс. Проте питання дослідженості поетики драматургії М. Куліша й досі залишається неповні розв'язаним, що й зумовлює актуальність цієї студії. Тож мета статті – проаналізувати окремі аспекти поетики п'єс «Народний Малахій» і «Патетична соната» (систему персонажів, часопросторову організацію тощо) у контексті модерністської концепції дійсності.

Трагікомедія «Народний Малахій» (авторське визначення «трагедійне») мала декілька авторських редакцій (1927-го, 1928-го та 1929-го рр.), спричинених театральною критикою на інсценізацію п'єси театром «Березіль» 1928 р. У заголовку «Народний Малахій» М. Куліш звертається до імені останнього старозавітного пророка (з давньоєвр. – «мій посланець», «вісник Єгови») та, як стверджує Ю. Смолич, апелює до роману В. Винниченка «Кирпатий Мефістофель», таким чином актуалізуючи мотиви месіанства й проблему нової людини (звичайно, у її пародійному аспекті). «Мотив месіанства і пов'язаний з ним мотив перебудови, оновлення людини, створення нової людини – один з головних для експресіонізму...» – зазначає Т. Свербілова [7, с. 274] (цей мотив також використано у п'єсах «Анатема» Л. Андрєєва, «Пророк», романі «Сонячна машина» В. Винниченка тощо).

У трагікомедії домінантною є тема переміщення. Образ дороги, немов сцена, дає змогу Малахієві-Стаканчикові змінити звичну йому соціальну роль з містечкового листоноші на особу, наділену так званим сакральним знанням, «всеукраїнського делегата», Нармахнара, народного наркома, «всесвітнього пастуха». Свідома «бездомність» усвідомлюється персонажем своєрідним викликом міщанському світу – «будинку-клітці», «болоту», «божевільному кутку» й не сприймається ним як антинорма, божевілья, на відміну від його родичів і знайомих, а навпаки, розуміється як утілення найвищої місії пророка від революції, котрий, щоб проповідувати ідею негайної реформи людини, повинен зректися родинного стану. Стаканчик усвідомлює панування в його житті почуття страху, що зумовлює кардинальну зміну його звичної поведінкової моделі. Специфіка маски пророка, «делегата» характеризується зокрема й максимальною відкритістю у спілкуванні та водночас для Малахія означає можливість реалізувати його найпотаємніше бажання абсолютної влади, подібної до Божої. Світ цієї людини «без Любові» й «без страху» стає у своїй основі руйнівним, позбавленим справжнього співчуття, жалю.

Концептуального значення в п'єсі набувають образи божевільні й борделю. У душі театру абсурду М. Куліш зіставляє в межах одного драматичного тексту теми революції й шизофренії, що

свідчить про унікальний для історії української драматургії рівень художнього узагальнення. «Сабурка» сьогодні може прочитуватися як метафора тогочасного суспільного устрою. Діалоги хворих у творі «відтілюють» образи здорових людей (Санітара, Ольги й Малахія) і в такий спосіб показують «деформацію» їхнього внутрішнього світу. Висловлювання в системі експресіоністичної поетики й екзистенційного переживання простору вводить мотив дисгармонії світу: сонце-«решето» має семантику затемнення, темноти (а отже, і хаосу), що виступає знаком-попередженням неминучої катастрофи. Образом борделю автор підсумовує тему втраченої любові, що наскрізно лунає у п'єсі.

Неопророк діє не стільки в реальному місті, скільки в метафізичному просторі ідеології: він осягає дійсність на рівні чуттєвого, образного її сприйняття. Кожен персонаж трагікомедії, подібно до героїв збірки оповідань Ж.-П. Сартра «Мур», зустрічає власний «мур», переживає свою несвободу. Драматург в образі «всесвітнього пастуха» втілює ідею конфліктності, визначальну для експресіонізму: суперечлива, бунтарська, трагічна постать Малахія вносить дисгармонію як у, здавалося б, непорушний, стабільний світ Міщанської вулиці, так і власної родини; провокує міщян своїм статусом, поглядами на дійсність і вчинками; оприявнює конфліктність владної системи, що прагне до власної ідеалізації, а також одвічне рабське прагнення людини посісти місце Бога. Специфічність заявленого конфлікту засвідчує наявність у п'єсі рис «нової драми» з її символізмом речового світу, дискусійністю, показом трагізму повсякденного буття, алюзійністю, метафоричністю, зміною ролі ремарки, філософським конфліктом, зменшенням значення зовнішньої дії, відмовою від списку дійових осіб.

Нова маска дійової особи відповідає стереотипам поведінки, заданої в культурі християнським текстом, відповідно позначена аспектами бездомності, жертвності, претензійності на творення чудес, тривогою про людину. У такий спосіб актуалізується пророчий початок, закладений у семантиці імені «Малахій». Головний персонаж утілює загальновідомі форми репрезентації нового соціального статусу «обраного»: портретні деталі, «зовнішні ознаки та клейноди мої» і, звичайно, мова, за допомогою чого він вербалізує наратив жертви («І плювали, і били його по ланитах») [4, с. 83]). Примітно, що й сусіди, які проводжають Стаканчика з Міщанської вулиці, сприймають його одяг за прочанський. Згодом персонаж усвідомлює ці деталі одягу як невербальні знаки, що інформують про його нове становище, «інакшість», а отже, і дистанціюють від загалу: «...дарма що я показав ознаки й клейноди свої, що про них оповістив у першій декреті і що по них мене мусить впізнати всяк суций на Україні (показав на ципочок, на бриль...)» [4, с. 66]. Щоправда, маска «пророка від революції» показана автором у її зміщаненому, зниженому, порівняно з прототипом, варіанті й водночас задає ідею трагічної іронії. Протягом усього твору формується образ невизнаного пророка, але таким вважає себе лише головний персонаж, оточення ж колишнього листоноші бачить у ньому лише божевільного, маргінала.

Сміх/кумедне, що визначає емоційну тональність І дії трагікомедії, наприкінці п'єси заступає трагічна іронія, підкреслюючи відчуття безвиході, дисонансу світу. Головний персонаж як пророк від соціалістичної ідеології формулює ідею «голубої далі», «голубого ніщо» – місця існування «оновленої» людини. Малахієве «ніщо» є пародійним варіантом комуністичного нігілізму, викладеним письменником в оригінальній образній формі. Ключовими рисами «голубого» простору постають несвобода як відсутність вибору, мертвий спокій, забуття/заперечення свого минулого й власної екзистенції, відмова від боротьби. Використані драматургом елементи поетики антиутопії дають змогу кваліфікувати трагікомедію як твір-попередження про потенційну загрозу тоталітарного режиму.

Трагізм подій Першої світової й громадянської війн, у яких М. Куліш брав безпосередню участь, спричиняє роздуми митця над дійсністю, сповненою відчуття втрати й фатальності. Тема війни, а отже, і смерті пронизує твори більшості літераторів 1920–1930-х рр. (М. Хвильового, І. Дніпровського, В. Сосюри, Ю. Яновського та ін.). В основу сюжету «Патетичної сонати» (1929 р.) покладено мотиви незакінченого кінороману «Леміш» про «лірику кохання», «чад війни» й «безодню революційного життя». П'єса, як зазначено в епіграфі, написана у формі спогадів Ілька Юги. Подібна ретроспективність, характерна для мемуаристики, суб'єктивізація, музикальність, залучення щоденникових записів, ліричні відступи, особливі ремарки, що подекуди нагадують мініатюри, мінімалізація подієвого початку посилюють ліричне звучання твору. Позиціонування дійової особи як автора, водночас учасника подій і своєрідного оповідача, зумовлює поліфонічність драматичного тексту: Ілько вступає в діалог з іншими персонажами, не притлумлюючи їхніх голосів. Цьому додатково сприяє те, що М. Куліш у «Патетичній сонаті» переходить до принципово нового для нього творення сценічної дійсності – використання симультанності.

У творі окреслюється конфлікт декількох культур, розмежованих подіями Жовтневого перевороту, громадянської війни, висвітлення яких через їхню епохальність і масштабність характерне більшою мірою епосу. Соціальна символіка будинку в «Патетичній сонаті», якому властиві риси драми ідей, оприявнюється за рахунок протиставлення суспільних прошарків, ідеологій мешканців різних поверхів; це будинок-країна, з якою історія розіграє чергову трагедію. Водночас цей просторовий образ осмислюється як відображення внутрішнього життя головного персонажа, що свідчить про наявність у тексті міфопоетичних мотивів. Ілько існує водночас немов у декількох світах – реальному (у будинку на вулиці старого губерніяльного міста) й уявному (світ фантазій, що актуалізуються через музику). Дослідники «Патетичної сонати» (Ю. Лаврінченко, М. Ласло-Куцюк та ін.), зважаючи на своєрідність її структури й розташування дійових осіб, підкреслювали її зв'язок із бароковим театром, зокрема вертепом. Це представлене орієнтацією простору по вертикалі, опозицією «верх – низ», контрастуванням, що закріплюється в мінливості сценічного часу, співіснуванні декількох часових площин – «вічності» й історичного часу. Звернення письменника до символіки вертепу порушує у п'єсі мотив гри, ілюзорності дійсності, створює ефект особливої, неповторної театральності та засвідчує зорієнтованість на умовний хронотоп. Митець немов модернізував український вертеп, населивши його новими фігурами-репрезентантами революційного часу, при цьому єдиним традиційним образом залишається Христос.

У «Патетичній сонаті» виявляється співіснування зовнішнього конфлікту, що окреслюється як протистояння трьох політичних сил, і внутрішнього, що реалізується через неоміфологічну образність, отже, набуває важливої жанротвірної функції. Принципова неможливість розв'язати цей тип драматичного конфлікту посилює екзистенційний трагізм твору: головний персонаж практично не вступає у відверте протистояння з іншими дійовими особами, натомість переживає суперечність із власним «Я», вічності як однією з варіацій новодраматичного конфлікту. Конфлікт із законами світобудови в українській літературі посилюється реаліями Першої світової й громадянської війн. Цим пояснюється й відмінна від класичної драматургії концепція персонажа, якому меншою мірою властива вчинкова активність, звідси ліризація й епізація структури п'єси, що виявляється в посиленій монологічності, фрагментарності композиції, філософічності, наявності розгорнутих ремарок, де яскраво проявляється авторський початок. Ілько Юга – це «зникомий персонаж», чим типологічно наближається до образу Малахія, який так само залишається для самого себе й оточення потенційно непізнаним. Сповідальний характер ліричної драми свідчить про спробу «Я» повернутися через текст у минуле, отже, знову прожити головні й визначальні події власного життя. Тема вітру, туману, заявлена семантикою прізвища Юги, тут поширюється не стільки на суспільні катаклізми, скільки є дотичною його внутрішньому світу.

Ілько протягом сюжетної дії показаний як динамічний персонаж: романтик, котрий вірить у вічну любов, стає переконаним солдатом революції. Проблема рятувальної, всепереможної сили кохання конотується мотивом зради, трагічної провини. Ідея минулості переплітається з міфопоетичним мотивом вічного повернення, повторення, отже, кола, який посилюється християнською символікою (наприклад, Юга повторює Петрову зраду, Марина, кохана поета, усвідомлює свою смерть через порівняння із Христовими страстями). Ілько повинен розв'язати для себе конфлікт між індивідуальним і надособовим, позбутися докорів сумління й онтологічного страху перед роздвоєнням, остаточно обрати між почуттям і служінням ідеології, проте засобом для цього стає вбивство жінки-мрії. Марина через свій стан відкритості смерті прозріває вічну присутність людини в ідеї, усвідомлює, що і Вона, й Ілько – це лише втілення певних ідей, національної та інтернаціональної, тож дійові особи обертаються на маріонеток у грандіозному дійстві історії.

Автор використав прийом кільцевої композиції, щоб унаочнити ті кардинальні зміни, які відбулися у світогляді головного персонажа. Відповідно до законів експресіоністичної поетики змінюється й переживання звичного простору, що оточує Ілька: вікно, з якого було видно зорі (відкритий космічний хронотоп), стає в останній сцені п'єси «як огняний прапор», а поетів гелікон, який виблискував мідяним удавом, уключається до світового оркестру. Зоряне небо символізувало гармонію й чистоту поетового світу та поставало антитезою до хаосу громадянської війни, тому зміна його кольору й музика сфер, яка вчувається персонажеві, можуть сьогодні прочитуватися як порушення світової гармонії. Це підтверджується й курбасівським розумінням проблематики твору як філософської, що заперечує виправдання кривавої ціни за утвердження ідеї. Така нерозривність людського «Я» і космосу, їхня взаємозалежність є визначальними, на думку М. Крелля, для експресіоністів: «Повинна бути протягнута нитка від серця людини до космосу, до всеєдності, до надчуттєвого» [2, с. 76]. Зрештою хаос розбрату громадянської війни знищує

соціальний устрій будинку-суспільства як утілення старої суспільної норми й моралі, проте знаково, що квартири колишніх мешканців займає нова влада після арешту або смерті її володарів. Будинок, вулиця Пероцьких як прикмети минулого мають зникнути, недарма Матрос пропонує «...зробити з цього дома труну!» [4, с. 212].

Унікальність ліричної драми зумовлена синкретизмом музики й слова, своєрідність якого фіксується на композиційному рівні суголосністю сонатному циклу Бетховена, чия музика сповнена контрастуванням настроїв і є «аналогією духовних процесів, що відбуваються в людині» [5, с. 245]. Чарункове планування драматичного простору немов знаходить своє продовження в музиці: асоціації, що виникають у героїв при звуках бетховенської «Патетичної сонати», виявляють нетотожність їхнього світосприйняття, ідейних переконань. Музика відіграє декілька важливих ролей у композиції твору: вона не тільки посилює ліризацію п'єси, розширює її драматичний простір і таким чином послаблює статичність сценічного планування, а й виконує ту саму функцію, що й симультанність, – демонструвати роз'єднаність дійових осіб. Кожен поверх будинку має власний ритм: так, на горіщі це гелікон Ілька й Зіньчина гітара; на другому поверсі (у квартирі генерала) дзвонять куранти; з помешкання Ступай-Ступаненків настійливо лунають звуки «Патетичної сонати»; з підвалу – дзенькіт «водяного годинника» як знаку вічності та швидкоплинності людського життя, супроводжують дію шум вітру й дощу; з вулиці вриваються звуки «Марсельези», церковних дзвонів і стрілянини. Звернення письменника до музичних образів сприяє додатковому акценту на ідеї безсилля, «німоти» слова, його неможливості адекватно передати всі нюанси переживань персонажів, чії самостійні теми-мелодії так і не об'єднуються в загальну. Водночас значущості набуває проблема вслухування у світ, сповнений звуків війни, зради й недосяжної гармонії музики сфер. Тож дотичність мотивів музики й часу є концептуальною для художнього світу митця. Образ гелікона, мідного духового інструмента (символічно співзвучного назві гори Гелікон), який використовується винятково у військових оркестрах, задає на початку ліричної драми тривожну тональність, пов'язуючись із темою війни, а отже, і смерті; крім цього, зазначає Л. Залеська-Онишкевич, завдяки своїй формі він дедалі виразніше нагадує змія, що символізує диявола та темні сили (схожою є символіка змія як утілення зла і в п'єсі «Народний Малахій»).

Отже, трагедія української нації, розділеної вірою в різні соціальні міфи, полягала в тому, що ідея поглинала багатогранне «Я» своєю надособовістю й вела до нівеляції в ній людського, вимагаючи від індивіда натомість бути тільки «солдатом революції» (Ілько, більшовик Лука та ін.) або «лицарем-визволителем» (родини Ступай-Ступаненків та Пероцьких). Художній час актуалізує мотив відродження, проте шлях, яким персонажі прямують до нього (смерть ближнього), унеможлиблює це. Як резюмує Ю. Шерех, «конфлікт особи й суспільства знову скінчився поразкою людини» [4, с. 334].

Підбиваючи підсумки, відзначимо, що кращі драматичні твори М. Куліша належать до скарбниці української літератури й засвідчують потенційні можливості вітчизняного театру першої третини ХХ ст., що розвивався в контексті європейської сценічної традиції. Аналізованим п'єсам міського циклу властиве звернення до поетики експресіонізму й нової драми, тож превалюють модерністські принципи зображення дійсності, звідси параболічність текстів, символізація й метафоризація художнього світу, зокрема часопростору, експресивність монологів, звернення до гротестку, іронії, прийому маски, контрастування, гіперболізації, неоміфологізму тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Голобородько Я. Ю. Художньо-естетична цивілізація Миколи Куліша: [монографія] / Я. Ю. Голобородько. – Херсон: Херсон. держ. пед. ін-т, 1997. – 314, [1] с.
2. Крелль М. О новой прозе / Макс Крелль; [пер. с нем. Н. Макшеева] // Экспрессионизм: сб. ст. / [под ред. Е. М. Браудо и Н. Э. Радлова]. – Петроград; Москва, 1923. – С. 68–108.
3. Куліш М. Твори: у 2 т. / Микола Куліш. – Київ: Дніпро, 1990. – Т. 1: П'єси. – 509 с.
4. Куліш М. Твори: у 2 т. / Микола Куліш. – Київ: Дніпро, 1990. – Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади. – 878 с.
5. Мартынов В. И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования / В. И. Мартынов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: [сб. ст.] / [редкол.: Б. Ф. Егоров (отв. ред.) и др.]. – Ленинград, 1974. – С. 238–248.
6. Кузякіна Н. Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, методика: [статті з історії і теорії драми; україністика, лесезнавчі і театрознавчі студії; русистика, компаративістика; рецензії; контроверсійна історія літературного процесу 1950–1990 рр. крізь призму

незаангажованої та ідеологічно голобельної критики ; спогади] / Наталя Кузякіна ; [наук. ред. С. А. Гальченко ; упоряд., вступ. ст. В. П. Саєнко]. – Дрогобич ; Київ ; Одеса. : Відродження, 2010. – 574, [2] с. іл.

7. Свербілова Т. Від модерну до авангарду : жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття / Тетяна Свербілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина ; [за заг. ред. Л. Скорини]. – Черкаси, 2009. – 598 с.

REFERENCES

1. Holoborodko Ia. Iu. (1997) Khudozhno-estetychna tsyvilizatsiia Mykoly Kulisha [Artistic and aesthetic civilization Mykola Kulish]. Kherson : Kherson. derzh. ped. in-t. (in Ukrainian)
2. Krell' M. (1923) О новой прозе [About new prose]. Jekspressionizm. Petrograd ; Moskva, pp.68-108.
3. Kulish M. (1990). Tvory : u 2 t. [Writings : in 2 books] T. 1 : P'iesy [Plays] Kyiv : Dnipro. (in Ukrainian)
4. Kulish M. (1990) Tvory : u 2 t. [Writings : in 2 books]. T. 2 : P'iesy, statti, vystupy, dokumenty, lysty, spohady [Plays, articles, speeches, documents, letters, memoirs]. Kyiv : Dnipro. (in Ukrainian)
5. Martynov V. I. (1974) Vremja i prostranstvo kak faktory muzykal'nogo formoobrazovaniia [Time and space as the factors of musical formation] Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve. Leningrad, pp.238-248.
6. Kuziakina N. (2010) Avtoportret, interv'iu, publikatsii riznykh lit, istoriia yikh retseptsii ta interpretatsii, memoria [Self-portrait, interviews, publications of different years, history of their reception and interpretation, memoria]. Drohobych; Kyiv ; Odesa: Vidrozhennia. (in Ukrainian)
7. Sverbilova T. (2009) Vid modernu do avanhardu : zhanrovo-stylova paradyhma ukrainskoi dramaturhii pershoi tretyny XX stolittia [From modern to avant-garde: the genre-style paradigm of Ukrainian drama of the first third of the twentieth century]. Cherkasy. (in Ukrainian)

INNA KREMINS'KA

THE POETICS OF M. G. KULISH'S PLAYS "THE PEOPLE'S MALAKHIY" AND "PATHETIQUE SONATA"

The article is devoted to studying of the dominant aspects of the poetics of M. G. Kulish's plays "The people's Malakhiy" and "Pathetique sonata" concerning time and space (images of a road, a street, distance, a wall, cages, opposition of "up – down" motif of revival, complicated artistic time).

The purpose of the article is to analyze the characteristic features of the expressionist poetics of the author's dramaturgy. The theoretical and practical significance of the annotated work is that the main results of this article can be used in the further study of the history of Ukrainian literature of the first half of the XX century, the artistic world of M. G. Kulish's drama.

The methodology of the research in the stated work assumes the use of elements of the mythocritical approach, the structural-semiotic method, as well as the motivational analysis. As a result of the research, we came to the following conclusions: in the analyzed works of the author, the modernist principles of depicting reality, the parabolicity of texts, the symbolization and metaphorization of the artistic world, in particular time and space prevail, the expressiveness of monologues, the appeal to grotesques, irony, the reception of masks, contrasting, hyperbolization, neomythologisms.

The article noted the conceptual importance for the investigated elements of the social pieces (political) mythology, art actualized in dramatic texts (for example, the myth of a helmsman (Lenin), homelessness, image of a "new man", provincialism, sacralization of a political leader, messianism of the proletariat, "one's own – stranger", etc.).

The article is intended for specialists and post-graduate students working in the field of philology, theater history, etc.

Key words: *poetics, new drama, the artistic time, art space, motif, expressionism.*

Одержано 15.05.2017 р.

УДК 821.161.2-1 Гончар.09

ЛЮДМИЛА ГОЛОВКО, КАТЕРИНА СУХІЛІНА

(Харків)

ЛІРИЗМ РОМАНУ «ПРАПОРНОСЦІ» О. ГОНЧАРА

Статтю присвячено вивченню феномену ліризму в романі «Прапорносці» О. Гончара. Доведено, що О. Гончар у романі «Прапорносці» органічно поєднує реалістичне сприйняття відтворення світу з романтичним. Митець зображує бачення війни, практично не відступаючи від соцреалістичного канону, проте засоби ліризму, зокрема мотив кохання, заглиблення у внутрішній світ персонажів, використання образів-описів, образів-символів, звернення до народнопоетичних традицій, прийому контрасту, що наскрізно виявляються в тексті, надають твору художньої цінності.

Ключові слова: ліризм, образ, пафос, роман, стиль.

Творча постать О. Гончара є однією з найпомітніших у вітчизняній літературі ХХ століття. Огляд наукових праць, у яких аналізується проза митця, свідчить про те, що дослідження його художньої спадщини, у тому числі роману «Прапорносці», є багатостороннім і водночас досить неоднорідним. Так, радянські критики М. Жулинський [8], Ю. Лукін [17], М. Наєнко [18], М. Шамота [24] та ін. керувалися традиційною для свого часу методологією і передусім писали про «самовіддане служіння благородним ідеалам» та «непоборну силу радянського патріотизму» [10, с. 113–114]. Сучасні дослідники Т. Гундорова [7], Н. Зборовська [9], І. Кошелівець [12] та ін. хоча й використовували при студіюванні твору сучасні методи, все ж розглядали роман як типовий зразок літератури соціалістичного реалізму.

Серед великої кількості різноманітних досліджень, присвячених творчості О. Гончара, лише невелику частину становлять праці, де науковці виділяють ліризм як одну з головних ознак трилогії «Прапорносці». Літературознавці О. Бабишкін [1], Л. Новиченко [10], Б. Олійник [19], Т. Хом'як [23] та ін. відзначали загальний ліричний характер оповіді, вивірену ритміку мовного ряду, довгі ліричні відступи, поетичну характеристику персонажів тощо, проте цілісного аналізу означеного феномену не подавали. Ураховуючи той факт, що ліризм трилогії «Прапорносці» є важливим складником для відтворення ідейно-естетичного задуму письменника, цей аспект студіювання є актуальним і становить науковий інтерес. Тому метою нашої статті буде проаналізувати засоби ліризму, зокрема мотив кохання, використання образів-символів, образів-описів.

Дослідники Н. Беляєва [2], О. Блашків [3], Р. Гром'як [15], Ю. Ковалів [14], Г. Поспелов [20], В. Халізов [4] та ін. трактують поняття «ліризм» як пафосно-стильову ознаку твору, пов'язану з емоційністю, сердечністю, схвильованістю, тобто із суб'єктивною сферою, із художнім утіленням авторської емоційної виразності в тексті. Г. Поспелов визначає такі основні можливості реалізації цього феномену в художньому творі: «витончено предметно-словесні «фарби» – портретні, психологічні, пейзажні – для відкритого, відчутного для читача емоційного вираження переживань і передчуттів» [20, с. 202], «велика емоційна виразність і піднесеність діалогів і монологів, які створюють у вільному сплетінні і часовій послідовності загальну настроєвість» [20, с. 204]. Л. Тимофеев проявами ліризму в епічних творах вважає «зображення характеру і шляхом зображення його в дії, і через суб'єктивне авторське переживання, коли автор безпосередньо (а не через дію) дає йому оцінку» [22, с. 286]; «з'являється поза сюжетом оповідач, який дає суб'єктивну оцінку подій: ця оцінка виявляється перш за все в манері оповіді, яка отримує різне емоційне забарвлення залежно від ставлення оповідача до зображуваного» [22, с. 286].

Тенденція до ліризації в українській літературі особливо характерна для творчості письменників другої половини ХХ століття (Є. Гуцало, Л. Первомайський, Гр. Тютюнник та ін.). Ліризм роману О. Гончара «Прапорносці» передусім пов'язаний із поглибленим відображенням внутрішнього світу особистості. Письменник розкрив у романі тему кохання, показавши, що це чисте та світле почуття супроводжує людину навіть у жорстокі часи війни. Прозаїк, з одного боку,

ідеалізує образи персонажів, їхні почуття, а з другого – намагається відтворити «прозу» життя, змальовуючи постійну потребу людини відчувати теплоту почуття любові. Автор трилогії поєднує ліричний мотив кохання з образом «духовно красивої людини». За допомогою символічності вставної ліричної новели про вірність лебедів письменник утверджує ідею «вічного кохання». Мотив кохання, «краси вірності» підсилений трагічним фіналом твору: за сюжетом закоханим героям так і не судилося бути разом, упродовж усіх трьох частин роману не показано жодної їхньої зустрічі – саме «така інтрига трилогії, а не «визвольний похід», привертала увагу читача, зголоднілого за справжньою літературою, налаштувала його на особливий стан сердечних переживань» [11, с. 178].

На нашу думку, важливим моментом є той факт, що О. Гончар, зображуючи персонажів роману як носіїв певної ідеї, все ж відходить при творенні образів від штучності та схематизму, однозначності при трактуванні, властивої більшості текстів літератури соцреалізму. Усі герої трилогії – це, в першу чергу, особистості із власними переживаннями, думками, мріями та спогадами, причому кожній постаті притаманна внутрішня динаміка. У творі найбільш глибоко передано зміну у психологічному стані головної героїні Шури Ясногорської, образ якої можна вважати одним із найбільш «живих» характерів роману. Так, наприклад, автор зображує, як загибель на війні коханого Юрія позначилась на внутрішньому стані дівчини.

Усупереч усталеним штампам радянської літератури О. Гончар відобразив людину, яка після важкої втрати – смерті коханого – здатна знову покохати. Письменник передає емоції та внутрішній стан Шури, коли вона вперше після тривалої розлуки зустрілася з Євгеном Чернишем: «Вбрання було підібране вибагливо, зі смаком і явно личило їй. Не пожмакане, а випрасуване, свіже... Видно було, що вона одягла його недавно, “можливо, навіть перед тим, як іти сюди”, – мимохідь відзначив Євген, і Шура, перехопивши цей Євгенів погляд, зрозуміла його саме так. Однак не знітилася і не засоромилася від цього, а, навпаки, весело, навіть з викликом підтримала його погляд. “Так, я готувалася, – відповідали Шурині очі, – я хотіла з’явитись сюди красивою і не соромлюсь цього, і все це ради тебе”» [5, с. 403].

О. Гончар розгорнув на сторінках роману дискусію про право на любов після смерті коханого, що особливо було актуальним для післявоєнного часу. Усі сподівання персонажів на особисте щастя пов’язані із закінченням війни, перемогою над ворогом, після якої, на їхню думку, «... все стане інакшим, – говорила Шура, поступово запалюючись від власних мрій. – Тоді все можна буде вирішувати по-новому... І, може, те, що зараз нам здається нездійсненним або гріховним, тоді стане природним і можливим. Адже ми опинились зовсім в іншій сфері, поза смертю, поза кров’ю, поза нашими муками і кошмарами... А все, що болить, чим ми зараз караємось, залишиться, як після сповіді, тут, по цей бік» [5, с. 423]. Проте автор досить мелодраматично обриває життя головної героїні Шури Ясногорської: дев’ятого травня, в останній день війни, вона загинула від двох розривних куль. Цим самим митець утверджує ідею протиприродності, жорстокості війни.

У романі мотив кохання є не єдиним чинником ліризації трилогії. Романтизм і ліризм для О. Гончара – це не просто художній прийом: письменник, як уважає Г. Ломідзе, – «романтик за покликанням, за характером сприйняття світу, за тими звуками, шелестінням, за тією глибиною, прихованою від звичайного слуху музикою, яку він уловлює в навколишньому світі чи створює сам, збагачуючи наше уявлення про чарівну принадність життя» [16, с. 278]. Навіть звукові образи війни митець уплітає в загальне «музичне» полотно, створюючи контрастне тло для відтворення внутрішнього стану персонажів, чому сприяють ритмотвірні звуки війни, природи, голосів персонажів (спів, говірка тощо), що настійливо чергуються в тексті роману: «Гуркіт підвід, рокіт моторів, іржання коней – все ставало зараз помітно дункішим, ніж вдень. Дзвінки вечірні поля неначе самі підхоплюють і підсилюють гомін походу <...>. Тепер і звідти, з паралельних димуючих доріг, дункий весняний вечір передає Маковееві – через луки, через озера! – музику моторів, якої ще годину тому було не чути <...> А зараз як дунко та дзвінко навкруги! Що то – весна... Здається Маковееві, коли б він оце заспівав, то почули б його аж на самім Дніпрі...» [5, с. 332–333].

Романтичне світобачення О. Гончара логічно поєднувалося із національними орієнтирами, адже «така риса, як ліризм, є однією з базових ознак української душі» [15, с. 393]. Як зазначає дослідниця О. Лисенко, «українській літературі притаманна виразніша ліричність унаслідок етнопсихологічних особливостей народу, який її творить» [13, с. 8]. Попри те, що письменник писав роман у межах соцреалістичного канону, він надав твору українського національного

колориту. Важливого значення в розкритті «душевних рухів» та внутрішнього світу персонажів у романі «Прапорonoсці» набувають портретні характеристики. Причому помітним є національно орієнтований авторський погляд на поняття ідеалу краси та гармонії: «Брянський, з туго перетягнутим станом, з білявою пишною чуприною, стоїть, облитий променями призахідного сонця. «Як соняшник у цвіту», – думає Черниш про нього» [5, с. 66].

Митець неодноразово наголошував на важливості пісні в житті українського народу: «Українська народна пісня, безперечно, належить до естетичних художніх вершин світової культури. Пісенні шедеври України сміливо можна ставити поруч з художніми шедеврами античності» [9, с. 12]. Пісенні вкраплення, стилізація особливого ритмічно-музичного малюнку народної пісні є одним із засобів ліризації прозового тексту. «Рідні» пісні («Ой зійди, зійди, ясен місяцю», «Побратався сокіл») навювали «...багато споминів, змушували задумуватись над своїм життям» [10, с. 169]. Прозаїк, використовуючи жанр української народної пісні, не просто розширює асоціативний простір, він створює особливу емоційну, ліричну атмосферу твору (відчуттям суму, туги, кохання, самотності та ін.).

Автор «Прапорonoсців» неодноразово використовує символізацію образів, що досягається за допомогою великого емоційного навантаження художніх деталей [6, с. 87]. Письменник звертається до фольклорних мотивів та народних звичаїв, порівнюючи образ завітчаної вінком Шури із нареченою: «Вона вже їхала в стрічках та вінках, що ритмічно билися їй на грудях. І сама вона вже була як квітка <...> Чеські дівчата закосичили її, завітчали, наче справжню наречену. Дівчина-воїн, вона самим своїм виглядом захоплювала їх, здавалася їм незвичайною, як з пісні» [5, с. 458]. Наступний епізод, у якому змальовано смерть Шури Ясногорської, за тональністю контрастує з попереднім: «А на палатці лежить горілиць якась незнайома Маковееві дівчина. Розпатлана, спокійна, в порваних вінках, в зім'ятих погонах. Не вона! Пливе і пливе, гойдаючись, мов на туманних хвилях... Ні, це таки вона лежить, розкинувшись втомлено і незручно, у вінках, які забула зняти перед боєм!.. Немає вінків, немає цвіту – саме лиш бадилля, обшурхане, прикипіле на грудях кров'ю... Лежить як жива, неймовірно біла, неймовірно спокійна» [5, с. 470].

О. Гончар у цих двох контрастних епізодах – перемоги і смерті – використовує подвійну семантику образу-символу вінка: «Це або увінчання шаною кого-небудь як переможця чи тріумфатора, або знак скорботи за померлим чи загиблим» [21, с. 24]. Важливим моментом також є той факт, що «обидва значення символу притаманні вінку нареченої. Її прикрашали вінком – як знаком чистоти і незайманості» [21, с. 24]. Отже, цей багатозначний символ додатково уточнює ідейну концепцію митця про «красу вірності»: Шура все ж таки залишилася вірною своєму нареченому Юрію, хоча її серце, сповнене страждань, і прагнуло відчувати силу почуттів у новому коханні з Євгеном. Використовуючи композиційний прийом контрасту, прозаїк за допомогою образу вінка як символічного аналога кола актуалізує онтологічну проблему життя і смерті, скороминущості людського буття. Крім того, образ вінка має яскраве ментальне забарвлення і пов'язує образ героїні з типовим образом українки, яка гине у вирі війни.

Сповнений ліризму епізод, коли Хома Хаецький побачив вишитий дружиною рушник, оприявнює любов українця до Батьківщини, до коханої жінки, родини: «Взяв гаптований рушник на руки, розгорнув, і гілляста калина зачервонілася до бійців далекими рідними краями, тьохнула вишитими соловейками. – Патку мій, патку! Власними руками Явдошка ці узорі виводила!.. Давно зберігав, а ниньки розлучатися маю... Не осуди, жінко, не осуди, любко! Пускаю твої вишивані соловейки на високі гори! Летіть, коли вже на те пішло!.. – Не викидай, Хомо, – запротестували товариші. – Халяви кинь, а рушник залиш! Хаецький постояв якусь мить, вагаючись, і нарешті послухав ради. Згорнув свою барвисту пам'ятку, поклав до кишені. – Не багато заважить. Може, навіть легше буде з нею в поході» [5, с. 341]. Як відомо, образ калини – це давній символ вогню, сонця; неперервності життя, роду українців; України, Батьківщини; дівочої чистоти й краси; вічної любові, кохання, вірності; гармонії життя та природи; материнства; плодючості; символ нескореності та стійкості; українського козацтва; незрадливої світлої пам'яті; єдності нації; потягу до своїх традицій, звичаїв [21, с. 72]. Образ солов'я є невіддільним від символу калини. О. Потапенко стверджує, що таке поєднання є не випадковим: «Як відомо, калина – це символ України, краси, цнотливості дівчини, кохання. Таким же чистим був і спів солов'я, пісенною і чистою була душа українського народу» [21, с. 187]. Любов письменника до рідного краю відображується у теплих, відвертих спогадах солдатів про родину, про Україну.

Варто відзначити, що ліризм роману також виявляється у використанні автором образів-описів, ліричних відступів, що сприяють послабленню сюжетної динаміки. На думку літературознавця М. Гуменного, символізація позасюжетних деталей, розширення філософсько-естетичної змістовності всіх елементів опису особливо помітно виявляється у пейзажному живописі О. Гончара [6, с. 57]. Так, багатозначні і різноманітні за своїм характером, масштабністю, емоційним впливом пейзажі в романі «Прапорonoсці» відіграють важливу роль у творенні образів персонажів трилогії, відображаючи їхні внутрішні переживання. Пейзаж є не тільки тлом для зображуваних подій, а й своєрідним акомпанементом настрою героя. Прозаїк змальовує єдність персонажів трилогії із природою, описує прорив із воєнних подій у світ спокою і гармонії, що, безумовно, створює ліричний колорит. «Доц, пускаючись щодаля рясніше, лопотів об шинель, а там – далеко внизу, на рідній стороні, – ще світило сонце. Матово-біла дощова коса, повільно, мов грандіозна завіса, рухаючись над полями, ще не дійшла туди: зеленіючі лани востаннє послали звідгіль свій сонячний усміх на цю чужу, непривітну гору з саодиноким розп'яттям. І Черниш – ще зовсім юний, затагнутий новими ременями, і Козаков, який горбився біля нього, щоб, випрямившись, не стягнути з офіцера шинель, – обидва довго і пильно вдивлялися в ту сонячну панораму, ніби хотіли ввібрати її в свої серця і понести далі з собою» [5, с. 54]. Письменник зображує почуття та переживання двох бійців, які щойно перейшли кордон, залишивши Батьківщину позаду, і намагаються зберегти її образ у своїй пам'яті. У цьому випадку картини природи відповідають настрою персонажів, коли відчуття простору осмислюється в категоріях «свій» – «чужий»: наприклад, чужа земля одразу ж видається їм непривітною, іншою. Уведення автором у структуру тексту ліричних пейзажів на тлі хронотопу війни актуалізує прийом контрасту, що є звичним для української народнопоетичної творчості.

Отже, О. Гончар у романі «Прапорonoсці» органічно поєднує реалістичне відтворення світу з романтичним. Митець зображує бачення війни, практично не відступаючи від сопреалістичного канону, проте засоби ліризму, зокрема мотив кохання, заглиблення у внутрішній світ персонажів, увага до почуттів і роздумів, використання образів-описів, що виступають «саоерідним обрамленням людських долі» [6, с. 78], образів-символів (української пісні, вінка, рушника, солов'я, калини тощо), звернення до народнопоетичних традицій, прийому контрасту, що наскрізно виявляється в тексті (проблеми життя і смерті, кохання і війни, протиставлення ліричних пейзажів і хронотопу війни, ліризм української пісні й реалії війни тощо) надають твору художньої цінності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабишкін О. К. Творчість О. Гончара / О. К. Бабишкін // Радянське літературознавство. – 1949. – № 9. – С. 39–45.
2. Беляева Н. В. Лирическое начало в прозе М. А. Тарковского : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Н. В. Беляева. – Улан-Удэ, 2009. – 24 с.
3. Блашків О. В. Тенденція до «ліризації» драми у творчості О. Олеся та В. Б. Єйтса : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / О. В. Блашків. – Тернопіль, 2009. – 19 с.
4. Введение в литературоведение : учеб. для філол. спец. ун-тов / Г. Н. Поспелов, П. А. Николаев, И. Ф. Волков [и др.] ; [под ред. Г. Н. Поспелова]. – 3-е изд., испр. и доп. – Москва : Высш. шк. – 1988. – 528 с.
5. Гончар О. Т. Твори : в 7 т. / О. Т. Гончар. – Київ : Дніпро, 1987. – Т. I : Фронтові поезії ; Прапорonoсці : трилогія ; Новели. – 550 с.
6. Гуменний М. Х. Поетика романного жанру Олеся Гончара : проблеми типологій : [монографія] / М. Х. Гуменний. – Київ : Акцент, 2005. – 240 с.
7. Гундорова Т. І. Сопреалізм як масова культура / Т. І. Гундорова // Сучасність. Література, наука, мистецтво, суспільне життя : щомісячний часопис незалежної української думки. – 2004. – № 6. – С. 52–66.
8. Жулинський М. Війна – це насамперед робота. Народні характери і долі в «Прапорonoсцях» / Микола Жулинський // Прапорonoсці Олеся Гончара і зображення людини на війні : матеріали творчої конференції. – Київ : Дніпро, 1985. – С. 24–32.
9. Зборовська Н. Код української літератури : проект психоісторії новітньої української літератури : [монографія] / Ніла Зборовська. – Київ : Академвидав, 2006. – 504 с.
10. Історія української літератури : у 8 т. / ред. кол. : Є. П. Кирилюк (голова) [та ін.]. – Київ : Наук. думка, 1971. – Т. 8 : Література післявоєнного часу (1946–1967 рр.) / відп. ред. Л. М. Новиченко ; авт. тома : Д. Т. Вакулєнко, К. П. Волинський, В. Г. Дончик, Л. М. Ковалєнко, Л. М. Новиченко. – 574 с.

11. Ковалів Ю. І. Соціальний міф і художні реалії в романі «Прапороносці» О. Гончара / Ю. І. Ковалів // Таїні художнього тексту (до проблем поетики тексту) : зб. наук. праць / Дніпропетр. нац. ун-т імені Олеся Гончара. – Дніпропетровськ, 2013. – Вип. 16. – С. 176–182.
12. Кошелівець І. Можна одверто? / Іван Кошелівець // Сучасність. – 1997. – № 10. – С. 112–122.
13. Лисенко О. М. Природа ліризму в українському сонеті XIX – початку XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. «Українська література» / О. М. Лисенко. – Івано-Франківськ, 2009. – 16 с.
14. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Київ : Академія, 2007. – Т. 1. – 608 с.
15. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. – Київ : Академія, 1997. – 749 с.
16. Ломідзе Г. Таємниця художнього обдарування / Георгій Ломідзе // Про Олеся Гончара : літ.-крит. ст., листи, етюди. – Київ : Рад. письменник, 1978. – С. 264–327.
17. Лукін Ю. Заздоровне слово романтиці / Юрій Лукін // Про Олеся Гончара : літ.-крит. ст., листи, етюди. – Київ : Рад. письменник, 1978. – С. 324–337.
18. Наєнко М. Високі береги любові / Михайло Наєнко // Про Олеся Гончара : літ.-крит. ст., листи, етюди. – Київ : Рад. письменник, 1978. – С. 338–354.
19. Олійник Б. Віра, надія, любов / Борис Олійник // «Прапороносці» Олеся Гончара і зображення людини на війні : матеріали творчої конференції. – Київ : Дніпро, 1985. – С. 19–23.
20. Пospelov Г. Н. Лирика среди литературных родов / Г. Н. Пospelov. – Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1976. – 208 с.
21. Словник символів культури України : [навч. посіб. для вузів] / ред. : В. П. Коцур, О. І. Потапенко, М. К. Дмитренко, Г. І. Потапенко. – 3-е вид., допов. і випр. – Київ : Міленіум, 2005. – 351 с.
22. Тимофеев А. И. Основы теории литературы : учеб. пособие для филол. ф-тов ун-тов и пед. ин-тов / Леонид Иванович Тимофеев. – 3-е изд., испр. – Москва : Просвещение, 1966. – 487 с.
23. Хом'як Т. В. Ліричний епос Олеся Гончара : до питання про взаємодію епічних і ліричних начал у романах письменника / Т. В. Хом'як. – Київ : Вища шк., 1988. – 115 с.
24. Шамота М. Ідейність і майстерність / Микола Шамота. – Київ : Рад. письменник, 1953. – 266 с.

REFERENCES

1. Babyshkin O. K. (1949) Tvorchist O. Honchara [Creativity of O. Gonchar]. Radianske literaturoznavstvo, no.9, pp. 39-45.
2. Beljaeva N. V. (2009) Liricheskoe nachalo v proze M. A. Tarkovskogo [The lyrical principle in the prose of M. A. Tarkovsky] (PhD Thesis), Ulan-Udje. (in Russian)
3. Blashkiv O. V. (2009) Tendentsiia do «liryzatsii» dramy u tvorchosti O. Olesia ta V. B. Yeitsa [The tendency to «lyrical» drama in the work of O. Olesia and W.B. Yeits] (PhD Thesis), Ternopil. (in Ukrainian)
4. Pospelov G. N., Nikolaev P. A., Volkov I. F. (1988) Vvedenie v literaturovedenie [Introduction to Literary Studies]. Moskva : Vyssh. Shk. (in Russian)
5. Honchar O. T. (1987) Tvory : v 7 t. [Writings : in 7 books]. T. I : Frontovi poezii ; Praporonosti : trylohii ; Novely [Front poetry; Flag bearers: trilogy; Novelties]. Kyiv : Dnipro. (in Ukrainian)
6. Humennyi M. Kh. (2005) Poetyka romannoho zhanru Olesia Honchara : problemy typolohii [Poetics of the novel genre Oles Gonchar: typology problems]. Kyiv : Aktsent. (in Ukrainian)
7. Hundorova T. I. (2004) Sotsrealizm yak masova kultura [Socialist realism as a mass culture]. Suchasnist. Literatura, nauka, mystetstvo, suspilne zhyttia : shchomisiachnyi chasopys nezalezhnoi ukrainskoi dumky, no.6, pp. 52-66.
8. Zhulynskiy M. (1985) Viina – tse nasampered robota. Narodni kharaktery i doli v «Praporonostiakh» [War is primarily a job. People's Characters and Fates in the «Flag bearers»]. Praporonosti Olesia Honchara i zobrazhennia liudyny na viini : materialy tvorchoi konferentsii, Kyiv : Dnipro, pp. 24-32.
9. Zborovska N. (2006) Kod ukrainskoi literatury : proekt psykhoistorii novitnoi ukrainskoi literatury [Code of Ukrainian Literature: a draft of psycho-history of modern Ukrainian literature]. Kyiv : Akademvydav. (in Ukrainian)
10. Vakulenko D. T., Volynskiy K. P., Donchyk V. H., Kovalenko L. M., Novychenko L. M. (1971). Istoriia ukrainskoi literatury : u 8 t. [History of Ukrainian literature: in 8 books]. T. 8 : Literatura pisliavoiennoho chasu (1946-1967 rr.) [Literature of the postwar period (1946-1967)]. Kyiv : Nauk. Dumka. (in Ukrainian)
11. Kovaliv Iu. I. (2013) Sotsialnyi mif i khudozhni realii v romani «Praporonosti» O. Honchara [Social myth and artistic realities in the novel «Flag bearers» O. Gonchar]. Tainy khudozhnogo tekstu (do problem poetyky tekstu). Dnipropetrovsk, Vol.16, pp.176-182.

12. Koshelivets I. (1997) *Mozhna odverto?* [Can it be open?]. *Suchasnist*, no10, pp. 112-122.
13. Lysenko O. M. (2009) *Pryroda liryizmu v ukrainskomu soneti XIX-pochatku XX stolittia* [Nature of lyricism in the Ukrainian sonnets of the 19th and early 20th centuries] (PhD Thesis), Ivano-Frankivsk. (in Ukrainian)
14. Kovaliv Iu. I. (2007) *Literaturoznavcha entsyklopediia : u 2 t.* [Literary Encyclopedia: in 2 books]. Kyiv : Akademiia. (in Ukrainian)
15. Hrom'iak R. T., Kovaliv Iu. I., Teremka V. I. (1997) *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk* [Literary dictionary-reference book]. Kyiv : Akademiia. (in Ukrainian)
16. Lomidze H. (1978) *Taiemnytsia khudozhnogo obdaruvannia* [Mystery of artistic talent]. Pro Olesia Honchara. Kyiv : Rad. pysmennyk, pp. 264-327.
17. Lukin Iu. (1978) *Zazdorovne slovo romantytsi* [Healing word for romance] Pro Olesia Honchara, Kyiv : Rad. pysmennyk, pp. 324-337.
18. Naienko M. (1978) *Vysoki berehy liubovi* [High shores of love]. Pro Olesia Honchara, Kyiv : Rad. pysmennyk, pp. 338-354.
19. Oliinyk B. (1985) *Vira, nadiia, liubov* [Faith, Hope, Love]. «Praporonosti» Olesia Honchara i zobrazhennia liudyny na viini, Kyiv : Dnipro, pp. 19-23.
20. Pospelov G. N. (1976) *Lirika sredi literaturnykh rodov* [Lyrics among literary genera]. Moskva : Izd-vo Mosk. un-ta. (in Ukrainian)
21. Kotsur V. P., Potapenko O. I., Dmytrenko M. K., Potapenko H. I. (2005) *Slovnyk symboliv kultury Ukrainy* [Dictionary of symbols of Ukrainian culture]. Kyiv : Milenium. (in Ukrainian)
22. Timofeev L. I. (1966) *Osnovy teorii literatury* [Fundamentals of the theory of literature]. Moskva : Prosveshchenie. (in Ukrainian)
23. Khom'iak T. V. (1988) *Lirychnyi epos Olesia Honchara : do pytannia pro vzaiemodiiu epichnykh i lirychnykh nachal u romanakh pysmennyka* [Lyrical epic Oles Gonchar: to the question of the interaction of epic and lyrical beginnings in novels of the writer]. Kyiv : Vyscha shk. (in Ukrainian)
24. Shamota M. (1953). *Ideinist i maisternist* [Ideology and Skill]. Kyiv : Rad. Pysmennyk. (in Ukrainian)

LUDMYLA GOLOVKO, KATERYNA SUHILINA

LYRISM OF THE NOVEL «FLAG BEARERS» BY O. HONCHAR

In the article the features of the embodiment of the phenomenon lyricism of the novel trilogy «Flag bears» by O. Honchar are studied. It was found that among a large number of different studies dedicated to Honchar's, prose there is only a small part of works, where scientists mark lyricism as one of the main features of the novel, but the definite integral analysis of the phenomenon is not represented. Taking into account the fact that lyricism of the trilogy «Flag bearers» is an important component for playback of the ideological and aesthetic intent of the writer, this aspect of their study is relevant and represents scientific interest. The purpose of this article is to analyze the means of lyricism, particularly the motive of love, using images-symbols, images-descriptions.

It is set up that the lyricism of the O. Honchar's novel «Flag bearers» is associated primarily with in-depth disclosure of the inner world of the individual. The article revealed that an important part of the author's concept is to show the motive of love in the work that is directly related to emotion, emotional, that is, subjective sphere of artistic expression in the embodiment of the author's text.

Author determined basic techniques of image copyright in the novel motif of love. A common means of strengthening of the lyrical text is symbolization of images, which are often based on national soil. Analysis of the specifics of creating landscapes in the trilogy indicates that the depiction of nature is not just a backdrop for the events depicted, but also a kind of accompaniment of hero mood. Portrait features in the novel «Flag bearers» play an important part in revealing of the «spiritual movement» and the inner world of the characters. Trilogy's author combines realistic vision of the world with romantic organically. The artist depicts the vision of the war, almost without departing from the socialist-realist canon, however, lyrical means give a work an artistic value.

Key words: lyricism, motive, character, romance, symbol.

Одержано 15.05.2017 р.

УДК 821.161.2:82-311.9

ВАЛЕНТИНА КРАВЧЕНКО*(Запоріжжя)***ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ ТЕОРІЇ ПРОДОВЖЕННЯ
ЛЮДСЬКОГО РОДУ (ЗА РОМАНОМ М. РУДЕНКА
«КОВЧЕГ ВСЕСВІТУ»)**

У статті проаналізовано художнє втілення боротьби за ідеал людства у футурологічному романі М. Руденка «Ковчег Всесвіту». Порушена проблема актуальна в сучасному суспільстві, яке зазнало впливу процесів глобалізації. Автор акцентував на людській діяльності в історичному розвитку.

З метою дослідження концепції продовження роду людства в романі визначено особливості представлення морально-духовних цінностей, на тлі фантастичного прогнозування проаналізовано зображення інтимних взаємин людей, ставлення до сім'ї та дітей. Одним з аспектів дослідження ідеалу людства є кохання. Проблему моралі та аморальності розглянуто як осмислення сутності людини, від якої залежить доля планети.

У статті доведено, що засоби фантастики на тлі художнього уявлення і наукових знань дали можливість М. Руденку роз'яснити проблеми людства і показати шлях до реалізації його кращих рис. Знаковим у творі є утвердження цінностей роду, родини, сім'ї, кохання, які потрібно оберігати і заповідати нащадкам. Зазначено, що проблема взаємозв'язку Людства зі Всесвітом у творчості письменника є перспективною для подальших вивчень.

Ключові слова: футурологічний роман, проблеми людства, проблема кохання і зради, сюжет, прогнозування майбутнього.

В усі періоди історії людство прагнуло до пошуку ідеального суспільного середовища, долаючи перешкоди в соціальному, культурному, громадянському, політичному та екологічному вимірах. Проблема відстоювання ідеалу людства не втрачає актуальності в мистецтві від античності до глобалізаційних процесів ХХІ ст. Художня література як глибинне відтворення світу гостро порушує питання самовдосконалення суспільства, утвердження кращих рис людини. Осмислюючи морально-етичні проблеми людства, намагаючись пояснити причини незадоволення потреб в ідеальному, письменники вдаються до соціально-психологічної та філософської аналітики через художнє, а іноді художньо-фантастичне уявлення.

Людську діяльність як джерело суспільних процесів та історичного розвитку представлено в художньо-естетичній моделі – футурологічному романі М. Руденка «Ковчег Всесвіту». Проблема збереження генетичного, ментального та духовного коду, порушена в романі, хвилює сучасників особливо сьогодні. Тому дослідження морально-етичних цінностей, зокрема й концепту кохання, родинних цінностей, поданих письменником у проекції на майбутнє людства, є актуальними.

Роман М. Руденка «Ковчег Всесвіту» неодноразово був предметом дискусій літературознавців. У кандидатській дисертації Ю. Бондаренко «Художня проза Миколи Руденка в літературному контексті шістдесятництва» розглянуто проблему втілення естетичних ідеалів, розкрито самотність письменника. Про футурологічний твір О. Бондаренко писала: «Це чергова спроба спонукати читача до того, щоб побачити в межах фантастичного інгредієнту певну дійсність, розшифрувати її сенс, пізнати таїну людського існування та загадки Всесвіту» [1, с. 10].

М. Жулинський «Ковчег Всесвіту» назвав романом-застереженням, указавши на його оптимістичну сутність, утвердження надії на відкриття перед землянами «нових космічних горизонтів пізнання Всесвіту...» [2, с. 9]. Ю. Логвиненко дослідила авторську концепцію розвитку цивілізації, здійснила аналіз діяльності людства відповідно до філософських учень. Творчість М. Руденка вивчалася А. Арсенюком, Р. Василенком, І. Власенком, П. Григоренком, М. Слабошпицьким, О. Тарнавським, В. Шевчуком та ін.

З метою дослідження концепції продовження роду людства у фантастичному романі М. Руденка «Ковчег Всесвіту» ставимо такі завдання: розкрити особливості представлення морально-духовних цінностей людства; проаналізувати на тлі фантастичного прогнозування

аспекти інтимних взаємин людей, ставлення до сім'ї та дітей; пояснити авторське передбачення майбутнього Землі.

У системі ідеального середовища, за художньою теорією М. Руденка, кохання – це один із чинників визначення перспективи людського розвитку й достойного життя суспільства. Письменник представив конфлікт духовності і прагматизму, який зародився на астероїді. Одним із законів Космічної Академії Наук є збереження якісного генофонду. Наукова місія забезпечувала контроль за продовженням роду з повним підпорядкуванням винятково національному принципу, щоб не допустити ніякого «генетичного коктейлю» [4, с. 22]. Для Академії Наук на астероїді важливими є не індивіди, які можуть розмножуватися, а їхні гени, що забезпечуватимуть якість суспільної структури. Принцип «консервації інтелекту» є запорукою довготривалого існування життя на зорельоті. Його розробник Степан Макаров вважає: «Нехай мозок спить. Коли він буде необхідний – розбудимо» [4, с. 23].

За таких обставин розвиваються почуття любові Гелени – доньки віце-президента Мірека Лятошинського, і Прокопа – вихідця з катакомб, який став кращим учнем Академії. З одного боку, закохані мають повне право на інтимні стосунки (дівчина – полячка, хлопець – українець), а «поляки й українці різняться лише ментально, не генетично» [4, с. 23]. Однак молоді люди змушені пройти складні випробування в умовах панування жорстких обов'язків і вимог.

Розвиток сюжету зумовлений акцентуванням глибинних почуттів у життєвому виборі людини. Вибудувавши систему диктатури, Президент Академії Степан Макаров зламав звичаєві земні моральні норми поведінки. Він удається до нищих забаганок із коханками, даруючи їм право на безсмертя. Шлюбні тенденції Космічної колонії полягали в такому: в моральних і статевих взаєминах сприймалося все те, що було доцільним (моногамія, полігамія, шлюби із близькими родичами). У формі шлюбів брата із сестрою, батька з донькою, які ставали традиційними, Президент убачав позитивне: «по-перше, не руйнувалася етнічна структура громади; а по-друге, це убезпечувало від зростання населення...» [4, с. 107]. Автор показав, що така трансформація людських цінностей згубно впливає на фізичну структуру світу, зміщує природні зв'язки, вичерпує енергетичні сили. Проблему моралі та аморальності винесено для осмислення сутності людини, від якої залежить доля планети. На думку Мірека Лятошинського як генетика й законотворця на астероїді, в еротичних почуваннях слід «керуватися життєвою необхідністю» [4, с. 108], хоча вони можуть бути і проявом любові; тоді як аморальність «слід вбачати лише в проявах насильства» [4, с. 108].

Акцентуюючи проблеми моралі, автор вибудовує шляхи пізнання героями справжніх цінностей людства. Віце-президент Мірек Лятошинський переконує Прокопа, щоб той відмовився від стосунків із Геленою, і сприймає перебування доньки в гаремі Президента природним явищем. Себе він переконує, що шляхетність Гелени «пригасить» вульгарну неотесаність Макарова. Прокіп удається до інтимних послуг Сільвії, колишньої коханки Степана Макарова, адже за законами Академії це не є насильством. Він легко піддається чарівності досвідченої жінки, отримує бадьорість і наснагу, переконуючись, що тій природа подарувала «здатність переливати свою життєву енергію іншій людині» [4, с. 128]. Прокіп приймає шлюбні правила Академії і мріє про ймовірне одруження з рідною сестрою Мотрею, такий шлюб «здавався йому самозрозумілим» [4, с. 144]. Руйнування моралі, сформованої на зорельоті, відбулося після того, як Мотря, врятована Галактичною Вартою після вироку комісії, потрапила на планету Лему. Вона відкрила Прокопові істину: «На Лемі інші закони, братику. Тут не можна без дітей...» [4, с. 144].

Письменник, яскраво зображуючи антиморальність, аргументував шлях людства до катастрофи через гріхи, занепад духовності та святості взаємин. Зустріч Прокопа з Галактичною Монадою зупинила в ньому процес розпаду моральних цінностей, розвинула природне зародження глибинних почуттів, повернула справжню любов. Хлопець одружується з Геленою. Це виявляє закономірність життя суспільства, яке прагне щастя. Відтворивши гармонію стосунків молодого подружжя, що прямує до нової планети, автор утвердив моральні людські якості, складники збереження глибинних почуттів і самого життя.

Постать Гелени є мірилом кращих рис жінки-матері. Вона знаходить себе у педагогіці, вихованні підростаючого покоління. Тільки в катакомбах народжувалися діти, жінки академіків були безплідними (це була жорстока відплата за дароване безсмертя). Автор зосереджує увагу на цих моментах, яскраво вимальовує образ Гелени, щоб увиразнити цінність людського ества, прагнення до добра, продовження себе в «маленьких плеканцях»: «В Гелені прокинулося щось природне, материнське й повело туди, де вона отримувала найбільше вдячності: в академічні катакомби. Власне, ця пристрасть тільки там і могла бути задоволена...» [4, с. 191].

Своєрідним виявом втрати людської моралі у творі є знецінення норм спілкування зі світом Степаном Макаровим. Породження його сваволі, нищості, тілесної похоті досить прогнозоване, сформоване ще в дитинстві на рівні хворобливих комплексів. Макаров за прізвиськом і вихованням – росіянин, а за походженням – китаець. Цей фактор – один із концептуальних у романі, тому письменник розгорнув ґрунтовні спостереження в ретроспекції, виявивши життя на Землі в сорокових роках ХХІ століття, коли Російська імперія розпалася під тиском Китаю. Етнос колишньої великої держави став «безвольною, бездіяльною масою»: «Жінки-сибірячки виявилися стійкішими у збереженні національних ознак, але їхні вічно п'яні чоловіки рано робилися імпотентами» [4, с. 28].

В аспекті пропагування родинних цінностей, які є запорукою збереження людського світу, представлено перемогу добра над злом. Нащадки тих, кого Президент-деспот уважав «безвартісним матеріалом» і катапультиував у простір Космосу, не пам'ятають зла, бо живуть тепер на квітучій планеті. Письменник довів оптимістичний закон продовження життя: «...Зло проти батьків та дідів обернулося добром для синів та онуків» [4, с. 188].

М. Руденко обґрунтував ціннісні правила продовження роду в ідеальному майбутньому суспільстві на Землі: народження дітей – це творчий акт; генетична спадковість і демографічна норма, обумовлені між собою; здоров'я людей забезпечується індивідуальною і колективною відповідальністю. Такі складники нескінченності життя забезпечують гармонійне поєднання національного й загальнолюдського, як мікрокосму та макрокосму.

Засоби фантастики на тлі художнього уявлення і наукових знань дали можливість автору роз'яснити проблеми людства і показати шлях до реалізації його кращих рис. Одним із знакових моментів розгортання проблеми є утвердження цінностей роду, родини, сім'ї, кохання, які потрібно зберегти і передати нащадкам. Проблема взаємозв'язку Людства і Всесвіту – провідна в більшості творів письменника-фантаста і є перспективною для подальшого вивчення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко О. В. Художня проза Миколи Руденка в літературному контексті шістдесятництва : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. «Українська література» / О. В. Бондаренко. – Запоріжжя, 2002. – 19 с.
2. Руденко М. Ковчег Всесвіту : футурологічний роман / М. Руденко ; [передм. М. Жулинського] ; худож. О. Набока. – Київ : Веселка, 1995. – 206 с. : іл. – (Пригоди. Фантастика).

REFERENCES

1. Bondarenko O. V. (2002) *Khudozhnia proza Mykoly Rudenka v literaturnomu konteksti shistdesiatnystvta* [Mykola Rudenko's artistic prose in the literary context of the sixties] (PhD Thesis), Zaporizhzhia.
2. Rudenko M. (1995) *Kovcheg Vsesvitu : futurolohichnyi roman* [Ark of the Universe: futuristic novel]. Kyiv : Veselka. (in Ukrainian)

VALENTYNA KRAVCHENKO

CREATIVE VIEWING OF THEORY OF THE CONTINUATION OF HUMAN GENERATION (BASED ON THE NOVEL "THE ARK OF THE UNIVERSE" BY M. RUDENKO)

The article analyzes the artistic expression of the struggle for the ideal of humanity in the futurological novel by M. Rudenko "Kovcheg Vselennoy" ("The Ark of the universe"). The raised problem is relevant in today's society, which has experienced the impact of globalization. The author focused on human activities in historical development.

In order to investigate the concept of procreation of humanity in the novel the article defines the peculiarities of moral and spiritual values presentation on the background of fantastic forecasting, it analyzes the display of intimate relationship, care of the family and the children. One aspect of the ideal of humanity study is love. The problem of morality and immorality is considered as human nature understanding, which the fate of the planet depends on.

It is proved that the means of fantasy against the backdrop of artistic representations and scientific knowledge allowed M. Rudenko to explain the problems of mankind, and to specify the path to the realization of its best features. The affirmation of family values and love which should be protected and bequeathed to future generations is significant in the novel. It is noted that the problem of the interrelation of the Humanity and the Universe in the works of the writer is perspective for further exploration.

Key words: futurist novel, problems of mankind, problem of love and betrayal, plot, prediction of the future.

Одержано 25.04.2017 р.

УДК 821.111(73)-3

ОЛЕНА ПІТЕРСЬКА

(Біла Церква)

ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ У ПРОЗІ ЕЛЕАНОР ПОРТЕР

Статтю присвячено дослідженню жанрових канонів та жанрової трансформації у прозі американської письменниці Елеанор Ходжман Портер. Розглянуто ознаки та проблеми жанрових новоутворень, окреслено коло наукових розвідок за означеною темою. Акцентовано увагу на жанровій специфіці романів Е. Х. Портер «Полліанна», «Девід, просто Девід» та окремих оповідань письменниці із циклу «Short Stories». Досліджено розвиток та виокремлено основні тенденції жанрової трансформації прози Е. Х. Портер в історико-літературному контексті, визначено закономірності жанрового мислення, естетичні чинники, що вплинули на творчу манеру письменниці. Подальше вивчення теми має такі перспективи: класифікація жанрових трансформацій у творчості Е. Х. Портер, формування узагальненої моделі генезису та структури жанрових форм її прози.

Ключові слова: жанр, жанрова трансформація, жанрова модифікація, міжродові утворення, жанрова специфіка, роман, коротке оповідання.

Пропоноване дослідження пов'язане з проблемою співвідношення жанрової трансформації та жанрового канону у творчості Е. Х. Портер. Сучасний історико-літературний процес вирізняється збільшенням динамізму та багатоплановості, що обумовлює інтенсивні та стрімкі зміни у жанровій системі. Жанрові структури поступово втрачають канонічну чіткість, стають більш гнучкими, що відкриває простір для прояву індивідуально-авторської ініціативи. Як зазначає Т. В. Бовсунівська, «однією з центральних проблем сучасної жанрології є узгодження ... форм жанрових трансформацій ... із сучасними активно функціонуючими жанрами та визначення межі трансформації й народження нового жанрового конструкту» [1, с. 14]. Художній літературі притаманні дві форми жанрових структур: канонічні жанри (яскравим прикладом є сонет, хоча творча спадщина Шекспіра доводить наявність елементів жанрової трансформації у сонеті також) та гнучкі, що є відкритими для трансформацій, оновлень, наприклад елегії або новели в літературі Нового часу. Як уважає В. Є. Халізов, «...пальма першості серед неканонічних жанрів належить ... роману» [8, с. 349]. На думку Т. В. Бовсунівської, «...крім стійкості та нормативності категорія жанру має й супротивну особливість: вона історично рухлива, як і вся шкала художніх цінностей» [2, с. 8].

Твори, що поєднували ознаки різних літературних родів і відповідно визначалися як міжродові утворення, з'явилися у світовій літературі у XVIII–XIX століттях, тому можна відзначити давню історію тенденції жанрової трансформації. Американська дослідниця Розалі Літтел Колі у роботі «A Shakespeare for Comparatists» [10, с. 43] однією з перших визначила вплив змішування жанрів на подальший розвиток літератури. Наукові розвідки вітчизняних та іноземних учених у галузі літературознавства – І. О. Денисюка [4], Г. Ю. Грабовича [3], Н. Х. Копистянської [5], А. О. Ткаченка [7], В. Є. Халізова [8] – розкривають окремі теоретичні аспекти виникнення жанрових новоутворень. Теорію визначення жанру в умовах суцільної трансформації та модифікації визначено в наукових розвідках Т. В. Бовсунівської [1, с. 20], на думку якої «...трансформація є першою вказівкою на функціональність жанру, але не свідченням нового жанрового утворення. Трансформація втрачає свій сенс та осмислюється як нове жанрове утворення, якщо спостерігається повторюваність певних трансформацій всередині одного жанру» [1, с. 23–24].

Новизна теми зумовлена вибором об'єкта дослідження: вперше у вітчизняному та світовому літературознавстві здійснено спробу системного аналізу жанрової специфіки творчості

Е. Х. Портер. Українською мовою перекладені лише два романи письменниці, незважаючи на те, що літературну спадщину Е. Х. Портер становлять цикл оповідань «Short Stories» та п'ятнадцять романів. Питання жанрової трансформації також залишаються недостатньо розкритими у літературознавстві.

Дослідження має на меті визначення жанрових канонів та елементів жанрової трансформації в романах та оповіданнях Е. Х. Портер. Поставлена мета зумовлює необхідність вирішення таких завдань: з'ясувати сукупність жанрових доміант у творчості Е. Х. Портер, виокремити типологічні особливості її прози; визначити естетичні чинники, що вплинули на творчу манеру письменниці. Об'єкт вивчення становлять романи Е. Портер «Девід, просто Девід», «Полліанна», оповідання «Леді в чорному». Предметом дослідження є жанрові трансформації у прозі Елеанор Портер.

Романи Е. Х. Портер «Девід, просто Девід» («Just David»), «Полліанна», («Pollyanna») та оповідання «Леді у чорному» («The Lady in Black») перегукуються декількома тематичними мотивами: віри, сім'ї, дитинства, радощів та горя, що становлять певний тематичний комплекс, притаманний соціально-психологічній прозі. Згадані вище романи посідають чільне місце у сегменті дитячої літератури, натомість твір «Леді в чорному» ввійшов до циклу «Коротких оповідань», призначених для дорослого читача.

Читацька аудиторія познайомилася з романом «Полліанна» 1913 року. На перший погляд, жанрова структура цього твору відповідає популярній тенденції літератури для юнацтва кінця XIX – початку XX ст. – зображенню як головних героїнь неповнолітніх дівчат, що залишилися без батьківської опіки. До таких творів належать «Хайді» швейцарської письменниці Йоханни Спіріт (1899 р.); «Ребекка з ферми Саннібрук» Кейт Дуглас Вігін (1903 р.) – література США; «Енн із зелених дахів» Люсі Мод Монтгомері (1908 р.) – Канада; «Таємничий сад» Френсіс Елізи Ходжсон Бернет (1911 р.) – англо-американська література. Стандартна сюжетна лінія таких творів – уведення самотньої дитини до нового середовища, у якому героїня спочатку відчуває себе небажаною, але поступово завойовує симпатії людей.

Головна героїня роману Е. Х. Портер, на відміну від своїх прообразів, наділена більш складним характером: її невимушена поведінка, підліткова нетактовність та максималізм підкреслені легкою іронією та гумором автора. Наприклад, під час розмови зі старим садівником Томом, який не може розігнути артритну спину, Полліанна каже, що він може «радіти з того, що йому не треба зайвий раз нахилитися, щоб просапувати, бо він, бачте, і так уже зігнутий» [6, с. 15]. Героїня приходить до жителів Белдінгсвілла з бажанням подарувати їм «Гру у радість», сутність якої «у тому, щоб знайти щось, від чого можна радіти – неважливо від чого...» [6, с. 24]. Після того, як за допомогою дитячого оптимізму городяни були згуртовані, життєствердне світобачення Полліанни проходить через болісне випробування.

Тематичні мотиви почуття обов'язку, гордині, самотності та каліцтва неодмінно пов'язані з головною темою, «Грою у радість», до якої Полліанна залучає міське товариство. Полліанна вміє радіти незалежно від того, які розчарування, важкі або безнадійні ситуації можуть статися; вона кидає виклик гнітючій ситуації, немов кажучи: «Чим важче, тим більше задоволення». Наприклад, коли Полліанна приїжджає до міс Поллі, вона сподівається, що буде жити у прекрасній просторій кімнаті з хорошими меблями, дзеркалами та картинами на стінах. Замість цього вона отримує голу кімнату на горіщі. Полліанна вирішує, що може бути щасливою там, де немає дзеркала, адже вона не буде дивитися на себе та бачити веснянки; дівчина може бути щасливою завдяки тому, що немає картин на стінах, тому що у неї є краща картина – прекрасний краєвид, який можна побачити у вікні. Символіка предметів натякає на те, що дзеркало та картини можуть зіпсувати людину, зробити її егоцентричною, на відміну від природи, справжньою донькою якої є невимушена Полліанна. Щаслива розв'язка відображає ідейно-тематичний задум твору: турбота окремого індивіда про інших має потенціал для створення суспільної взаємопідтримки тоді, коли це найбільш необхідно. Слова, якими Полліанна закінчує листа до тітки («З величезною любов'ю до всіх» («With heaps of love to everybody») [14]), остаточно виявляють авторський задум.

Незважаючи на приголомшливий успіх роману, критика сприйняла його неоднозначно. Клаудія Мілс схарактеризувала Полліанну як «романтичну, безвинну, занадто сентиментальну,

занадто ідеальну героїню, яка була уособленням веселощів та задоволення» [11]. Письменниця рішуче засудила таке примітивне розуміння образу Полліанни під час інтерв'ю: «Я постраждала за Полліанну, тому що поведінку героїні часто оцінюють несправедливо. Люди вважають, нібито Полліанна щєбече, «радіє від усього»... Я ніколи не вважала, що ми повинні заперечувати дискомфорт, біль та зло, я просто подумала, що кожний несе в собі добре світло, треба тільки вміти відкрити свою душу та подарувати це світло людям» [11].

Російська перекладачка Н. Л. Трауберг написала в післямові до роману «Полліанна»: «... гру цю треба застосовувати до себе, у крайньому разі – до тих, хто просить розради; інакше вийде те, що Кіт Гілберт Честертон називав «образливим оптимізмом за чужий рахунок» [9, с. 58]. Головна героїня роману з гідністю несе свою місію у світ людей – маленьких та дорослих. З одного боку, умінням радіти вона рятує свою душу від задрощів, озлоблення та гніву, з іншого – відкриває шлях іншим. Про те, що роман «Полліанна» вийшов за рамки літературного життя та набув ознак соціального явища у США, свідчать численні клуби шанувальників головної героїні та спроба багатьох людей продовжити «Гру у радість» («The Glad Game») за відповідними правилами в реальному житті. Християнські ідеї радості (Послання святого апостола Павла до филип'ян), любові до ближнього, випробування та моральне вдосконалення героїв наближають роман до жанру притчі. Натомість авторська інтерпретація та оцінка образів, чітка визначеність художнього простору є ознаками реалістичного роману. Роман відтворює правдиву картину життя маленького містечка Нової Англії початку 1900-х років. Використання відповідного діалекту збагачує твір регіональною лексикою, елементи якої розкриваються під час діалогів покоївки Ненсі та садівника Тома, чії образи уособлюють місцевий колорит. Не відмовляючись від класичних здобутків романного жанру, письменниця додає до його структури нові елементи, відпрацьовуючи власний стиль. Отже, «Полліанна» Е. Х. Портер – це реалістичний роман з елементами притчі та гри, що свідчить про наявність певних жанрових трансформацій у творчості письменниці.

Роман «Девід, просто Девід» був надрукований 1916 р. Розповідь про десятирічного хлопчика розпочинається із драматичної події – смерті батька. Художній простір роману можна порівняти з довготривалим шляхом людини до себе та до людей. Образ сумної дороги започатковує розвиток дії в романі, адже саме під час подорожі трагічно обривається життя батька, який ледве встиг залишити для сина останні настанови. Ім'я головного героя, безсумнівно, натякає на сюжет зі Старого Заповіту: можна провести паралель із другим царем Ізраїлю, Давідом, який співав та грав на арфі. Експозиція роману (убога вечеря, бідний дім, який скоро осиротіє) налаштовує на роздуми про життєві поневіряння. Музика, що лунає для батька, яскравий образ навколишньої природи, забарвлений спалахами вечірньої заграви, змушують читача відірватися від життєвої прози, поринути у царину мистецтва: «It was no new thing for David to “play” the sunset. Always, when he was moved, David turned to his violin. Always in its quivering strings he found the means to say that which his tongue could not express. Across the valley the grays and blues of the mountains had become all purples now. Above, the sky in one vast flame of crimson and gold, was a molten sea on which floated rose-pink cloud-boats» [13].

Композиція роману, який складається із 25 розділів, нагадує музичний твір, що є закономірним, адже Е. Х. Портер на початку своєї кар'єри вивчала класичну музику. Переживання героїв, їхні страждання, любов – усе супроводжується чарівними музичними композиціями, які виконує Девід. Як у складному музичному творі, у романі поєднується розмаїття жанрових прийомів: внутрішній монолог, динамічний діалог, ліричний відступ, використання образів-символів. Роздуми про справжні цінності, порівняння духовного багатства з матеріальними благами, біблійні алюзії знов-таки наближають роман до притчі. Символічним є образ скрипки Страдіварі, який уособлює силу високого мистецтва, талант Девіда. Символічні ознаки мають також назви окремих розділів роману: «Будинок на пагорбі», «Стежка», «Таємниці», «Прекрасний світ» тощо. Діалоги героїв місткі, стислі, але емоційні. Герої Е. Х. Портер проходять через випробування, поневіряння, вони сповнені вірою в широкому розумінні цього слова та любов'ю до людей, тому щасливий фінал є для них традиційною винагородою від письменниці: «There in a quiet kitchen he plays to an old man and an old woman; and always to himself he says that he is

practicing against the time when, his violin at his chin and the bow drawn across the strings, he shall go to meet his father in the far-away land, and tell him of the beautiful world he has left» [13].

Оповідання «Леді в чорному» з циклу «Short Stories» ніби продовжує діалог автора з читачем про головні цінності життя та ставлення людини до них. За змістом та жанровою специфікою оповідання наближене до притчі. Його сюжет побудований на життєвій ситуації, розв'язка містить моральний урок. Після смерті доньки Хелен утратила відчуття радості, життя начебто зупинилося: «мовчить» годинник у її кімнаті, веселий сміх маленького сина дратує героїню, вона рішуче відмовляється від щирого співчуття чоловіка. Гнітючу атмосферу підкреслюють траурний одяг Хелен та речі маленької Кетлін, які постійно нагадують матері про її втрату: «Near her a child's white dress lay across a chair, and on the floor at her feet a tiny pair of shoes, stubbed at the toes, lay where an apparently hasty hand had thrown them. A doll, head downward, hung over a chair-back, and a toy soldier with drawn sword dominated the little stand by the bed...» [12]. Лише випадкова зустріч на цвинтарі змінює ставлення героїні до життя, сім'ї та до себе. Розповідь старої няньки про те, як після смерті дитини від горя розпадається, зникає ціла родина, збентежує Хелен. Наприкінці оповідання мінорна тональність змінюється на оптимістичну, темний колір зникає, жінка одягає білу сукню та прикрашає волосся білою трояндою. Оповідання «Леді в чорному» невелике за обсягом, динамічне, сповнене символічних деталей, контрастів та пронизливих емоцій. Колоподібна композиція (образи годинника та дитячої кімнати відкривають і завершують оповідання) наближує твір до жанру прозового вірша. Радісний фінальний акорд демонструє життєве кредо автора, віру письменниці у сімейні цінності: «“Muvver! – it's muvver come back!” cried a rapturous voice. And with a little sobbing cry Bobby's mother opened her arms to her son» [12].

Отже, основними тенденціями жанрової трансформації епічних творів Е. Х. Портер є тяжіння до притчі, ліризм, поєднання ознак соціально-психологічної, реалістичної прози з елементами детективного роману. Закономірності жанрового мислення письменниці пов'язані з її естетичними вподобаннями та християнською філософією.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману : монографія / Т. В. Бовсунівська. – Харків : Діса плюс, 2015. – 368 с.
2. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підруч. / Т. В. Бовсунівська. – Київ : Київ. ун-т, 2009. – 519 с.
3. Грабович Г. Ю. До історії української літератури : дослідження, есе, полеміка / Г. Ю. Грабович. – Київ : Основа, 1997. – 608 с.
4. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. : монографія / І. О. Денисюк. – Київ : Вища шк., 1981. – 214 с.
5. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Нонна Хомівна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
6. Портер Елеонор. Поліанна : роман / Елеонор Портер ; пер. з англ. Богдана Гора ; за ред. Л. А. Герасимчука. – Київ : Школа, 2005. – 224 с.
7. Ткаченко А. Мистецтво слова: вступ до літературознавства : підруч. / Анатолій Ткаченко. – Київ : Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
8. Хализев В. Е. Теория литературы : учебн. / В. Е. Хализев. – Москва : Высш. шк., 2004. – 405 с.
9. Трауберг Н. Л. Невидимая кошка / Н. Л. Трауберг. – Москва : Летний сад, 2006. – 304 с.
10. Colie Rosalie L. Shakespeare's Living : The Monograph / Rosalie L. Colie. – Art. Princeton : Princeton University Press, 1974. – 382 p.
11. Encyclopedia.com : Pollyanna: The Glad Book Eleanor H. Porter. [Електронний ресурс] / Criticism. – Режим доступу: <http://www.encyclopedia.com/> (дата звернення: 09.03.2017). – Назва з екрану.
12. The Literature Network : Porter Eleanor H. Short Stories. The Lady in Black [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.online-literature.com/eleanor-porter/4037/> (дата звернення: 20.05.2017). – Назва з екрану.
13. Free ebooks : Project Gutenberg / Just David by E. H. Porter. – Режим доступу: <http://www.gutenberg.org/files/440/440-h/440-h.htm> (дата звернення: 02.04.2017). – Назва з екрану.
14. Free ebooks : Project Gutenberg. Pollyanna by E. H. Porter [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.gutenberg.org/files/1450/1450-h/1450-h.htm> (дата звернення: 02.05.2017). – Назва з екрану.

REFERENCES

1. Bovsunivska T. V. (2015) Zhanrovi modyfikatsii suchasnoho romanu : monohrafiia [Genre modifications of modern romance]. Kharkiv : Disa plius. (in Ukrainian)
2. Bovsunivska T. V. (2009) Teoriia literaturnykh zhanriv : zhanrova paradyhma suchasnoho zarubizhnoho romanu [Theory of literary genres: a genre paradigm of a modern foreign novel]. Kyiv : Kyiv. un-t. (in Ukrainian)
3. Hrabovych H. Iu. (1997) Do istorii ukrainskoi literatury : doslidzhennia, ese, polemika [To the history of Ukrainian literature: research, essay, polemics]. Kyiv : Osnova. (in Ukrainian)
4. Denysiuk I. O. (1981) Rozvytok ukrainskoi maloi prozy XIX - poch. XX st. [Development of Ukrainian small prose XIX - beg. twentieth century]. Kyiv : Vyshcha shk. (in Ukrainian)
5. Kopystianska N. Kh. (2005) Zhanr, zhanrova systema u prostori literaturoznavstva [Genre, genre system in the field of literary criticism]. Lviv : PAIS. (in Ukrainian)
6. Porter Eleanor. (2005) Polianna : roman [Polianna: novel]. Kyiv : Shkola. (in Ukrainian)
7. Tkachenko A. (1998) Mystetstvo slova: vstup do literaturoznavstva [The Art of the Word: Introduction to Literary Studies]. Kyiv : Pravda Yaroslavychiv (in Ukrainian)
8. Halizev V. E. (2004) Teoriia literatury [Theory of Literature]. Moskva : Vyssh. shk. (in Russian).
9. Trauberg N. L. (2006) Nevidimaja koshka [The Invisible Cat]. Moskva : Letnij sad. (in Russian)
10. Colie Rosalie L. (1974) Shakespeare's Living : The Monograph. Princeton : Princeton University Press.
11. Encyclopedia.com : Pollyanna: The Glad Book Eleanor H. Porter. (electronic journal). Criticism. Available at: <http://www.encyclopedia.com/> (accessed 09.03.2017).
12. The Literature Network : Porter Eleanor H. Short Stories. The Lady in Black (electronic journal). Available at: <http://www.online-literature.com/eleanor-porter/4037/> (accessed 20.05.2017).
13. Free ebooks : Project Gutenberg. Just David by E. H. Porter. (electronic journal). Available at: <http://www.gutenberg.org/files/440/440-h/440-h.htm> (accessed 02.04.2017).
14. Free ebooks : Project Gutenberg. Pollyanna by E. H. Porter (electronic journal). Available at: <http://www.gutenberg.org/files/1450/1450-h/1450-h.htm> (accessed 02.05. 2017).

OLENA PITERSKA

GENRE TRANSFORMATION IN THE PROSE BY ELEANOR PORTER

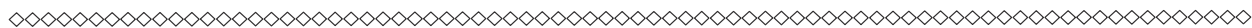
The article deals with identification of genre principles and how E. H. Porter's individuality impacts on some genre transformations in her novels. The object of investigation is E. H. Porter's prose. The aim of this study is in concordance of E. H. Porter's overall values to her originative specification. The tasks of investigation are: to summarize researches in a genre theory; to distinguish E. Porter's complex novelistic achievements; to determine aesthetic factors which impact on writer's creative way; to find out the complex of the genre dominants in E. H. Porter's creation; to analyze the literary time, space and narrative means in the novels.

The article of great help to analyze and interpret E. H. Porter's novelistic achievements. This article reports the results of the E. Porter's genre specification as a subject of investigation. The article is of interest to researching genre transformation as an effective instrument of literary creation. The only two novels are translated into Ukrainian although E. H. Porter's literary heritage includes fifteen novels and the cycle of "Short Stories". Before earning her renown as a children's author, Porter was a successful short-story writer, having over two-hundred stories published in various women's journals of the era, some under an early pseudonym "Eleanor Stewart". Further studying of this this issue has the following perspectives: classification of genre transformations in the legacy of E. H. Porter and determining their value for further development of the genre "Novel", "Short Story" in the world literature.

Key words: genre, genre transformation, genre modifications, inter gender formation, genre features, novel, short story.

Одержано 23.05.2017 р.

МОВОЗНАВСТВО



УДК 811. 133. 1: 81'367.7

АНАСТАСІЯ ЛЕПЕТЮХА

(Харків)

СПОЛУЧНИКОВІ ПОЛІПРЕДИКАТИВНІ ВИСЛОВЛЕННЯ З КОМПРЕСИЄЮ ТА КІЛЬКІСНОЮ РІВНОКОМПОНЕНТНІСТЮ ЯК МОВЛЕННЄВІ ІННОВАЦІЇ ІЗ СИНТАКСИЧНОЮ СИНОНІМІЄЮ (на матеріалі французької художньої прози XX століття)

У цій статті синонімічні підрядні та сполучникові поліпредикативні висловлення із синтаксичною синонімією розглядаються як феноменологічно реконструйовані у мові синтаксично та семантично нюансовані одно- та двобазові трансформи стрижневих моно- та поліпредикативних структур, що актуалізуються у вигляді мовленнєвих інновацій-граматизованих та типових або нетипових аграматизованих компресованих та кількісно рівнокомпонентних мовленнєвих інновацій згідно з певною комунікативною інтенцією автора. Будується типологія сполучникових поліпредикативних структур із синтаксичною синонімією на рівні підрядного або цілого висловлень. Шляхом альтернативного лінгвістичного експерименту визначається ступінь ко(н)текстуальної пертинентності стрижневої структури та синонімічних трансформів.

Ключові слова: мовленнєва інновація, пертинентність, преференціальна опція, синтаксична синонімія, сполучникове поліпредикативне висловлення, стрижнева структура.

Моно- та поліпредикативні конструкції із синтаксичною синонімією (далі – СС) формуються у системі (мові) шляхом поетапного феноменологічного реконструювання мовцем буття та його структур і категорій у кінетизмі (русі) думки на просторі оперативного часу каузації (породження) мовно-мовленнєвого акту. На перших двох етапах (рух думки на закривання (від більшого до меншого)) відбувається деструкція та реконструкція буття. У результаті цього процесу в мові будуються глибинні сублінгвістичні схеми [9, с. 371], що становлять мінімальні одиниці ментальної інформації [16, с. 48], на основі яких утворюється стрижнева (первинна) синтагма або пропозиція, що на третьому етапі (рух думки на закривання (від меншого до більшого)) реконструкції та редукції буття і його категорій трансформується у семантично та синтаксично нюансовані структури (структуру, що наближається, приблизну, близьку, подібну та адекватну структури), тобто одно- та двобазові перифрази (з одним або кількома термінальними ланцюжками) у межах функціонально-семантичного макрополя СС, що актуалізуються у вигляді звужених, розширених або кількісно рівнокомпонентних (термін автора) моно- і поліпредикативних сполучникових та безсполучникових преференціальних опцій (граматизованих (усталених у мові та мовленні)) та «аграматизованих» [3, с. 50] конструкцій, тобто типових (усталених у мовленні і неусталених у мові) та нетипових (неусталених у мовленні та мові) нерегулярних синтаксичних утворень, що будуються «за індивідуальним проектом» [1, с. 78], пертинентних для певного ко(н)тексту, згідно з комунікативною інтенцією мовця.

© А. Лепетюха, 2017

Актуальність статті визначається відсутністю в сучасному мовознавстві комплексного вивчення сполучникових поліпредикативних конструкцій із синтаксичною синонімією з погляду феноменології, семіозису та теорії ментального кінетизму у дихотомії мова/мовлення.

Метою статті є побудова типології, комплексний аналіз сполучникових поліпредикативних висловлень (далі – ППВ) з компресією та кількісною рівнокомпонентністю з СС на рівні підрядного або цілого висловлень як феноменологічно реконструйованих у мові трансформів стрижневих структур, актуалізованих у вигляді мовленнєвих інновацій, та визначення ступеня ко(н)текстуальної пертинентності стрижневої структури та інших складників функціонально-семантичного макрополя СС.

Предметом дослідження є сполучникові ППВ з СС із компресією та кількісною рівнокомпонентністю сучасної французької художньої прози.

Матеріалом статті стали 10 прикладів ППВ із СС французької художньої прози ХХ століття.

У поліпредикативних структурах сполучники функціонують як «синтаксичні оператори, що сприяють створенню нової синтаксичної одиниці на основі двох висловлень, які вступають у відношення» [23, с. 203]. У сполучникових ППВ з СС та синонімічних підрядних частинах ППВ актуалізується поліфункціональний синтаксичний оператор *que*, що, на думку Ф. Гаде, має «розмитий семантизм» [14, с. 126] та «основними спеціалізаціями якого є вживання як відносного і питального займенників та як сполучника» [15, с. 225].

У сучасній лінгвістиці існує багато поглядів на функцію *que* у ППВ. Синтаксичний оператор *que* визначається мовознавцями як «контекстуальний елемент, що безпосередньо не стосується дієслова» [2, с. 64] або ж «належить самій формі *subjonctif* та не є сполучником» у суб'юнктивних ППВ [10, с. 681]. Ф. Маспла вважає, що «у випадку з висловленнями, що вводяться синтаксичним оператором *que*, останній забезпечує їм тетичну базу, схожу з базою, яку забезпечують займенники *le, la, les*, коли вони функціонують як артикли» [21, с. 158].

Залежність матричного висловлення від підрядного, що вводиться синтаксичним елементом *que*, Г. Гутенгейм називає «інверсивним підпорядкуванням», оскільки в смисловому плані дія, що описується в матричному висловленні, обумовлюється дією підрядного висловлення. Саме тому у ППВ з СС видається можливою відсутність *que* – засобу внутрішнього зв'язку предикативних частин, що не передає змісту смислових відношень. Таку неактуалізацію *que* Г. Гутенгейм розглядає як «стилістичний варіант» [17, с. 338] реалізації синонімічної структури. Г. Антуан зазначає, що *que* у складних висловленнях з СС – це «лише скріпа, факультативний елемент, який заповнює синтаксичний хіатус» [6, с. 372]. Такий синтаксичний оператор *que*, що деякі лінгвісти називають «експлетивним» [18, с. 408], не є необхідним структурним елементом для встановлення зв'язків між предикативними частинами складного висловлення. «Актуалізаційна частка *que*, заповнюючи паузу, матеріалізує її частково (на письмі *que* передує кома) або повністю (кома відсутня)» [6, с. 407–408]. У ролі субститути синтаксичного хіатуса *que* сигналізує не тільки граматичний зв'язок між двома частинами поліпредикативної структури, але й їхню самостійність, саме тому, на думку Г. Антуана, такі ППВ можливо представити у вигляді безсполучникових конструкцій [там само], наприклад: (1) *Le lui eût-on insinué qu'il eût souri comme d'une facétie* [12, с. 191] = *Le lui eût-on insinué il eût souri comme d'une facétie*.

Уважаємо неправомірним визначення оператора *que* як синтаксичного хіатусу в аналізованому типі ППВ, оскільки обидві преференціальні опції становлять ко(н)текстуально адекватні трансформи з умовним семантичним значенням різних стрижневих структур. У безсполучниковому ППВ СС реалізується на рівні підрядного висловлення з монопредикативною первинною пропозицією: *Si on le lui eût insinué*; стрижнева структура сполучникового ППВ являє собою поліпредикативну пропозицію: *Si on le lui eût insinué il eût souri comme d'une facétie*. Отже, дві досліджувані мовленнєві інновації належать до різних функціонально-семантичних макрополів і, таким чином, не можуть бути синтаксично еквівалентними. Приналежність різним польовим структурам зумовлює їхню різницю в семантичному плані: у сполучниковому ППВ як центральна актуалізується умовна сема, а як периферійна – наслідкова сема, на яку нашаровується

семантичний нюанс упевненості, що виражається сполучником *que*; у безсполучниковому висловленні актуалізуються умовна (центральна) та наслідкова (периферійна) семи.

У дослідженні виділяємо три типи конструкцій з *que* з СС:

а) структури з кондиціоналом з СС на рівні ППВ: матричне висловлення [20, с. 9] + *que* + підрядне висловлення (див. приклад 1);

б) поліпредикативні структури з СС на рівні підрядного висловлення, де *que* використовується як субститут багатьох субординативних сполучників, виконуючи подвійну функцію у підрядній частині: «зв'язувального елемента, який поєднує позначення субординації і вказівника функції всередині підрядного висловлення» [25, с. 475], наприклад:

(2) *Que je bénisse aujourd'hui ce malheureux petit mort, à quoi ça pourrait bien vous servir?* [8, с. 194] = *Si je benissais aujourd'hui...*

в) ППВ з лексичною синонімією на рівні підрядного висловлення, де *que* становить ко(н)текстуальний синонім інших сполучників підрядності без зміни синтаксичної структури висловлення:

(3) *Mais qu'il dorme ou qu'il veille Ève ne cessait de murmurer une belle histoire à son oreille* [26, с. 4] (*bien que, quoique = que*).

Семантико-синтаксична валентність предиката обумовлює виконання висловленням з *que* функції підмета, прямого та обставинного додатків [22, с. 159]. У першому випадку відбувається синтагматизація [21, с. 119] підрядного висловлення. Функціональні особливості *que* тісно пов'язані із процесами реконструкції ППВ з СС: ППВ з підрядними висловленнями з *que* у функції обставинного додатка становлять кількісно рівнокомпонентні преференціальні опції; поліпредикативні конструкції з підрядною частиною-підметом – компресовані ППВ з СС, побудови з підрядною частиною-прямим додатком – розширені або кількісно рівнокомпонентні адекватні структури.

Аналіз прикладів сполучникових ППВ з СС сучасної французької художньої прози дозволив виділити такі типи звужених та кількісно рівнокомпонентних структур з СС на рівні підрядного або цілого висловлень:

1) ППВ з СС із синтаксичним оператором *que*:

а) звужені на рівні висловлення поліпредикативні структури із семантичними умовно-наслідковим, причинно-наслідковим та концесивно-умовно-наслідковим значеннями; б) кількісно рівнокомпонентні підрядні висловлення з умовним семантичним значенням; в) кількісно рівнокомпонентні поліпредикативні конструкції з експлікативним семантичним значенням;

2) кількісно рівнокомпонентні інверсивні умовні підрядні висловлення із синтаксичним оператором *si*.

У ППВ з *que* з імплікацією конектору умовності *si*, що характеризуються різними ступенями реалізації гіпотези, які визначаються темпоральним планом висловлення (актуалізація предикатів в індикативі у матричному висловленні вказує на більшу ймовірність здійснення подій, описаних у ко(н)тексті, відповідно, кондиціонал теперішнього часу позначає меншу ймовірність реалізації гіпотези, а кондиціонал минулого часу – вказівник нереалізації гіпотези у минулому (нульова ймовірність)), сема умовності є центральною, а наслідкова сема та сема поступки – периферійними.

(4) *Qu'il pleuve sur la fête, en raison de sa date, n'est pas exceptionnel* [7, с. 199].

Компресоване ППВ (4) з умовно-наслідковим семантичним значенням та з високим ступенем ймовірності реалізації гіпотези становить мовленнєву інновацію з СС на рівні висловлення, оскільки стрижнева структура таких однобазових трансформів будується за моделлю $Si + S + P + S + P + CP$ (де S – субстантив / номінальна синтагма, P – предикат / вербальна синтагма, CP – предикативний додаток): *s'il pleut sur la fête, en raison de sa date, ce n'est pas exceptionnel*. Шляхом «альтернативного» (термін Л. В. Щерби [5, с. 275]) лінгвістичного експерименту (мовної гри адресата), що полягає «у штучній заміні слова або фрази тексту, що аналізується, синонімічним словом або фразою» [4, с. 30–31], визначимо ступінь ко(н)текстуальної пертинентності стрижневої й актуалізованої структур. Вибір автором суб'юнктивної конструкції-підмета пояснюється, по-

перше, синтаксичною складністю первинної поліпредикативної пропозиції з узагальнювальним інтрафрастично надлишковим ад'єктивним компонентом-підметом матричного висловлення *ce = s'il pleut sur la fête, en raison de sa date*; по-друге, у претексті письменник актуалізує надскладне умовне ППВ з конектором *si*, отже, комунікативний намір створення евфонічного, когерентного дискурсивного відрізка спричиняє реалізацію досліджуваного ППВ:

Mais si le docteur Lancelot se présente aussi en morticole du Moyen Âge à bec antipesteux (en cas d'urgence on ira droit à lui), la plupart des danseurs préférant qu'à leur sujet on se pose des questions, changent chaque fois de travesti, surtout les jeunes et l'on sait qu'en détachant des loups, plus tard (...)

Qu'il pleuve sur la fête, en raison de sa date, n'est pas exceptionnel (S'il pleut sur la fête, en raison de sa date, ce n'est pas exceptionnel).

(5) *N'eût-il rien soupçonné, qu'une bonne âme l'eût bientôt mis au fait* [19, с. 76].

У наведеному прикладі двобазового трансформу-обставинного додатка з концесивно-умовним семантичним значенням спостерігається СС на рівні ППВ з нереалізованою в минулому гіпотезою. У концесивно-умовних підрядних частинах ППВ, що актуалізуються у вигляді інверсивних мовленнєвих інновацій, присутня периферійна сема питальності, що передає сумнів із приводу тих чи тих фактів або подій реального світу. Матричне висловлення становить своєрідну відповідь на ймовірне питання. Отже, зворотно реконструйовані стрижнева структура (*Même s'il n'eût rien soupçonné qu'une bonne âme l'eût bientôt mis au fait*) та структура, що наближається (*Il n'eût rien soupçonné qu'une bonne âme l'eût bientôt mis au fait*), видаються ко(н)текстуально непертинентними. До того ж у претексті вже міститься концесивно-умовно-наслідкове ППВ з *même si* та ППВ з адвербіальним елементом *si*, що пояснює бажання автора структурно та лексично урізноманітнити розповідь:

Même si l'union ne laissait pas un souvenir très précis, il était une tendresse, un élan qu'ils avaient partagés (...) De ce jour Enwin fit partie de sa vie, *si* étroitement qu'il semblait incroyable qu'il eût autrefois vécu sans elle. Korwal remarqua le changement. *N'eût-il rien soupçonné (Même s'il n'eût rien soupçonné, Il n'eût rien soupçonné), qu'une bonne âme l'eût bientôt mis au fait.*

(6) *Qu'il eût autant besoin d'elle la touchait, bien sûr* [11, с. 45].

Поданий приклад із причинно-наслідковим семантичним значенням є однобазовою синонімічною структурою з ініціальним суб'юнктивним підрядним висловленням-підметом ППВ із середнім ступенем реалізації гіпотези. Первинна пропозиція *puisque'il avait tant besoin d'elle, cela / ça la touchait bien sûr* містить узагальнювальний вказівний прикметник *cela / ça = puisque'il avait tant besoin d'elle*, що є синтаксично та семантично надлишковим у контактному ко(н)тексті.

У кількісно рівнокомпонентних синонімічних структурах гіпотетичні підрядне і матричне висловлення перебувають у співпідрядних відношеннях:

(7) *Que les traîneaux glissent alors dans la trace du troupeau, les attelages peineront moins* [13, с. 155].

У ППВ (7) спостерігається СС на рівні ініціального підрядного висловлення-однобазового трансформу з умовним семантичним значенням, що експлікується у контактному ко(н)тексті, завдяки якому зворотно реконструюється його стрижнева структура: *si les traîneaux glissent alors dans la trace du troupeau...*. Темпоральний план та ступінь імовірності реалізації гіпотези аналізованої структури-обставинного додатка обумовлені матричною частиною (*peineront*). Неадекватність первинної структури пояснюється бажанням автора передати високий рівень упевненості у висловленому, що виражається в актуалізації конструкції із центральною умовною і з периферійною наслідковою семами та часів індикатива у матричному висловленні.

Серед кількісно рівнокомпонентних ППВ з СС із семантичним умовно-наслідковим значенням у сучасній французькій художній прозі зустрічаються поодинокі нетипові аграматизовані конструкції-елементи авторської мовної гри, що актуалізуються автором з метою ускладнити інтерпретацію адресатом дискурсивного фрагмента. Аграматизовані безсполучникові та сполучникові (із синтаксичним оператором *que*) поліпредикативні структури становлять одну з особливостей ідіостилю Ж. Бернаноса:

(8) *Que l'un de nous fût sorti à ce moment-là, devait dire encore le même Noël, nous le suivions tous* [8, с. 184].

Темпоральні плани підрядної і матричної частин наведеного умовно-наслідкового ППВ із СС не збігаються, оскільки в підрядній частині актуалізується плюсквамперфект суб'юнктива, тоді як у матричному висловленні та у фінальній безсполучниковій частині ППВ спостерігається актуалізація імперфекта індикатива, що аграматизує досліджувану структуру:

Que l'un de nous fût sorti à ce moment-là, devait dire encore le même Noël, nous le suivions tous = *Que l'un de nous fût sorti à ce moment-là, aurait dû (eût dû) dire encore le même Noël, nous l'aurions tous suivi (eussions tous suivi)*.

Первина пропозиція підрядного синонімічного кількісно рівнокомпонентного висловлення-однобазового трансформу із гіпотезою, що не реалізувалася у минулому, має такий вигляд: *Si l'un de nous fût sorti* (друга форма кондиціоналу) *à ce moment-là*. Непертинентність конструкції із кондиціоналом пояснюється комунікативною інтенцією автора актуалізувати периферійну наслідкову сему. Імовірно, саме через цей факт Ж. Бернанос аграматизує аналізоване ППВ, уживаючи часи індикатива у матричній та фінальній частинах висловлення.

В експлікативних кількісно рівнокомпонентних структурах із СС на рівні ППВ синтаксичний оператор *que* слугує для того, щоб «перервати значущість істини висловлення, яке він уводить, та зробити його залежним від вербального або сполучникового компонента, які передують» [21, с. 119]:

(9) *Ils aiment les êtres qu'ils disent* [22, с. 12].

Синонімічне ППВ (9) становить однобазовий трансформ первинної структури *Ils disent qu'ils aiment les êtres* з експлікативним семантичним значенням. Актуалізація кількісно рівнокомпонентної конструкції з СС обумовлена комунікативним наміром автора передати свою невпевненість із приводу істинності інформації, поданої у матричній частині, що пояснює пертинентність семантично нюансованого ППВ.

Кількісну рівнокомпонентність виявлено також в інверсивних ППВ з СС із синтаксичним оператором *si*, який експлікує семантику підрядної предикації (умовне семантичне значення) у структурі підрядного висловлення, надаючи ППВ семантичної однозначності:

(10) *Car, si allusion il y avait, comment expliquer qu'Yseut se fût trouvée au fait du plat auvergnat qui attendait Robinet après minuit?* [25, с. 57].

У прикладі (10) актуалізується інверсивне умовне підрядне висловлення, що становить однобазовий трансформ стрижневої структури *s'il y avait (une) allusion* із постпозитивним номінальним компонентом-COD екзистенційної конструкції (*il y avait*). У мовленнєвій інновації препозиція COD спричинена бажанням автора зацентувати увагу саме на стані, вираженому екзистенційним зворотом, але не на факті дійсності, що маркується препозитивною номінальною лексеєю (*allusion*). У такому разі письменник використовує елементи авторської мовної гри, «пропонуючи» читачеві інтерпретувати повідомлення, спираючись на свою інтуїцію.

Отже, синонімічні підрядні висловлення та сполучникові ППВ з СС становлять феноменологічно реконструйовані у мові моно- або поліпредикативні пропозиції з умовним та концесивно-умовним семантичним значенням із різними ступенями ймовірності реалізації гіпотези, що актуалізуються у вигляді граматизованих та аграматизованих мовленнєвих інновацій згідно з певною комунікативною інтенцією мовця. Лінгвістичний експеримент допомагає визначити ступень ко(н)текстуальної пертинентності кожного складника функціонально-семантичного макрополя синтаксичної синонімії та розпізнати стратегії авторської мовної гри.

Перспективним є вивчення інтерфрастичної синонімії в різних типах сучасного французького дискурсу та аналіз засобів формування синонімічних конструкцій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мегентесов С. А. Язык как объект исследования в свете синхронно-диахронной парадигмы / С. А. Мегентесов // Философия языка: в границах и вне границ. – Харьков : Око, 1993. – Т. 1. – С. 73–82.

2. Мурадханова Т. И. К вопросу модальных значений в форме «Il eût fait» (вторая форма conditionnel) / Т. И. Мурадханова, А. К. Казбеков, А. Д. Рашидова // Известия ДГПУ / Дагестанский государственный педагогический университет. – 2015. – № 3. – С. 62–65.
3. Норман Б. Ю. Диффузный характер языковых знаков, динамичность синтаксической структуры и речевая свобода носителя языка / Б. Ю. Норман // Дискурс, социум, креативность / отв. ред. М. Ю. Олешков. – Нижний Тагил : Нижнетагил. госуд. соц.-пед. акад., 2012. – С. 42–56.
4. Пешковский А. М. Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы / А. М. Пешковский. – Москва : Ars Poetica, 1927. – 68 с.
5. Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность / Л. В. Щерба. – Москва : Едиториал УРСС, 2004. – 432 с.
6. Antoine G. La coordination en français / G. Antoine. – Paris : Éd. d'Artrey, 1959. – Т. 1. – 700 p.
7. Bazin H. L'église verte / H. Bazin. – Paris : Éditions du Seuil, 1981. – 256 p.
8. Bernanos G. Monsieur Ouine / G. Bernanos. – Paris : Plon, 1993. – 290 p.
9. Boone A. Dictionnaire terminologique de la systématique du langage / A. Boone, A. Joly. – Paris : Harmattan, 1986. – 443 p.
10. Brunot F. La pensée et la langue / F. Brunot. – Paris : Masson, 1979. – 908 p.
11. Chapsal M. Suzanne et la province / M. Chapsal. – Paris : Librairie Arthème Fayard, 1993. – 372 p.
12. Faure L. Le malheur fou / L. Faure. – Paris : René Julliard, 1970. – 350 p.
13. Frison-Roche. La dernière migration / Frison-Roche. – Paris : B. Arthaud, 1975. – 328 p.
14. Gadet F. Le français ordinaire / F. Gadet. – Paris : Armand Colin, 1997. – 192 p.
15. Georin R. Difficultés et finesses de notre langue / R. Georin. – Paris : Éditions A. Bonne, 1957. – 337 p.
16. Gineste M.-D. De la phrase à la proposition sémantique: un point de vue de la psychologie cognitive du langage / M.-D. Gineste // L'information grammaticale. – Paris : Peeters, 2003. – No.°98. – P. 48–51.
17. Gougenheim G. Prépositions et conjonctions de subordination en français / G. Gougenheim // Bulletin de Société de Linguistique de Paris. – 1961. – Т. 56. – 433 p.
18. Le Goffic P. Grammaire de la phrase française / P. Le Goffic. – Paris : Hachette, 1993. – 592 p.
19. Léourier Ch. La loi du monde / Ch. Léourier. – Paris : Éditions «J'ai lu», 1990. – 222 p.
20. Marsac F. Les constructions infinitives régies par un verbe de perception / F. Marsac // Thèse pour le doctorat en sciences du langage. – Strasbourg : Université Marc Bloch, 2006. – 191 p.
21. Martin R. Pour Une Logique du sens / R. Martin. – Paris : PUF, 1983. – 268 p.
22. Masplà F. F. L'incidence guillaumienne: puissance explicatrice, insuffisances, dépassements / F. F. Masplà // La Lingüística francesa. Situación y perspectivas a finales del siglo XX. – Zaragoza, 1994. – P. 150–163.
23. Mauriac F. Mystère Frontenac / F. Mauriac. – Paris : Bernard Grasset, 1984. – 191 p.
24. Mellet S. Éléments pour une étude de la synonymie syntaxique : l'exemple des conjonctions de cause / S. Mellet // Les problèmes de la synonymie en latin. Colloque du centre Alfred Ernout. Université de Paris (IV, 3 et 4 Juin, 1992). – Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1992. – P. 203–222.
25. Riegel M. Grammaire méthodique du français / M. Riegel, J.-C. Pellat, R. Rioul. – Paris : Puf, 2007. – 646 p.
26. Tournier M. Le coq de bruyère / M. Tournier. – Paris : Éditions Gallimard, 1978. – 348 p.

REFERENCES

1. Megentesov S. A. (1993) Jazyk kak obekt issledovanija v svete sinhronno-diahronnoj paradigmy [Language as an object of research in the light of a synchronous-diachronic paradigm]. *Filosofija jazyka: v granicah i vne granic*. Har'kov : Oko. Vol. 1, pp. 73-82.
2. Muradhanova T. I., Kazbekov A. K., Rashidova A. D. (2015) K voprosu modal'nyh znachenij v forme «Il eût fait» (vtoraja forma conditionnel) [To the question of modal values in the form "Il eût fait" (second form of conditionnel)]. *Izvestija DGPU. Dagestanskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet*, No. 3. pp.62-65.
3. Norman B. Ju. (2012) Diffuznyj harakter jazykovyh znakov, dinamichnost' sintaksicheskoy struktury i rechevaja svoboda nositelja jazyka [Diffuse character of linguistic signs, dynamism of syntactic structure and speech freedom of the native speaker]. *Diskurs, socium, kreativnost'*. Nizhnij Tagil : Nizhnetagil. gosud. soc.-ped. akad., pp.42-56.
4. Peshkovskij A. M. (2004) Principy i priemy stilisticheskogo analiza i oenki hudozhestvennoj prozy [Principles and methods of stylistic analysis and evaluation of artistic prose]. *Moskva : Ars Poetica*. (in Russian)
5. Shherba L. V. (2004) Jazykovaja sistema i rechevaja dejatel'nost' [Language system and speech activity]. *Moskva : Editorial URSS*. (in Russian)
6. Antoine G. (1959) *La coordination en français*. Paris : Éd. d'Artrey, vol. 1.
7. Bazin H. (1981) *L'église verte*. Paris : Éditions du Seuil.

8. Bernanos G. (1993) Monsieur Ouine. Paris : Plon.
9. Boone A., Joly A. (1986) Dictionnaire terminologique de la systématique du langage Paris : Harmattan.
10. Brunot F. (1979) La pensée et la langue. Paris : Masson.
11. Chapsal M. (1993) Suzanne et la province. Paris : Librairie Arthème Fayard.
12. Faure L. (1970) Le malheur fou. Paris : René Julliard.
13. Frison Roche (1975) La dernière migration. Paris : B. Arthaud.
14. Gadet F. (1997) Le français ordinaire. Paris : Armand Colin.
15. Georquin R. (1957) Difficultés et finesses de notre langue. Paris : Éditions A. Bonne.
16. Gineste M.-D. (2003) De la phrase à la proposition sémantique: un point de vue de la psychologie cognitive du langage. L'information grammaticale. Paris : Peeters, No.°98, pp. 48-51.
17. Gougenheim G. (1961) Prépositions et conjonctions de subordination en français Bulletin de Société de Linguistique de Paris. vol. 56.
18. Le Goffic P. (1993) Grammaire de la phrase française. Paris : Hachette.
19. Léourier Ch. (1990) La loi du monde. Paris : Éditions «J'ai lu».
20. Marsac F. (2006) Les constructions infinitives régies par un verbe de perception Thèse pour le doctorat en sciences du langage. Strasbourg : Université Marc Bloch.
21. Martin R. (1983) Pour Une Logique du sens. Paris : PUF.
22. Masplà F. F. (1994) L'incidence guillaumienne: puissance explicatrice, insuffisances, dépassements. La Lingüística francesa. Situación y perspectivas a finales del siglo XX. Zaragoza, pp. 150-163.
23. Mauriac, F. (1984) Mystère Frontenac. Paris : Bernard Grasset.
24. Mellet S. (1992) Éléments pour une étude de la synonymie syntaxique : l'exemple des conjonctions de cause. Les problèmes de la synonymie en latin. Colloque du centre Alfred Ernout. Université de Paris (IV, 3 et 4 Juin, 1992). Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, pp. 203-222.
25. Riegel M., Pellat J.-C., Rioul R. (2007) Grammaire méthodique du français iegel. Paris : Puf.
26. Tournier M. (1978) Le coq de bruyère. Paris : Éditions Gallimard.

ANASTASIIA LEPETIUKHA

**CONJUNCTIVE POLYPREDICATIVE UTTERANCES WITH COMPRESSION
AND QUANTITATIVE EQUACOMPONENTALITY AS DISCOURSE INNOVATIONS
WITH SYNTACTICAL SYNONYMY (ON THE MATERIAL OF FRENCH FICTION
OF XX TH CENTURY)**

This paper is dedicated to the studies of synonymic subordinate and conjunctive polypredicative utterances with syntactical synonymy which are formed in the system (language) by the way of phenomenological reconstruction of the existence and of its structures and categories in the mental kinetism on the space of operative time of causation of speech act. The author's goal is the establishment of typology and the analysis of conjunctive polypredicative structures with compression and quantitative equacomponentality in the level of subordinate or polypredicative utterances actualized in form of grammaticated and typical and atypical agrammaticated preferential options-discourse innovations according to the author's communicative intention; and the determination of the degree of pertinence of pivotal (primary) structure and other components of functional-semantic macrofield of syntactical synonymy. The used method of inverse reconstruction (discourse → language) allows to represent the virtual transformation of syntactical synonyms and to identify the pivotal structure. The procedures of alternative linguistic experiment (language game of addressee) are used to perceive the communicational strategy of writer.

They distinguish the conjunctive polypredicative utterances with syntactical operator *que*, such as: a) compressed structures in the level of polypredicative utterance; b) quantitatively equacomponental subordinate utterance with conditional semantic value; c) quantitatively equacomponental polypredicative constructions with explicative semantic value; d) quantitatively equacomponental inverse conditional subordinate utterance with syntactical operator *si*.

As the result they establish that the synonymic subordinate and conjunctive polypredicative utterances with syntactical synonymy are the one- and two based transformants of conditional and conditionally-concessive mono- and polypredicative propositions with different degrees of probability of realization of hypothesis.

The alternative linguistic experiment allows to determine the degree of co(n)textual pertinence of each component of functional-semantic macrofield of syntactical synonymy and to perceive the strategies of author's linguistic game.

Key words: *discourse innovation, pertinence, preferential option, syntactical synonymy, conjunctive polypredicative utterance, pivotal structure.*

Одержано 29.06.2017 р.

УДК 821.111(73)-32

ИРИНА ТЫМИНСКАЯ

(Полтава)

СОБСТВЕННЫЕ ИМЕНА В ЦИКЛЕ РАССКАЗОВ
ДЖЕКА ЛОНДОНА «СМОК БЕЛЛЮ»

Стаття присвячена дослідженню маловивченої теми функціонування антропонімів у творчості Джека Лондона. Авторка аналізує види власне англійських та американських антропонімів, особливості їхньої структури, трансформації, вживання та соціальної значущості в циклі оповідань «Smoke Bellew» («Смок Беллью»). У статті також досліджується специфіка антропонімів, що використовуються для називання тубільного населення Америки, проводяться паралелі із власними іменами білих американців-золотошукачів. Авторка доходить висновку, що власні імена в оповіданнях цього циклу не лише виконують притаманну всім власним іменам називну функцію, але й виступають додатковим засобом характеристики літературного героя, відіграють суттєву роль у розвитку сюжету художнього твору. Сюжетна значущість антропонімів обумовлена тим, що вони фіксують особливості відносин між персонажами, їхній соціальний статус, важливі зміни в поетичній біографії літературних героїв.

Ключові слова: оповідання, англійська ономастика, американський антропонім, прізвисько.

Онимия художественных произведений Джека Лондона является одной из малоизученных тем в современной английской ономастике. С учетом исключительно важного места, которое имена собственные (онимы) занимают в человеческом обществе в целом и художественной литературе в частности, исследование данной проблемы представляется актуальным.

Ономастический фонд современного английского языка представлен антропонимами (собственные имена людей), топонимами (собственные имена географических объектов), зоонимами (клички животных), астронимами (собственные имена небесных тел) и другими видами онимической лексики.

Традиционно выделяются следующие виды английских и американских антропонимов

1. First name (первое имя). Имя, которое дано человеку при рождении и которое стоит первым в полном именовании человека: *John, William, Anne, Joanne* и др.

2. Middle name (второе или среднее имя). В полной трехчленной именной формуле стоит между первым именем и фамилией и обычно представлено начальной буквой: *Lyndon Baines Johnson* или *Lyndon B. Johnson*; *Joan Henrietta Collins*, или *Joan H. Collins*. Одна из функций среднего имени (их может быть одно, два и более) – дополнительная идентификация человека, что особенно актуально в случаях, когда человек является носителем достаточно распространенных фамилии и первого имени. Так, известный канадо-американский актер *Michael Andrew Fox* (Майкл Эндрю Фокс), более известный как *Michael J. Fox* (Майкл Джей Фокс) в своей кинокарьере намеревался и дальше использовать имя Майкл Фокс (так его имя было указано в фильме «Письма от Фрэнка»). Однако при регистрации в Гильдии киноактеров США выяснилось, что в списках гильдии уже есть актер Майкл Фокс. В своей книге «*Lucky Man: A Memoir*» и нескольких интервью Майкл Эндрю Фокс объяснил, что ему не нравилось имя Эндрю Фокс или Энди, поэтому он взял второе имя *Джей* в честь актёра Майкла Джей Полларда [3].

3. Last name/surname/family name (фамилия). Наследуемое, полученное в результате изменения гражданского состояния (реже – выбранное для себя взрослым человеком) официальное именование, обычно указывающее на принадлежность человека к определенной семье [2, с. 15–16].

4. Неофициальные антропонимы. Представлены прозвищами (nickname) и неофициальными антропонимами, образованными от личных имен, фамилий, других собственных имен человека: британский музыкант *Eric Clapton* имеет прозвище *Slowhand* – Медленная Рука [4]; президент США *John Fitzgerald Kennedy* известен как *JFK*; *Elizabeth* – *Liz, Lizzy*; *Willem* – *Bill, Billy* и др.

Включение в четвертую группу наряду с прозвищами других неофициальных антропонимов носит во многом условный характер. Если для возникновения классического прозвища необходимо наличие внеязыкового мотиванта (черта характера, физические свойства, другие

экстралингвистические признаки объекта номинации), то для других неофициальных антропонимов исходным мотивантом выступает исключительно официальное имя (имена) человека. Вместе с тем официальный антропоним, его уменьшительная форма, прозвище могут использоваться в качестве одного из компонентов антропонимной формулы имени.

В данном исследовании рассмотрена специфика антропонимов, использованных Джеком Лондоном в цикле рассказов «Smoke Bellew» («Смок Беллью»; книги «Смок Беллью», «Смок и Малыш»), впервые напечатанных в журнале «Cosmopolitan Magazine» в июне 1911 – июне 1912 гг. и вышедших отдельной книгой в нью-йоркском издательстве «The Century Company» в 1912 году.

При характеристике Смока Беллью автор особое внимание уделяет именам главного героя. Последние выступают своего рода метками, итогом значимых отрезков биографии Смока, и этот сюжетно важный акцент Дж. Лондон ставит в самом начале повествования: «In the beginning he was Christopher Bellew. By the time he was at college he had become Chris Bellew. Later, in the Bohemian crowd of San-Francisco, he was called Kit Bellew. And in the end he was known by no other name then Smoke Bellew. And this history of the evolution of his name is the history of his evolution» [5, с. 3]. – «Сначала он был Кристофер Беллью. В колледже он превратился в Криса Беллью. Позже, в кругах сан-францисской богемы, его прозвали Кит Беллью. А в конце концов он стал Смок Беллью, и иначе его уже не называли. История превращений его имени была историей его собственных превращений» [1, с. 5].

Для именованного главного героя в рассказах используются следующие антропонимы и антропонимные формулы имени:

1) однокомпонентные: *Christopher* (Кристофер, личное имя), *Kit* (*Kit*, бытового вариант личного имени или прозвище; см. ниже), *Bellew* (Беллью, фамилия), *Smoke* (Смок, прозвище);

2) двухкомпонентные: *Christopher Bellew* (Кристофер Беллью, личное имя + фамилия), *Chris Bellew* (Крис Беллью, бытового вариант личного имени + фамилия), *Smoke Bellew* (Смок Беллью, прозвище + фамилия).

3) трехкомпонентный антропоним: *Christopher Smoke Bellew* (Кристофер Смок Беллью) («Behold your nephew, Christopher Smoke Bellew! He's got a job. He's a gentleman's man. He's got a job at a hundred and fifty per month and grub» [5, с. 33]. – «Кристофер Смок Беллью покажет себя. Он нашел работу. Он теперь слуга джентльмена. Сто пятьдесят долларов в месяц на всем готовом» [1, с. 28–29]). В данном случае перед нами антропонимная формула, первый элемент которой представлен личным именем, второй – прозвищем, третий – фамилией главного героя.

До отъезда Кристофера Беллью из Сан-Франциско автор называет его *Christopher*, *Kit*, *Kit Bellew* (Кристофер, Кит, Кит Беллью). Причину появления имени *Kit* (*Kit*) автор не указывает нигде. Однако с большой долей вероятности можно предположить, что мотивантом для *Kit* (*Kit*) выступает личное имя *Christopher* (*Christopher* – *Kit*), следовательно, перед нами неофициальный, бытового вариант личного имени. С другой стороны, с учетом того, что имя *Kit* главный герой получил «в кругах сан-францисской богемы», возможна связь данного имени с апеллятивом *kit* – котенок. Причиной онимизации нарицательного слова, экстралингвистическим мотивантом вполне могла стать мягкость характера главного героя, мастерски изображенная автором при описании его работы в еженедельнике «Волна» (*Kit* в этом случае является прозвищем).

В рассказе «The Taste of the Meat» («Вкус мяса») у Кристофера Беллью появляется прозвище *Smoke* (Смок). Внеязыковым мотивантом прозвища выступило памятное событие в жизни главного героя: презент с грузом, который перевозил в Доусон Кристофер, при спуске наезжает на палатку мисс Гастелл:

«Did you see my smoke? – he queried cheerfully» [5, с. 26]. – «Хорош смок, а? – весело крикнул Кит» [1, с. 23], акцентируя внимание на том, что траектория спуска груза напомнила непредсказуемый полет резаного мяча (англ. *smoke*) при игре в теннис. Во время новой встречи именно мисс Гастелл, вспомнив эту историю, называет Кита *Smoke*:

«"Oh!" she cried in recognition. "It's Mr. – ah – Mr. Smoke Bellew".

«I thank you gravely for your timely rescue and for that name» he answered. «<...> Henceforth I shall insist always on being called Smoke Bellew. It is a strong name, and not without significance» [5, с. 31]. – «"О, да это мистер, мистер... Смок Беллью!" – воскликнула девушка, узнав Кита.

– Благодарю вас за своевременную помощь и за новое имя. – проговорил Кит. – <...> С этой минуты все должны называть меня Смоком Беллью. Смок – сильное и выразительное имя» [1, с. 27].

Впоследствии автор еще раз обыгрывает одно из основных значений лексемы *smoke* – «курить». При описании опасной переправы через порог Белая Лошадь между Смоком и его компаньоном Малышом происходит примечательный в этом отношении диалог:

«There was a long minute of silence. Shorty was the first to speak.

“Come on”, he said. “We might as well tackle it. My feet’ll get cold if I stay here any longer”.

“We’ll smoke some”, Kit grinned at him.

“And you’ll sure earn your name”, – was the rejoinder» [5, с. 50]. – «Долго молчали. Первым заговорил Малыш.

– Идем, – сказал он. Нужно и нам попытаться счастья. Если мы еще будем здесь стоять, я просто струшу и сбегу.

– Пора и нам обкуриться, – усмехнулся Кит

– Хочешь оправдать свое прозвище? – сказал Малыш» [1, с. 40–41].

Носителем прозвища в рассказах выступает не только Смок Беллью. Его товарища Джека обычно называют *Shorty* (*Малыш*). И в этом плане показателен эпизод знакомства будущих друзей:

«By a fire, under the shelter of a tarpaulin, squatted a short, thick man, smoking a brown-paper cigarette. “Hello”, he said. “Are you Mister Sprague’s new man?”

<...> “Well, I’m Doc Stine’s man”, the other went on. “I am five feet two inches long, and my name’s Shorty, Jack Short for short, and sometimes known as Johnny-on-the-Spot» [5, с. 35]. – «У огня, под защитой брезента, покуривая самокрутку из оберточной бумаги, сидел, подобрав под себя ноги, маленький толстенький человечек.

– Добрый день! – сказал он. – Вы новый слуга мистера Спрага?

<...> – А я слуга доктора Стайна, – объявил коротенький человечек. – Во мне пять футов два дюйма росту, и зовут меня Малыш, Джек Малыш. А иногда меня называют Джонни-на-все-руки» [1, с. 30].

К другим прозвищам, используемым для именованя персонажей, относится неофициальное имя героя рассказов «A Flutter in Eggs» («Яичный переполох») и «The Town-Site of Tra-Lee» («Поселок Тру-ля-ля») *Wild Water Charley* (Чарли Бешеный), который получил его за свои «notorious Berserker rages» [5, с. 273] («знаменитые припадки ярости» [1, с. 193]). Прозвище настолько укоренилось в Доусоне и за его пределами, что Бешеным Чарли называют практически все, включая невесту. Более того, сам Чарли фактически использует это прозвище в общении с друзьями (см. его письмо к Смоку и Малышу, подписанное «Respectfully your friend, W.W.» [5, с. 286] – «С совершенным почтением ваш друг Б.») [1, с. 203].

О социальной значимости в городке золотоискателей прозвищ *Smoke*, *Shorty*, *Wild Water* свидетельствует факт их употребления в балансовом отчете Акционерной компании поселка Тру-ля-ля на общую сумму 25 тыс. долларов. Наряду с официальными антропонимами типа *Dwight Sanderson* (*Дуайт Сэндерсон*) (личное имя + фамилия) здесь используются двухкомпонентные формулы имени *Bill Saltman* (*Билл Солтмен*) (бытовой вариант личного имени + фамилия), *Wild Water Charley* (Чарли Бешеный) (прозвище + бытовой вариант личного имени), *Smoke Bellew* (Смок Беллью) (прозвище + фамилия), *Jack Short* (Джек Малыш) (личное имя + прозвище). Причем формулы имени с неофициальными антропонимами *Smoke Bellew*, *Jack Short* соответственно зафиксированы в качестве имен председателя и секретаря, подписавших балансовый отчет компании.

В рассказе «Wonder of Woman» («Тайна женской души») автор использует прозвища *Whiskers* (*Бородач*) (белый вождь индейцев Snass (Снасс), обладатель густой бороды) и *Four Eyes* (*Четырехглазый*) (человек в очках). Если прозвище *Whiskers* употребляется исключительно между белыми пленниками индейцев (впервые его употребляет Малыш в разговоре со Смоком [5, с. 333, 237]), то антропоним *Four Eyes* введен в обращение индейцами («Except old Four Eyes. The Indian named him so. He wore glasses and was short-sighted» [5, с. 340]. – «...был еще старик Четырехглазый. Это индейцы его так прозвали, он был близорук и носил очки» [1, с. 242]).

В целом среди антропонимов данного вида значительное место занимают имена, мотивированные физическими особенностями человека. Наряду с лексемами *Shorty*, *Whiskers* к данной группе принадлежат также антропонимы *Long Bill Haskell* (*Длинный Билл Хаскел* – человек высокого роста по имени Билл Хаскел) [5, с. 217, 154], *Fat Olsen* (*Толстяк Олсен* – норвежец по имени Олсен; «Fat Olsen himself was an elephant. Fat Olsen’s two hundred and forty pounds of heartiness was indignant» («настоящий слон», который «весил ровным счетом двести сорок фунтов» [5, с. 217, 155]).

Среди некоренных жителей Америки прозвищами обладают исключительно персонажи мужского пола. Женщин автор называет, используя личное имя, бытовой вариант личного имени, личное имя и фамилию, фамилию: *Lucy* (*Люси*); *Joy Gastell* (*Джой Гастелл*, она же – *Joy* (*Джой*), *miss Gastell* (*мисс Гастелл*); *Lusille Arral* (*Люсиль Эрал*, она же – *Lusille* (*Люсиль*), *miss Arral* (*мисс Эрал*)); *Laura Sibley* (*Лора Сибли*, она же – *miss Sibley* (*мисс Сибли*)); *Mrs. Bowie* (*миссис Бови*).

Особое место среди антропонимов занимают имена представителей индейских племен: мужские – *Carluk* (Карлук), *Libash* (Либаши), *Maikook* (Махкук), женские – *Labiskwee* (Лабискви), *Мака* и др. Описывая традиции аборигенов, автор приводит полные формулы индейских имен: «*Labiskwee, the daughter of Snass, the Rainmaker, the Great Chief, lights her first maiden's fire to-night. Maka, the daughter of Owits, the Wolfrunner...*» [5, с. 346] – «Лабискви, дочь Снасса, Повелителя Туч, Великого Вождя, зажигает сегодня вечером свой первый девичий костер. Мака, дочь Оуитса, Грозы Волков...» [1, с. 246]. С другой стороны, структура формул именования индейцев, часто контактирующих с белыми американцами, может иметь в своем составе англоязычные антропонимы: *Sitka Charley* (Ситка Чарли), *Cultus George* (Калтус Джордж, он же *George* (Джордж)). Напротив, случаи использования индейских имен для называния белых американцев отсутствуют. Исключением, возможно, является прозвище *Бешеный* в его английском варианте *Wild Water*. Дословный перевод последнего как *Бурная Вода* звучит вполне в традициях индейского имятворчества (ср. с приведенными выше именами *Rainmaker* – *Повелитель Туч* и *Wolfrunner* – *Гроза Волков*).

В целом антропонимы в рассказах данного цикла не только выполняют свойственную всем именам собственным номинативную функцию, но и служат дополнительным средством характеристики литературного героя, играют существенную роль в развитии сюжета произведений. Сюжетная значимость антропонимов обусловлена тем, что они фиксируют специфику отношений между персонажами, их социальный статус в статике и динамике, важные изменения в поэтической биографии литературного героя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лондон Дж. Собрание сочинений : в 4 т. / Джек Лондон. – Москва : Правда, 1961. – Т. 10. – 250 с.
2. Тыминский М. В. Неофициальные антропонимы в современном русском языке (семантический аспект) : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Михаил Васильевич Тыминский. – Черновцы, 1988. – 356 с.
3. Фокс Майкл Джей. Ранние годы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 03.03.2017). – Название с экрана.
4. How did Eric Clapton get his nickname, Slowhand? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.whereseric.com/the-vault/biographical-information-eric-clapton/how-did-eric-clapton-get-his-nickname-slowhand> (дата обращения: 03.03.2017). – Название с экрана.
5. London J. *Smoke Bellew* / Jack London. – New York : The Century Co., 1912. – 385 p.

REFERENCES

1. London Dzh. (1961) *Sobranie sochineniy* : v 4 t. [Collected works: in 4 books.]. T. 10. Moskva : Pravda. (in Russian)
2. Tymynskiy M. V. (1988) *Neofytsyalnye antroponymy v sovremennom russkom yazyke (semanticheskiy aspekt)* [Unofficial anthroponyms in modern Russian (semantic aspect)] (PhD Thesis), Chernovtsy. (in Russian)
3. Foks Maikl Dzhei. (2017) *Rannye hody* [Early years] (electronic journal). – Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (accessed 03.03.2017).
4. How did Eric Clapton get his nickname, Slowhand? (electronic journal). Available at: <http://www.whereseric.com/the-vault/biographical-information-eric-clapton/how-did-eric-clapton-get-his-nickname-slowhand> (accessed 03.03.2017).
5. London J. (1912) *Smoke Bellew*. New York : The Century Co.

IRYNA TYMINSKA

PROPER NAMES IN J. LONDON'S STORIES "SMOKE BELLEW"

The article deals with the theme that is largely unexplored, i.e. functioning of personal names in J. London's books. There are a great number of researches in which different aspects of Jack London's works have been investigated. However, the proper names used in his books are still beyond the scope of analysis. It specifies the theme of this article and its purpose. The theoretical significance of this paper lies in widening general research basis of J. London's works and offers detailed methods used by the writer in his description of characters and situations by means of characters' personal names. It gives wide possibility to create new resources for working at English lexical units in general and J. London's vocabulary in particular. The following research approaches have been employed: descriptive, comparative, structural and semantic. The author of the article analyses different types of English and American personal names, specific features of their structures, transformations, and social significance in the series of stories "Smoke Bellew". The research is concerned with the peculiarities of proper names used to name indigenous peoples, and explains parallel links with personal names of white Americans, who came to America in pursuit of gold. The author claims that the proper names in the story function not only to name people but are used as means to describe characters and play essential role in narratives. Proper names characterize relationships between characters, their social status, and mark crucial moments in the lives.

Key words: story, English onomastics, American anthroponym, nicknames.

Одержано 12.06.2017 р.

УДК 811.111:81`373.4

ГАЛИНА ТАЛОВИРЯ

(Полтава)

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ПОПОВНЕННЯ СЛОВНИКОВОГО ЗАПАСУ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ: ЗОВНІШНІ ЗАПОЗИЧЕННЯ

Стаття аналізує розширення і збагачення сучасного словникового запасу англійської мови за допомогою зовнішніх запозичень. Автор також виокремлює мови, галузі науки та аспекти життя, які найчастіше є джерелами запозичень. Крім того, досліджено, як сучасні соціально-політичні події впливають на обсяг та інтенсивність появи нових іншомовних запозичень. У статті розглянуті зміни, які відбуваються із запозиченими словами в англійській мові. Стаття зацікавить тих, хто вивчає якісні зміни словникового складу англійської мови та їхні причини.

Ключові слова: англійська мова, зовнішнє запозичення, словниковий запас, семантика, словотворчі парадигми.

Відомо, яку важливу роль відіграли контакти англійської мови з іншими мовами. Можна сказати, що саме завдяки запозиченням сучасна англійська мова має достатні внутрішні ресурси для задоволення потреб її носіїв, тож уже не потребує великої кількості нових запозичень.

Крім того, англійська мова сама перетворилася в останні десятиліття на головне джерело поповнення словникового складу багатьох мов європейського ареалу. Проте процес запозичення триває, словниковий склад англійської мови поповнюється лексикою, що збагачує арсенал його номінативних і експресивних засобів завдяки розвитку і змінам, які відбуваються абсолютно в усіх сферах життя. Загальна глобалізація сприяє збільшенню кількості джерел зовнішніх запозичень англійської мови.

Дослідженням словникового складу англійської мови займалися Ю. А. Зацний (способи збагачення англійської мови за рахунок інновацій у суспільно-політичній сфері), А. Меткалф (дослідження інтенсивності виникнення нових слів у великих містах США), І. Левенсон (вплив засобів масової інформації на виникнення нових англійських слів), В. А. Нарди (вплив сучасного стану навколишнього середовища на англійський словотвір), А. А. ДіСесса (інформаційні технології як чинник активного словотворення в англійській мові). Проаналізувавши стан розробки проблеми словотвору в сучасній англійській мові, вважаємо за доцільне розглянути зовнішні запозичення англійської мови як фактор інтенсивного її збагачення в усіх сферах життя.

Метою статті є дослідити роль сучасних іншомовних запозичень у поглибленні та урізноманітненні семантики англійської мови, а також виявити їхні джерела.

Як свідчать науковці, вже у другій половині ХХ сторіччя спостерігається зміна основних джерел запозичень. Французька мова перестала посідати перше місце серед мов-донорів. За останні два десятиліття французькі слова становлять лише 15,3% від загальної кількості запозичень. Серед недавніх надходжень із французької мови можна відзначити слово «genocidaire», що позначає прихильника політики геноциду: «Its justification for invading Congo was the need to crush the threat from genocidaires hiding in the Congolese rain forests» [6].

Останнім часом з'явилися нові запозичення з італійської мови. Вони співвідносяться, в основному, з їжею і кулінарією. Зокрема, раніше популярний у західних країнах рух «за повільну їжу» (slow food) зародився в Італії і прийшов у західні країни разом із запозиченнями з італійської мови, що позначають їжу, гастрономічні страви: «There are several traditional snacks that are perfectly acceptable, including lampredotto (a type of tripe), panica'mensa (a spleen sandwich); and morzeddu (bread stuffed with stewed tripe)» [8]. Оскільки італійські вина у США дедалі більше

витісняють французькі, то для характеристики перших уживають вислови, взяті з італійської мови (раніше такі варваризми були французького походження): «Wine lovers in the US are increasingly describing their favourite vintage as *molto buono*, instead of *tres bon*» [8].

Запозичення з іспанської мови, що далі приходять в англійську мову (зазвичай через американський варіант), також пов'язані головно із продуктами харчування, з латиноамериканською кухнею, наприклад назви салатів: «Basically a seafood salad, *ceviche* is prepared by cutting fresh pieces of fish and «cooking» them in marinade of lime and spices...» [8]. Зростання ролі об'єднаної Німеччини зумовлює і запозичення з німецької мови. Завдяки своїй безеквівалентності в англійській мові статус запозичення отримало німецьке слово «Mittelstand», яке через кілька місяців після своєї появи в англомовних джерелах наприкінці 1995 року стали використовувати для позначення малого і середнього бізнесу в будь-якій країні (у німецькій мові це слово вводить поняття лише середнього бізнесу): «Another feature commonly associated with Italy's Mittelstand is a network of small suppliers» [3]. Починають уживати і похідне від цього запозичення слово «Mittelstander» для позначення підприємців, що займаються дрібним і середнім бізнесом: «According to an old joke among Mittelstanders, Bill Gates could not have made his fortune in Germany» [3].

Після воз'єднання Німеччини в англійській мові, як і в інших, почали функціонувати розмовні одиниці «Ossi» – «житель східних земель», «Wessi» – «житель західних земель». Ці запозичення часто вживають й у новому столітті: «East German look blue tracksuit and leather «Jesus» sandals is now chic enough for the young Wessies» [3]. На базі слова «Ost» (схід) у німецькій мові виникло телескопічне утворення «Ostalgie» для позначення моди на предмети, властиві колишній Німецькій Демократичній Республіці. Це утворення незабаром було запозичене англійською мовою, і вже в ній були створені такі одиниці, як «Ostalgiecraze» [15], «Ostalgiebusiness», а за аналогією – слово «Westalgie».

«Die DDR show and other retro programs are rising an unprecedented wave of nostalgia for all things east. The phenomenon even has a name: *Ostalgie* – a combination of the German words for «nostalgia» and «east». But in a Germany that has suffered nearly a decade of weak growth and appears increasingly unsure of its role in the world, there is a powerful *Westalgie* at least as strong as *Ostalgie*» [15]. «Most *Ostalgie* businesses are small» [3].

В останні роки почали вживати і таке «англо-німецьке» утворення, як «new Lander» для позначення території колишньої Німецької Демократичної Республіки: «Life in much of the new Lander, as the former communist east is known, remains glum» [3]. Зазначимо, що чимало німецьких понять передається в англійській мові за допомогою кальок. Зокрема, калька «guestworker» (від німецького слова «Gastarbeiter», яке також уживають в англійській мові як запозичення) перетворилася на евфемізм для позначення нелегальних іммігрантів у США [10].

Слово «earworm» є буквальним перекладом німецького слова «ohrwurm» і позначає нав'язливу мелодію (таке поняття може передаватися в англійській мові і власним розчленованим найменуванням «sticky tune»: «Her experience reflects a phenomenon shared by the vast majority of people, according to an ongoing study at the University of Cincinnati. Nearly everybody has been mentally tortured at one point in their lives by an «earworm» – a tune that keeps repeating itself over and over in their heads» [4].

З німецької мови було запозичено і префікс cyber-. В американському варіанті він успішно конкурує із префіксом super- (останній, у свою чергу, широко вживають у німецькій мові), створюючи, в основному, неологізми – іменники «cybercomputer», «cyber-oligarch», «cyber-nerd», хоча спостерігаються й окремі випадки з'єднання цього суфікса із прикметниками «uber-rich», наприклад: «Norman, the «ubernerd» of Rob Nash's one-man show can be seen for the last time tonight. In it, Norman and his evil cousin, fellow «supergeek» and valedictorian candidate Truman, are forced to share not only a home, but a bedroom as well» [1].

Віднедавня похідні з цим префіксом утворюються не тільки в американському, але й у британському варіанті англійської мови: «In drought, *uber-plumbers* plug leaks» [14]; «Not that the European Union will soon be challenging American *uberpower*» [14]; «French journalists dubbed it «la

babane bleu», the *uber-region* around which an emerging Europe has taten shape» [13]; «...he first donned the sizeable stetson of J. R Erwing, the cigar- chomping, assassin-proof *ubervillain* of the TV series Dallas...» [13].

Слід зазначити, що в обох варіантах уживають частіше за все не німецький, а «англізований» графічний варіант цього префікса (тобто без умлаута): «For the *uberachieving* golden boy, it seemed as if nothing could ever go wrong» [13]; «One of her Hollywood appointments was with TV *uberproducer* John Wells» [16]; «From Jack and the Beanstalk, here's *uber*collection of 20000 books - all free to read over the Internet [16].

Джерелом збагачення англійської мови словотворчими елементами в останні роки можна вважати й іспанську мову. Зокрема суфікс *-ista* було виділено внаслідок запозичення таких іспанських слів, як «Sandinista», «Somocista», «Peronista» (вони позначають прихильників партій, державних і політичних діячів). Оскільки ці слова мають негативну оцінку конотацію для носіїв англійської мови, то створені за їхнім зразком в англійській мові інновації також негативно забарвлені. Такою коннотацією характеризується, наприклад, неологізм «*fashionista*», що вводить поняття шанувальника моди: «As founder and editorial director of Wallpaper magazine, the style and design bible for the *fashionista*, he is a man on first-name terms with good taste» [11].

Останнім часом суттєво зросла кількість запозичень із мов азійських країн. Популярність бойових мистецтв у західних країнах зумовлює запозичення їхніх назв, до того ж поряд із японськими дедалі більше поширюються китайські бойові мистецтва: «This version has him spending the years between age four and age eight in intense training in *gigong* – Chinese martial arts» [12]; «A martial art based on position of attack and self-defence, *tai chi* has attracted devotees around the world» [12]; «He has a second-degree black belt in *bujinkan budo taijutsu*, a Japanese martial art that involves punching, kicking and grappling» [12].

Японське слово «*sushi*» стало, власне кажучи, елементом інтралінгвальним, в англійській мові воно входить до складу таких словосполучень, як «*sushi bar*», його інтеграція сприяє і запозиченню з японської мови інших елементів його парадигми, наприклад «*kaiten sushi*»: «Today many of those bars are gone, replaced by fast-food outlets and *kaiten sushi* joints – the ones where you pluck your raw fish from a convey or belt» [12].

Початок ХХІ століття часто називають епохою антитерористичних війн, особливо проти «ісламського екстремізму». Такі війни (в Афганістані, Іраку) зумовили і хвилю нових запозичень з арабської й інших мов мусульманських країн. Певну частину таких іншомовних надходжень уживали і раніше в англійській і в інших мовах, однак ці одиниці виконували зазвичай «екзотичну» функцію, тоді як на сучасному етапі спостерігають їх перехід у розряд справжніх запозичень, потрібних лексико-семантичній системі англійської мови.

Насамперед виділяються назви фундаменталістських рухів, екстремістських організацій. На перший план серед таких запозичень виступає назва екстремістської мусульманської організації «*Al Qaeda*». Слово «*Al Qaeda*», завважають дослідники, на сьогодні є одним із найуживаніших слів англійської мови в засобах масової інформації й водночас «одним із найнезрозуміліших» [7]. Відзначимо, що тлумачення цього слова в одному з останніх словників «сучасних фраз» займає майже цілу сторінку [9].

У свідомості людей слово «*Al Qaeda*» асоціюється з терористичною організацією, що нараховує тисячі фанатиків, у будь-який момент готових виконати накази свого лідера. У цьому сенсі, відзначають учені, Аль-Каїда не існує, однак погроза від екстремістських, особливо релігійно-фанатичних організацій, є страшнішою, ніж погроза від Аль-Каїди [7]. До прикладу, після терористичних актів у Мадриді в березні 2004 року виявилось, що у Європі від імені Аль-Каїди діють численні екстремістські угруповання.

Крім того, дослідники пишуть, що уряди багатьох країн скоїли страшніші злочини порівняно зі злочинами Аль-Каїди або будь-якої іншої терористичної групи. Статистика, зокрема, свідчить, що за період від 1980 до 2000 року в результаті терористичних акцій загинуло 7745 чоловік, тоді як понад 10 мільйонів стали жертвами громадянських війн, «етнічних чисток», масових страт [5].

Назва «головної терористичної організації» може фігурувати в англійській мові і в первинній формі – «Al Qaeda» (Al Qaida), і в скороченій – «Qaeda» (Qaida), до того ж у останньому випадку це запозичення не тільки виконує атрибутивну функцію, але й може вводити поняття члена «Аль-Каїди»: «Only two days before, Al Qaeda had assassinated the leader of the opposition to the Taliban. Had the assassination paved the way for Qaeda attacks on the United States?» [2]; «How did a suburban housewife become a bride of the monstrous Qaeda? Within Al Qaeda, El Hage was nicknamed “the Manager”» [2].

Виконуючи атрибутивну функцію, це слово вступає в численні словотворчі й синтагматичні зв'язки. Певна частина створених у результаті цих зв'язків утворень набуває, фактично, статусу узуальних одиниць. Це стосується, наприклад, таких словосполучень, як «al-Qaeda Navy», «al-Qaeda mindset», «Qaeda cell», «Qaeda operative», «Qaeda summit», похідних слів «Qaeda-friendly», «Qaeda-free», «al Qaeda-seeker», «Qaeda-speak», «Qaeda-trained: «Shakir had been present at a January 2000 Qaeda summit in Malasia» [2]; «Osama bin Laden is said to own or control up to twenty aging freighters – a fleet sometimes dubbed as *al Qaeda Navy*» [2]; «Unmanned spy planes like those *al Qaeda-seekers* in Afganistan have been heroes in the war on terrorism» [2]; «They say it's conceivable that he may have taken refuge in another *Qaeda-friendly* site like Yemen» [2]; «On Wednesday, Osama bin Laden surfaced on the airwaves, urging Islamic believers to strike back against the «Jews and Crusaders» (*Qaeda-speak* for Christians) [2]; «United States law enforcement has identified, investigated and disrupted a Qaeda-trained terrorist cell on American soil» [2]; «Their job was to keep Afghanistan al-Qaeda free» [7].

Найменування «Аль-Каїда» в англійській мові стало настільки звичним, що воно може функціонувати й у аббревіатурній формі (AQ), до того ж розшифровку цієї аббревіатури у викладеному матеріалі можуть не подавати: «During his interrogation, KSM identified a man named Ali S. Al – Marri as the point of contact for AQ operatives arriving in the US for September 11 follow – on operations» [7]. Цей приклад свідчить також, що й у своїй аббревіатурній формі це найменування може утворювати похідні.

Розглядаючи зміни в соціально-культурній підсистемі лексико-семантичної системи англійської мови, слід відзначити формування нових словотворчих і лексико-семантичних елементів і моделей, нових розгалужених словотворчих і лексико-семантичних парадигм, що концентруються навколо найуживаніших понять.

Отже, проаналізувавши соціально-культурні чинники інноваційних процесів у словниковому складі сучасної англійської мови, можемо зробити висновок, що масова міграція та культурна глобалізація є не лише одними з головних факторів впливу на англійський словотвір ХХ–ХХІ століть, а й важливими стимулами зародження якісних змін у системі словотвору.

Дослідження сучасних словотворчих явищ свідчить, що потребує уточнення традиційне розуміння сутності й механізму словотвору як процесу поєднання кореневої основи зі словотворчим афіксом або з іншою основою, оскільки чимало новоутворень виходять за межі звичайного розуміння, являючи собою поєднання афіксів або компонувальних форм.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Alba R. *Remaking the American Mainstream: Assimilation and Contemporary Immigration* / R. Alba, V. Lee. – Cambridge : Harvard University Press, 2003. – 359 p.
2. Bacevich A. *American Empire. The Realities and Consequences of U. S. Diplomacy* / A. Bacevich. – Cambridge : Massachusetts ; Harvard University Press, 2002. – 302 p.
3. Beatty J. *Colossus: How the Corporation Changed America* / J. Beatty. – New York : Broadway Books, 2001. – 312 p.
4. Bok D. *Universities in the Marketplace. The Commercialization of Higher Education* / D. Bok. – Princeton : Princeton University Press, 2003. – 233 p.
5. Bovard J. *Terrorism and Tyranny. Trampling Freedom, Justice, and Peace to Rid the World of Evil* / J. Bovard. – New York : Polgrave Macmillan, 2003. – 440 p.
6. Buchanan A. C. *1000 Voices That Shared Our Souls. Wisdom to Guide Our Future* / A. C. Buchanan, B. Klingsporn. – Bloomington : Front Porch Books, 1999. – 159 p.
7. Burke J. *Al Qaeda. Casting a Shadow of Terror* / J. Burke. – London : New York ; I. B. Taurus, 2003. – 292 p.
8. Chatsky J. *Guarding Your Identity* / J. Chatsky // *Time*. – 2003. – Sept. 15. – P. 90.

9. The Macmillan Dictionary of Contemporary Phrase and Fable. – London : Macmillan, 2002. – 677 p.
10. Schlosser E. Reefer Madness. Sex, Drugs, and Cheap Labour in the American Black Market / E. Schlosser. – Boston : Houghton Mifflin Company, 2003. – 310 p.
11. Storey J. Inventing Popular Culture. From Folklore to Globalization / J. Storey. – Malden : Blackwell Publishing, 2003. – 148 p.
12. Tawa R. Oxford English Dictionary May Try on Some Bling – bling / R. Tawa // Austin American. – Statesman. – 2003. – July 13. – P. 9.
13. Weise E. Society Grappling with Info Overload Today / E. Weise. – 2000. – Oct. 19. – P. 49.
14. Wheelan C. Naked Economics. Undressing the Dismal Science / C. Wheelan. – New York : W. W. Norton and Company, 2002. – 260 p.
15. Williamson H. Realists Fight Back against Tide of Nostalgia for Old East Germany / H. Williamson // Financial Times. – 2003. – Oct. 3. – P. 4.
16. Wood P. Diversity. The Invention of a Concept / P. Wood. – San Francisco : Encounter Books, 2003. – 351 p.

REFERENCES

1. Alba R., Lee V. (2003) Remaking the American Mainstream: Assimilation and Contemporary Immigration. Cambridge : Harvard University Press.
2. Bacevich A. (2002) American Empire. The Realities and Consequences of U. S. Diplomacy. Cambridge : Massachusetts ; Harvard University Press.
3. Beatty J. (2001) Colossus: How the Corporation Changed America. New York : Broadway Books.
4. Bok D. (2003) Universities in the Marketplace. The Commercialization of Higher Education. Princeton : Princeton University Press.
5. Bovard J. (2003) Terrorism and Tyranny. Trampling Freedom, Justice, and Peace to Rid the World of Evil. New York : Polgrave Macmillan.
6. Buchanan A., Klingsporn B. (1999) 1000 Voices That Shared Our Souls. Wisdom to Guide Our Future. Bloomington : Front Porch Books.
7. Burke J. (2003) Al Qaeda. Casting a Shadow of Terror. London : New York ; Taurus.
8. Chatsky J. (2003) Guarding Your Identity. Time, Sept. 15, pp. 90.
9. Macmillan (2002) The Macmillan Dictionary of Contemporary Phrase and Fable. London : Macmillan.
10. Schlosser E. (2003) Reefer Madness. Sex, Drugs, and Cheap Labour in the American Black Market. Boston : Houghton Mifflin Company.
11. Storey J. (2003) Inventing Popular Culture. From Folklore to Globalization. Malden : Blackwell Publishing.
12. Tawa R. (2003) Oxford English Dictionary May Try on Some Bling – bling. Austin American. Statesman, July 13, pp 9.
13. Weise E. (2000) Society Grappling with Info Overload Today, Oct. 19, pp. 49.
14. Wheelan C. (2002) Naked Economics. Undressing the Dismal Science. New York : W. W. Norton and Company.
15. Williamson H. (2003) Realists Fight Back against Tide of Nostalgia for Old East Germany. Financial Times, Oct. 3, pp. 4.
16. Wood P. (2003) Diversity. The Invention of a Concept. San Francisco : Encounter Books.

HALYNA TALOVYRIA

CURRENT TRENDS OF THE ENGLISH LANGUAGE VOCABULARY REFILLING: EXTERNAL BORROWINGS

The article deals with the expansion and enrichment of the modern English vocabulary through external borrowings. The aim of this study is to single out language, scientific and life aspects, which often serve as sources of those phenomena. In this article, I explore how current socio - political events affect the amount and intensity of new foreign borrowings. This article examines the changes that occur with newly invented English words. The article gives a detailed analysis of verbalization of the antagonism between eastern and western civilisations that aggravated in the contemporary society and is embodied in international terrorism. This article also reports the results of a research how sources of modern borrowings in to the English language changed according to the growing of national diversity among non-native speakers of English. The main idea of the article is that modern English borrowings have changed their origination from European and classical languages to the ones of eastern Moslem countries which is implemented in assimilation of a lot of foreign words and making them parts of the English language lexico-semantic system. The article is of interest for scholars who study qualitative changes in the vocabulary of the English language and their causes.

Key words: the English language, an external borrowing, a vocabulary, semantics, word-formation paradigms.

Одержано 25.04.2017 р.

НАШІ АВТОРИ

Антонова Вікторія Федорівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Українського державного університету залізничного транспорту;

Гайдаш Анна Владиславівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології Київського університету імені Бориса Грінченка; докторант кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка;

Головко Людмила Григорівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна;

Кравець Олена Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна;

Кравченко Валентина Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету;

Кремінська Інна Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна;

Кушнірова Тетяна Віталіївна – доктор філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Лепетюха Анастасія Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри романської філології Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди;

Мурата Сін'їті – доктор філософії, професор, декан факультету іноземних мов Софійського університету (м. Токіо, Японія);

Ніколенко Ольга Миколаївна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Пітерська Олена В'ячеславівна – пошукувач кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Сухіліна Катерина Олегівна – студентка 5 курсу філологічного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна;

Таловиря Галина Михайлівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри англійської та німецької філології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Тимінська Ірина Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської та німецької філології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Фісак Ірина Володимирівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ТЕТЯНА КУШНІРОВА «ВБИТИ ПЕРЕСМІШНИКА» ГАРПЕР ЛІ ЯК РОМАН ВИХОВАННЯ	5
СІН'ТІ МУРАТА СТОРИНКИ ЯПОНСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ – СВІТ ПОЕЗІЇ ХАЙКУ, ТАНКА І ТРАДИЦІЙНОГО ТЕАТРУ	10
OLGA NIKOLENKO THE THEORY AND HISTORY OF THE GROTESQUE IN THE EUROPEAN LITERATURE (THE DYNAMIC OF THE NOTION)	18
ОЛЕНА КРАВЕЦЬ, ВІКТОРІЯ АНТОНОВА СКАНДИНАВСЬКИЙ МІФОЛОГІЧНИЙ СВІТ У СУЧАСНІЙ АНГЛО-АМЕРИКАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ФЕНТЕЗІ	26
АННА ГАЙДАШ ПРОБЛЕМНО-СЕМАНТИЧНІ АСПЕКТИ ДИСКУРСУ СТАРІННЯ У ДРАМАХ «КОХАННЯ ПІД БЕРЕСТКАМИ» Ю. О'НІЛА ТА «СМЕРТЬ КОМІВОЯЖЕРА» А. МІЛЛЕРА	31
ІРИНА ФІСАК ДИНАМІКА СТРУКТУРИ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В АСПЕКТІ ДИХОТОМІЇ «СВІТЛО» Й «ТЕМРЯВА» (на матеріалі повістей збірки «Вечори на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя)	37
ІННА КРЕМІНСЬКА ПОЕТИКА П'ЄС МИКОЛИ КУЛІША «НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ» І «ПАТЕТИЧНА СОНАТА»	43
ЛЮДМИЛА ГОЛОВКО, КАТЕРИНА СУХІЛІНА ЛІРИЗМ РОМАНУ «ПРАПОРНОСЦІ» О. ГОНЧАРА	48
ВАЛЕНТИНА КРАВЧЕНКО ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ ТЕОРІЇ ПРОДОВЖЕННЯ ЛЮДСЬКОГО РОДУ (ЗА РОМАНОМ М. РУДЕНКА «КОВЧЕГ ВСЕСВІТУ»)	54
ОЛЕНА ПІТЕРСЬКА ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ У ПРОЗІ ЕЛЕАНОР ПОРТЕР	57

МОВОЗНАВСТВО

АНАСТАСІЯ ЛЕПЕТЮХА

СПОЛУЧНИКОВІ ПОЛПРЕДИКАТИВНІ ВИСЛОВЛЕННЯ З КОМПРЕСИЄЮ
ТА КІЛЬКІСНОЮ РІВНОКОМПОНЕНТНІСТЮ ЯК МОВЛЕННЄВІ ІННОВАЦІЇ
ІЗ СИНТАКСИЧНОЮ СИНОНІМІЄЮ (на матеріалі французької художньої
прози ХХ століття) 62

ИРИНА ТЫМИНСКАЯ

СОБСТВЕННЫЕ ИМЕНА В ЦИКЛЕ РАССКАЗОВ ДЖЕКА ЛОНДОНА
«СМОК БЕЛЛЮ» 69

ГАЛИНА ТАЛОВИРЯ

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ПОПОВНЕННЯ СЛОВНИКОВОГО ЗАПАСУ
АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ: ЗОВНІШНІ ЗАПОЗИЧЕННЯ 73

ВИСОКОПОВАЖАНІ АВТОРИ!

«Філологічні науки. Збірник наукових праць 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 вказується 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, транслітерованій список 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, наприклад:

УДК 821.161.1

ЗНАЙДА МОСКАЛЕНКО

(Полтава)

КРАЄЗНАВЧІ АСПЕКТИ КОРОЛЕНКОЗНАВСТВА

Анотація та ключові слова (укр. м.)

Текст статті

Список використаних джерел

Транслітерованій список використаних джерел

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

Анотація та ключові слова (англ. м.)

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

Оскільки анотація англійською мовою – це самостійне джерело інформації, що використовується 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...»).

Використана в статті література (першоджерела) вказується після тексту статті, розміщується обов'язково в алфавітному порядку й оформлюється згідно із сучасними вимогами ВАК України (Бюлетень ВАК України, 2009. – № 5. – С. 26–30). Словосполучення «СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ» друкується посередині великими буквами.

Посилання на першоджерела наводять у квадратних дужках, де вказуються арабською цифрою номер першоджерела (цитованої праці), який відповідає номеру в списку використаних джерел, і сторінка (обов'язкова при цитуванні), наприклад: [2, с. 135]. Декілька першоджерел в одному посиланні відокремлюються крапкою з комою, наприклад: [1, с. 5; 7, с. 127] або [1; 2; 9].

Література іноземною мовою вказується після українських і російських першоджерел з усіма вихідними даними (автор, назва статті, де надрукована, місце та рік видання, сторінки тощо). 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) оформлюється за міжнародним бібліографічним стандартом APA (Американська психологічна асоціація) і розміщується після списку використаних джерел. Назва REFERENCES друкується посередині великими буквами.

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

Для перекладу прізвищ авторів, назв статей, книжок, видавництв тощо радимо користуватися онлайн-конвертерами окремо для української та російської мов, посилання на які наведені нижче. Ці ресурси пропонують найпоширеніші варіанти транслітерування: для української мови – згідно з чинним стандартом; для російської – відповідно до правил Департаменту США. Такий підхід дозволить уніфікувати дані для міжнародних баз, адже різні системи транслітерації сприятимуть створенню різних результатів.

Онлайн-конвертер з української мови для транслітерації: <http://translit.kh.ua/?passport>; онлайн-конвертер з російської мови для транслітерації: http://english-letter.ru/Sistema_transliterazii.html.

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

Стаття з періодичного видання

Ivanova I. (2017) Istoriiia amerykanskoj literatury [History of American Literature]. *Filolohichni nauky* [The Philological Sciences], vol. 3, no. 71, pp. 70–76.

Книга

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

Змістова частина книги (розділ, стаття)

Savchenko A. P., Cherkavskaya O. V., Rudenko B. A., Bolotov P. A. (2010) Istoriiia amerykanskoj literatury [History of American Literature]. *Filolohichni nauky* [The Philological Sciences]. *Poltava: Poltava-Media*, pp. 60–79.

Стаття з електронного періодичного видання

Savchenko A. P., Cherkavskaya O. V., Rudenko B. A., Bolotov P. A. (2010) Istoriiia amerykanskoj literatury [History of American Literature]. *Filolohichni nauky* (electronic journal), vol. 11, no. 115, pp. 10–14. Available at: <http://www.online-literature.com/eleanor-porter/4037/> (accessed 25.09.2017).

Стаття зі збірника доповідей конференцій

Savchenko A. P., Cherkavskaya O. V., Rudenko B. A., Bolotov P. A. (2017) Istoriiia amerykanskoj literatury [History of American Literature]. *Proceedings of the X Korolenkivski chytannia (Ukraine, Poltava, November 5-6, 2017)*, *Poltava: Poltava-Media*, pp. 60–79.

Автореферат дисертації

Savchenko A. P. (2017) Istoriiia amerykanskoj literatury [History of American Literature] (PhD Thesis), *Poltava: Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University*.

Якщо немає даних про автора (колектив авторів), але є дані про редактора, на початок посилання виносять дані про нього, наприклад: Savchenko A. P. (ed.) (2010) Istoriiia amerykanskoj literatury [History of American Literature], *Poltava: Poltava-Media*. В іншому разі на початок посилання виносять назву організації, що видала матеріал (видавництво), наприклад: Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University (2017) Istoriiia amerykanskoj literatury [History of American Literature], *Poltava: Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University*.

Слово «видавництво» («publishing») тощо в посиланні не вказується; зазначається лише назва видавництва чи організації, наприклад: Savchenko A. P. (2017) *Istoriia amerykanskoi literatury* [History of American Literature]. *Poltava: Poltava-Media*. А не: *Poltava: Publishing «Poltava-Media»* або *Poltava: Poltava-Media Publishing*.

Цитати з наукових видань подаються тією мовою, якою написано статтю до збірника наукових праць «Філологічні науки», а з художніх творів – мовою оригіналу або в перекладі (українською, російською). У тексті цитати оформлюються за зразком « », або « ” ».

Стаття набирається в 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 нумерувати, 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 PCX, BMP (розподільна здатність 300 dpi).

На окремій сторінці наводяться 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 статусу до наукових рубрик мусять супроводжуватися 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 редагуються та рецензуються редакцією. 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 публікуються за кошти авторів. Вартість однієї сторінки друкованого тексту – 40 грн. Одноосібні статті докторів наук видаються 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 у збірнику «Філологічні науки».

Контактні телефони:

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

097-615-22-60 (відповідальний секретар Ірина Фісак).

Наукове видання

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

**ЗБІРНИК
НАУКОВИХ ПРАЦЬ**

Випуск 26

Технічний редактор *І. В. Фісак*

Літературний редактор *Ю. С. Смиркіна*

Редактор англomовного тексту *І. І. Капустян*

Бібліографічний редактор *С. І. Козина*

Комп'ютерна верстка *О. М. Нарижна*

Підписано до друку 26.10.2017 р. Формат 60x84/8.
Гарнітура Palatino Linotype. Папір офсетний. Друк офсетний.
Ум-друк. арк. 9,77. Обл.-вид. арк. 8,61.
Наклад 100 прим. Зам. № 1731

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.