

ПОЛТАВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В. Г. КОРОЛЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

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

Випуск 33

Полтава
2020

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

ЗАСНОВНИК І ВИДАВЕЦЬ:

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

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

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Головний редактор:

Степаненко Микола Іванович – доктор філологічних наук, професор, ректор Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (м. Полтава)

Члени редакційної колегії:

Ніколенко Ольга Миколаївна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (м. Полтава), *заступник головного редактора*

Ленська Світлана Василівна – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (м. Полтава)

Маленко Олена Олегівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри українознавства і лінгводидактики Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди (м. Харків)

Сусуму Нонака – доктор філологічних наук, професор Сайтамського державного університету (м. Сайтама, Японія)

Дайсукі Адаті – доктор філологічних наук, доцент Хоккайдоського університету (м. Саппоро, Японія)

Філлінг Хезер – доктор філософії, професор Університету Вісконсін-О-Клер (м. О-Клер, шт. Вісконсін, США)

Зуєнко Марина Олексіївна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри англійської та німецької філології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (м. Полтава)

Кравченко Вікторія Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської та німецької філології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (м. Полтава), *відповідальний секретар*

Браїлко Юлія Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філологічних дисциплін і методик їх викладання Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (м. Полтава)

РЕЦЕНЗЕНТИ

Кушнірова Тетяна Віталіївна – доктор філологічних наук, професор кафедри германської філології та перекладу Національного університету «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка» (м. Полтава)

Кавун Лідія Іванівна – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету імені Б. Хмельницького (м. Черкаси)

Медіна-Касановас Нурія – доктор філософії, професор Університету м. Вік (м. Вік, Іспанія)

Елізабет Віландер – доктор філософії, викладач Астонського університету (м. Астон, Велика Британія)

Гіга Хосіташвілі – доктор філософії, Іліа Університет (м. Тбілісі, Грузія)

Філологічні науки : наук. журн. / Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка. – 2020. – Вип. 33. – 92 с.

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

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

Друкується за ухвалою вченої ради Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (протокол № 7 від 17 грудня 2020 року).

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

© Колектив авторів, 2020

© ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2020

POLTAVA V. G. KOROLENKO NATIONAL PEDAGOGICAL UNIVERSITY

PHILOLOGICAL SCIENCES

SCIENTIFIC JOURNAL

Issued 2 times a year

Established September 2009

Issue 33

Poltava
2020

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

FOUNDER AND PUBLISHER:

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

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

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief:

Stepanenko Mykola Ivanovych – Doctor of Philology, Professor, Rector of Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University (Poltava)

Members of the Editorial board:

Nikolenko Olha Mykolaivna – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of World Literature, Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University (Poltava), *Associate Editor*

Lenska Svitlana Vasylivna – Doctor of Philology, Professor of the Department of Ukrainian Literature, Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University (Poltava)

Malenko Olena Olehivna – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Ukrainian Studies and Linguistic Didactics, G. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (Kharkiv)

Susumu Nonaka – Dean, Professor, Faculty of Liberal Arts, Saitama State University (Saitama, Japan)

Daisuke Adachi – Doctor, Slavic-Eurasian Research Center, Hokkaido University (Sapporo, Japan)

Heather Fielding – Director, University Honors Program Associate Professor of English, University of Wisconsin-Eau Claire (Eau Claire, Wisconsin, USA)

Zuenko Maryna Oleksiivna – Ph. D. in Literature, Associate Professor, Head of the Department of English and German Philology, Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University (Poltava)

Kravchenko Viktoriia Leonidivna – Ph. D. in Linguistics, Associate Professor of the Department of English and German Philology, Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University (Poltava), *Executive Secretary*

Braïlko Yuliia Ivanivna – Ph. D. in Linguistics, Associate Professor of the Department of Philological Disciplines and Methods of Their Teaching, Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University (Poltava)

REVIEWERS

Kushnirova Tetyana Vitaliyivna – Doctor of Philology, Professor of the Department of German Philology and Translation, National University "Yuri Kondratyuk Poltava Polytechnic" (Poltava)

Kavun Lidiia Ivanivna – Doctor of Philology, Professor of the Department of Ukrainian Literature and Comparative Studies, Bohdan Khmelnytsky Cherkasy National University (Cherkasy)

Dr Nuria Medina-Casnovas – Doctor, Universitat de Vic (Vic, Spain)

Dr Elisabeth Wielander – Teaching Fellow in German, Aston University (Birmingham, UK)

Dr Giga Khositashvili – Head of Department, Center for Academic Writing, Ilia State University (Tbilisi, Georgia)

Philological Sciences : academic journal / Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University. – 2020. – Issue 33. – 92 p.

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

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

It is published by an agreement of the Academic Board at Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University (Proceedings No. 7 dd. 17 December, 2020).

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

© Team of authors, 2020

© Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University, 2020

УДК 821.161.2'053–3 Франко.09
<https://doi.org/10.33989/2524-2490.2020.33.228192>

ТЕТЯНА МАТВЄЄВА
(Харків) (Kharkiv)
ORCID 0000-0001-9178-1743
Place of work:
V. N. Karazin Kharkiv National University.
Country: Ukraine.
Email: t.matvieieva@karazin.ua

МЕТАМОРФОЗИ ПРОСТОРУ СМЕРТІ В ПРОЗІ І. ФРАНКА

У статті запропоновано новий ракурс дослідження прозових творів І. Франка широкого жанрового діапазону: метаморфози простору смерті як відбиття трансформації психоемоційної сфери персонажів. Було виділено реальні та уявні, замкнені й «безкінечні» простори смерті, проаналізовано їхню структуру, визначену як двопроекційну, а саме власне просторову й особистісну. Обґрунтовано закономірність використання для художнього зображення простору смерті прийому градації – спадної (пуантної) та висхідної. Зроблено висновок про параболічний характер показу І. Франком дійсності та людини в ній. Названо прийоми творення локусів: символізація, використання архетипних первнів, алюзійність.

Ключові слова: епічні жанри; простір смерті; трансформація; градація; художня парабола; архетип; символ.

Художній набуток І. Франка, здавалось би, уже став хрестоматійним, «загальним місцем» у літературознавстві, проте створене митцем не перестає розкриватися дослідникам новими гранями. Причому кожне наступне покоління науковців інакше відкриває написане, аналізує його, усе менше й менше послуговуючись позаестетичними, позамистецькими категоріями. Отже, виводяться на поверхню, акцентуються культурно-історичні смисли, що дозволяє об'єктивно поцінювати, глибоко проникати в суть літературного явища. Безперечно, ця тенденція є всеохопною, стосується всієї спадщини І. Франка-письменника, нас же цікавитиме його прозовий доробок, який розглядатимемо під таким кутом зору, який, незважаючи на численні звернення вчених до творів, що стануть об'єктом аналізу в пропонованій статті, не був спеціально представлений у студіях наших попередників, що й зумовило її (статті) актуальність і дозволило сформулювати мету: визначити й проаналізувати специфіку зображення І. Франком простору смерті в епічних формах. Описередковано про це писали практично всі франкознавці: від С. Єфремова, І. Басса, А. Каспрука, О. Білецького, П. Колесника, Г. Вервеса, Н. Жук, О. Вертія, О. Дея, І. Денисюка, до М. Гнатюка, Р. Голода, Т. Гундорової, В. Панченка, Т. Пастуха, М. Ткачука, А. Швець та інших, які підкреслювали, що танатологічні мотиви є одними з найбільш репрезентативних у творах майстра слова, пронизують практично всю проблемно-тематичну сферу, відіграють значну роль у поезиці характеротворення, виконують функцію опосередкованого складника часу й простору в змодельованому автором світі тощо. Однак дотепер відсутні праці, у яких би йшлося про художні механізми трансформації простору, який став межовим для персонажів. Зважаючи на обмежений обсяг статті, виокремимо тільки один аспект заявленої теми: психоемоційні дисонанси людини в момент переходу межі *життя / смерть*, а також символіка, архетипні первні в описах простору переходу.

Біографія І. Франка багато в чому була трагічною, не раз провокувала появу сумнівів у власній громадсько-політичній, творчій діяльності, неодноразово випробувалася в'язницею, нерозумінням і відвертим цькуванням із боку оточення, хворобами (яскраво, глибоко про це написано в сучасних студіях Т. Гундорової, Я. Мельник, Б. Тихолоза та інших). Тож життєві рефлексії митця більше чи менше відбивалися в його художніх творах. Звичайно, ми далекі від думки про ототожнення автора і його героя, проте, упевнені, тільки той образ буде переконливим, рельєфним, у якому закарбувалося пережите, відчуте самим письменником. І в цьому ми теж покликаємося на І. Франка, а саме на його тезу про сугестивне мистецтво, яку він обґрунтував у розділі «Вступні уваги про критику» трактату «Із секретів поетичної творчості».

Звернімося до текстів. Проте перш ніж зосередитися на основному викладові, пов'язаному з епічними творами, ми вважаємо за необхідне зробити певні експозиційні зауваження, звернувшись до поезії «В Перемишлі, де Сян пливе зелений» (збірка «Зів'яле листя»), що, на наш погляд, акумулює роздуми митця про життя і смерть. Це своєрідна притча, образи-символи якої розкривають наскрізну тезу твору: життя швидкоплинне, може обірватися будь-якої миті, тому кожен день потрібно проживати як останній. Стрижневі символи тут – замерзла ріка й чвірка коней, яка, ніби взявшись нізвідки, вилетіла в шаленому темпі на льодовий простір, щоб триумфально промчатися сніговою цілиною, але провалилася під воду й швидко потонула в чорній глибині. Кожен із цих символів є амбівалентним: вода може бути тихою, чистою, цілющою, життєдайною, а може – бурхливою, каламутною, небезпечною омутами чи водоріями, розливами й повенями; ріка – символ межі, кордону, змін, плинності часу, дорога в невідомість, а часто й у смерть (вирази «піти за водою», «уплисти за Дунай»); чорний колір може позначати материнське лоно, плодючість, але частіше асоціюється з небезпекою, ворожістю, смертю, бо є кольором абсолюту – поглиначем решти кольорів; карета – життя, яке може обернутися існуванням, а може перетворитися на буття; коні – символ мужності й благородства, проте водночас в Одкровенні Іоанна Богослова саме чотири коні Апокаліпсису утворюють тетроду – персоніфікацію есхатологічного мотиву кінця світу (до того ж вороний кінь означає голод – і не тільки в прямому фізіологічному значенні, а й у переносному як спраглисть за життям і неможливість її задовольнити через загибель; негативне значення кольору підсилює цифра чотири, оскільки всі парні числа виражають темний, злий аспект (Енциклопедія символів, 2001)). У творі І. Франка маємо, на нашу думку, художньо втілений абсолют незворотного переходу межі: замерзла ріка (вода) – відсутність руху, змін; ополонка, що утворилася під каретою, яка провалюється в холод нижнього світу, – хаос, а разом – негативна трансформація світобудови, що може стати незворотною, якщо людина відчуватиме себе нецілісною, адже докільля є таким, яким є внутрішнє «я» особи.

Безпосередній об'єкт нашого дослідження – прозові твори І. Франка широкого жанрового діапазону, у яких простір смерті акумулює проблемно-тематичні комплекси, віддзеркалює внутрішній стан людини в межовій ситуації, трансформуючись із географічного топосу в психологічну сферу, загалом визначає особливості взаємодії змістотвірних і формотвірних складників художнього цілого.

У прозі митця ми виділяємо кілька просторів смерті – реальних і уявних, замкнених і «безкінечних», асоційованих із різними стихіями (вода, земля, надра), проте всі вони об'єднані підтекстом: смерть не вирішує проблеми живих, не гармонізує їхній світ.

Усі ці простори можна назвати, слідом за Л. Каневською, «простором страждання» (Каневська, 2003), бо чимало з них були знайомі І. Франкові не з чужих вуст. Одним із таких просторів є простір в'язниці, у якому письменник перебував тричі (1877, 1880, 1889). Твори, які стали рефлексією на соціальне «дно» (цикл «Тюремні оповідання», роман «Лель і Полель»), вважаємо, можна об'єднати за змістом при-

тчею про два суспільні простори, якою розпочинається оповідання «До світла». Ми-тець удається до символізації соціуму, описуючи його як шари живої та мертвої води. Верхній шар пронизаний світлом, жити в ньому комфортно, проте на місце під сонцем претендують і ті, хто опинився в нижньому шарі, темному, холодному. Іноді останні долають кордон, однак щасливці з приповерхневого світу ніколи не приймуть до себе чужих, не поступляться своєю привілейованою територією, місцем у соціальній ієрархії, завжди прирікатимуть жителів придоння на животіння.

Кожен із таких творів структуровано подібно: автор виводить дві проекції – просторову й особистісну; перша розкриває тюремний побут (описи в'язниць, камер, шпиталю, які відштовхують брудом, смородом, темнотою), друга – взаємини наглядців і в'язнів, пояснює причини опускання останніх на «дно». Двовимірність може зникнути, якщо в'язень уже не асоціює себе з позатюремним світом (образи діда Гарасима, безіменного самогубця («В тюремнім шпиталі»), діда Панька, Стебельського, старого жида, Митрика («На дні»), дурника Прокопа («Панталаха»); або, навпаки, ставати рельєфнішими, якщо людина відчуває, як нищиться в замкненому просторі її індивідуальність (Панталаха (однойменний твір), Андрій Темера («На дні»), Йосько Штерн («До світла»)). В окремих творах виділяємо й третю проекцію, парадоксальну своєю абсурдністю: чи може людина досягнути добро, скоївши зло? Наприклад, у «Панталасі» це своєрідний інтелектуально-емоційний двобій Панталахи й Спориша, який завершується фатально для обох, оскільки особистісне змагання здійснювалося в безвиході – фізичній (в'язниця) та психологічній (нерозуміння причин існування катів і катованих. Яскравою паралеллю до франківського художнього контексту нам видається новела М. Коцюбинського «Persona grata» з образом її головного персонажа ката Лазаря та його фінальним усвідомленням себе сокирою в чийось руках). Фактично ця несамостійність, персональна об'єктність у діях і стала причиною трагічного кінця обох персонажів: і Панталаха, і Спориш не змогли переступити приписи й вирватися за межі догм (в оповіданні символом соціальної моралі стала тюремна стіна: Панталаха стає вільним, коли, долаючи стіну, падає з неї й умирає; Спориш у намаганні позбавитися комплексу провини, божеволіє й теж умирає. Але обидва померли по цей бік стіни, у тюремному просторі, об'єднані спочатку рольовою соціальною антиномією (наглядач / в'язень), а у фіналі – спільною гуманітарною місією (попри власне неусвідомлення буттєвих механізмів заперечили їхню дегуманізацію соціумом).

Так само, на наше переконання, не зміг переступити межу замкненого простору й Бовдур («На дні»), хоча в тексті твору й зазначено, що після вбивства Андрія Темери з ним відбувалося щось не пояснюване для нього самого, якась важка внутрішня робота, після завершення якої він міг би переродитися. Проте натуралістичний опис сцени вбивства з багатьма кривавими подробицями й наголошенням на задоволенні, що його відчув персонаж після скоєного, є, вважаємо, авторським самозапереченням, адже вбивство іншої людини не має виправдання: Бог дає життя й тільки Він вирішує, коли воно скінчиться. Тому земний суд ніколи не буде справедливим: згадаємо євангельський епізод, коли фарисеї привели до Ісуса схоплену на перелюбі жінку й зажадали від Спасителя покарати її, а Він запропонував зробити це тому, хто сам без гріха. І, присоромлені, люди розійшлися. Очевидно, що тільки Вищий Суд справедливо воздасть кожному за гріхи. Покаяння вбивці (що начебто маємо у випадку з Бовдуром, хоча й тут не можна не відзначити деяку художню умовність, якщо зважати на те, на кого перетворилася ця людина: навіть у авторській характеристиці персонажа рефреном звучать слова про «гниле порохно», тобто порох, тлін, який повернути не тільки до справжнього, а взагалі до життя неможливо. Тому, переконані, з'ява його у світі, навіть якщо вона стане можливою, буде штучною, фальшивою через обтяження тягарем провини) уже не потрібне ні вбитому, ні його близьким: кожна людина унікальна, з її смертю губиться Всесвіт, а якщо смерть нагла, світобудова взагалі не відродиться.

Вочевидь у тюремних оповіданнях метаморфози простору смерті відбуваються за принципом дзеркального парадоксу: тюрма є водночас світом у собі й зменшеною копією світу за в'язничним муром. Закони цих світів однакові, тюремна огорожа не є ні роз'єднувальною, ні захисною спорудою, а тільки деталлю певного топосу і його локації. Тому причини, виконавці, способи здійснення, наслідки смерті в обох просторах принципово не відрізняються, бо топосним центром людського простору стали в'язниці, будинки розпусти, а не церква (це підкреслювали українські автори в багатьох творах: Панас Мирний та І. Білик у «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», Панас Мирний у «Повії», «Лихих людях», А. Свидницький у «Люборацьких», О. Кониський у «Юрій Горovenко: Хроніка з смутного часу», І. Нечуй-Левицький у «Причепі» тощо).

Важливо, що І. Франко зобразив не тільки в'язничний світ дорослих, але й (і це черговий парадокс, а швидше – нонсенс) дитячий. І другий не менш трагічний, ніж перший. Так, Йоська Штерна, який потрапив до тюрми за неправдивим обвинуваченням опікуна, що в такий спосіб хотів позбавитися претендента на спадщину, було застрелено за порушення режиму (читав книгу біля вікна) («До світла»); братів Калиновичів хоча й засуджено ніби справедливо (за волоцюство, завдання тілесних ушкоджень селянинові, у якого вони крали городину), проте це було покарання тільки за побачені соціумом наслідки їхнього сирітства й небажання опікунки виконувати свої обов'язки. Письменник змалював тюремний світ нібито прихильним до дітей (у камері Йосько відчув себе людиною, а не попихачем, навчився читати; Владко й Начко знайшли «провідника» – діда Семка, який забезпечив їх матеріально, віддавши свій скарб), однак підтекст розкриває несправжність такої «прихильності»: звідси постійне акцентування обмеженості, безвиході в'язничного простору, його негативного впливу на особу. Тому неочікуваний позитив швидко обертається смертю у випадку з Йоськом і віддаленням у часі, проте неминучим самогубством Калиновичів (ірраціональним поясненням фатальності їхньої долі вважаємо розказані самим же дарувальником Туманом легенди про скарби, особливо закляті чи криваві, їхніх нечистих охоронців). Так фізичний простір камери розімкнувся в нематеріальну царину смерті – абсолют неіснування.

Примітно, що І. Франко поступово звужує простір смерті в різних творах, доводячи його до найменшої локації – могили. Така пуантна градація уяскравлює, на наше переконання, спільну для всіх аналізованих у статті творів тезу: природний відхід у небуття не може паралелізуватися зі смертельними психоморальними деформаціями через оксюморонність поєднання причин і наслідків настання незворотного.

Цікавим, вважаємо, є зіставлення просторів смерті – своєрідних протомогил головних персонажів монороманів «Воа constrictor» та «Лель і Полель» (останній зараховуємо до монотворів через те, що романним фокусом є близнюки – духовне ціле у двох фізичних іпостасях). Простір умирання Германа Гольдкремера – це спочатку його кабінет, що в ньому він ледве не був задушений власним сином, якому набридло чекати батькової кончини, щоб нарешті почати розпоряджатися його грошима; згодом – штольня – теж замкнений простір, іще ближчий до хаосу низу, де він справді помер, але не природно, а внаслідок непередбачуваних обставин жахливою смертю – еквівалентом його життя, спрямованим на накопичення: вибухом голову відірвало від тулуба, у чому вбачаємо символіку, пов'язану з позбавленням душі можливості з'єднатися з тілом, а значить поновити життєву енергію (Шейнина, 2002). Показово, що передсмертний простір і місце смерті не співвідносяться з духовними, моральними цінностями – родиною, сімейним затишком, коли відходити за межу щасливій своїми нащадками, друзями людині легше. Навпаки, це приміщення, відповідно, у будинку-«касі» й копальні з їхньою руйнівною енергетикою є холодними, негативно зарядженими прокльонами ріпників і конкурентів.

Для Владка й Начка Калиновичів протомоголою стала в'язниця й замкнений кабінет, парадоксально пов'язані між собою скарбом. Останній був заповіданий близнюкам у камері – асоціативним із печерним просторі. За віруванням предків, печера є атрибутом материнського архетипу, тому перебування в печері символізує повернення в лоно Матері-землі, а значить своєрідну ініціацію – перетворення внутрішньої суті. Відповідно, скарб, узятий із печери, є символом духовної мудрості. Проте, віддана у в'язниці, духовна мудрість заперечує себе. Згадаємо подібну колізію в першому романі І. Франка «Петрії і Довбущуки» (1875): скарб Довбуша зробив ворогами роди Петриїв і Довбущуків; або у світовій літературі – хрестоматійні приклади – романи Л. Стівенсона («Острів скарбів» – образ капітана Флінта), О. Дюма («Граф Монте-Крісто» – заповідання скарбу аббатом Фарія, подальше життя Едмона Дантеса, витрачене на помсту) тощо.

Показовими видаються фінальні епізоди роману, у яких автор описує повернення Калиновичів до «печери». Однак через багато років ініціальним місцем став напівтемний кабінет, де спочатку Гнат, а згодом Владислав перейшли межу буття, учинивши самогубство. Вони хотіли знання, проте через гріх позбавлення життя – Божого дарунку – його не здобули. Поховані в одній могилі – матеріально вираженому абсолюті конечності – уже не досягнуть просвітлення. Письменник змалював парадоксальний світ, у якому вибір обернувся не вибором: обравши філософію (Гнат) і юриспруденцію (Владислав), брати обрали антиномічні сфери *вічне (мудрість) / минуще (соціальне)* у надії їх поєднати через захист, відповідно, у газеті й суді непроминального, натомість утратили себе, роз'єднавшись у не-виборі здатності «слухати й чути». Вони, близнюки, утратили гармонію дуальності, перетворилися на двійників – символ *alter ego*: ідеться не про подібність (у цьому випадку в словосполученні акцентується слово «я»), а про різницю (підкреслюється «друге» – значить інакше). Говоримо про парадоксальність співіснування *свободи / несвободи*: однаковість у єдності стала причиною загибелі братів: спочатку вони закрилися один від одного стражданням, згодом відмовилися від порозуміння, наслідком же стала катастрофа. Самогубство позбавило можливості закріпити процес повернення цілого (мотив близнюків), адже тільки природна смерть відчиняє двері в безкінечне життя, звільняє з тіла (матерії) безсмертний дух. Отже, ініціації не відбулося: ізольований від світу кабінет – простір смерті – став тільки фінішем оксюморонно поєднаних життя й смерті: листовно прощаючись із братом, Начко згадав материнський заповіт триматися разом і сам же пострілом роз'єднав ціле; а Владко, читаючи лист, фіксує увагу не на проханні жити після того, як Лель помре, а саме на слові «помре», повторюючи його тричі. У цьому світі вони втратили цілісність, тому якнайшвидше прагнуть її відновити за допомогою смерті, що в принципі є нездійсненним.

Наступним складником пуантного ланцюга є карета Адама Торського (роман «Основи суспільності»). Це його останній простір, у якому він опинився після замаху на батька. Збоку вона видається розкішним засобом пересування впевненої в собі людини, насправді ж І. Франко неодноразово називає її катафалком, підкреслюючи тим самим нищість, але водночас і приреченість її власника: відбираючи життя в іншого, Адам відібрав перспективу і в себе, тому карета й перетворилася на катафалк – замкнений простір, у якому можна рухатися тільки в одному напрямі – до могили – й ніколи не проходити зворотній шлях. Письменник прагнув зробити неминучим покарання хоча б у змодельованому ним світі, проте роман не завершив, спроектувавши тим фінал на життєві реалії: прототипи Торських – шляхтичі Стшелецькі – були виправдані. У цьому романі звуження простору смерті відбулося номінально, проте без наслідків для потенційного його мешканця: антиномію *життя / смерть* у цьому випадку розглядаємо як дихотомію: розмикання в смерть відбудеться тільки в часі.

Власне пуантом простору смерті вважаємо могили – уявні, проте з визначеною географічною прив'язкою, і реальні. Найбільш яскравими є, на нашу думку, описи водорійів Заклята паша й Клекіт, у яких знайшли свій кінець Олена Батланівна («Пет-

рії і Довбушуки»), Регіна Стальська («Перехресні стежки»), обидві – через кохання, що не склалося. Однак якщо в першому творі сцена самогубства не виписана детально, автор зосереджується тільки на народній семантиці назви водойми – нечистого місця, яке ніби притягує знівельованих життєвими негараздами людей і поглинає їх, ховаючи в темній холодній глибині, то в другому творі письменник скрупульозно описує останні години життя героїні – від убивства чоловіка-садиста до смерті. Уже не тямлячи себе, Регіна опинилася на мосту над бистриною Клекіт (назва амбівалентна, адже може позначати й крик птаха, який загубився й кличе рідню, і шум, що поглинає), стала за поруччям, ніби переступивши межу між життям і смертю, ніби вже відгородившись від світу, у якому тільки страждала, задивилася у воду (відомо, що споглядання природних стихій ніби гіпнотизує, гальмує моторику), і в цю мить Баран зіштовхнув її вниз: йому, уже теж не від цього світу, такий акт здався помстою за себе, бо пригадав скоєне з власною дружиною. Життя Регіни на момент оборонило себе («вона скрикнула»), але швидко згасло. Тіла обох жінок загубилися, їхні могили не визначені, вони «розчинилися» у воді, у пам'яті оточення, а символічним еквівалентом їхнього життя стало «товчене» скло, яке здалеку їм здалося діамантами (прозора символіка Регіниного сну, яку можна спроектувати й на долю Олени).

Абсолютним пуантним простором смерті є могила Анелі Ангарович («Для домашнього огнища»). Її місце останнього прихистку без хреста й плити з написом – данина традиції саме так, без відспівування й безіменно ховати самогубців. І тільки кипарис – цвинтарне дерево, крона якого нагадує застигле полум'я, – символ неприродності, бо вогонь – це рух, вічна зміна форм – самотньо здійсмається біля горбка землі, ніби акумулюючи ту енергію, що її випромінювала Анеля за життя і яку вона витратила не на добро, бережучи для неї, якщо їй удасться здолати межу між поцейбіччям і потойбіччям, вирватися із серединного світу, у якому блукають неприкаяні душі. Анеля – образ смислово подвійний: її мета – щастя домашнього огнища – досягалася суперечливими методами – прийнятними для соціуму, у якому утаєна підлота не вважається підлотою, але абсурдними з погляду вічності – за рахунок чужої біди, перетворюючи життя інших на існування. Така і її могила – водночас пам'ять для близьких і постійне нагадування про причини такої смерті. Фактично могила Анелі є символом утраченого зв'язку людей одного вогню.

Загалом же констатуємо: жоден зі згаданих у статті просторів не розмикається у вічність, а персонажі переміщуються з одного замкненого локусу до іншого. Так, не змогли здолати межі тюрми Панталаха, Спориш, дід Гарасим, Андрій Темера, Йоська Штерн; в'язниця, у якій побували в дитинстві Калиновичі, змінилася зачиненим кабінетом, у якому вони пішли з життя; три дні Ангаровичів – це очікування Анелі в квартирі й пересиджування Антіном у касині, готелі подалі від відповіді на питання, урешті – кладовище; фінал Олени, Регіни – смерть у бистрині; сюжет «*Voac constrictor'a*» взагалі не передбачає переміщень Гольдкремера: сюжетні перипетії – це пригадування минулого (єдине переміщення – у простір низу, у смерть у штольні). Так проявляється інфернальна сутність замкненого простору, у якому люди або самі перетворюються на «заклятих», бо, егоцентричні, вибудовують ексцентричний простір, або стають їхніми жертвами.

У спадщині І. Франка-прозаїка є зразки протилежного психоемоційного знаку – своєрідні застереження проти ігнорування шансу перетворити життя на буття. Це написані на початку ХХ століття твори, в яких абсолютизовано притчовий складник, а смислова й формальна структура підпорядкована біблійній алюзійності. Ідеться про «Терен у нозі» (1902), «Як Юра Шикманюк брів Черемош» (1903), об'єднані думкою про Божий промисел, про необхідність вчасно розпізнати знаки, що їх посилає Творець із метою застерегти людину від гріха. Обидва тексти й вибудовані, до просторової антиномії *втрата / набуття*: відсутність перспективи – здатність протистояти спокусам.

У першому оповіданні паралелізуються два простори смерті: новелістичний початок «Старий, хорий Микола Кучеранюк дожидав смерті» проектується на розповідь Юри про чудесний порятунок від загибелі, а разом вони творять символічну площину, стрижневим елементом якої є образ терну як нагадування про випробування, що неминуче спіткають кожного на життєвому шляху. Терен – амбівалентний символ: з одного боку, непрохідність у просторі й часі, занедбання, щось дуже неприємне, а з другого – чесність, непідкупність, страждання (вінець Христовий) (Жайворонок, 2006). Відповідно, письменник указує ніби на подвійність життя, його матеріальні й духовні цінності, від вибору пріоритету яких залежить майбутнє людини у вічності. Звідси народний вислів «тернова до Бога дорога» – нагадування про необхідність плекання в собі Божої подобі.

У другому оповіданні простором смерті повинна була стати ріка – дорога до місця злочину, проте саме у воді Юра загубив знаряддя вбивства, потім упіймав головатицю. Як і в попередньому творі, центральний символ є амбівалентним: ріка – *утрата й забуття / щедрість і плодючість* (Енциклопедія символів, 2001); вода – *невідоме й незрозуміле / оновлення й очищення* (Енциклопедія символів, 2001) – вони метафоризують вибір людини. Головний персонаж знайшов свій шлях, зловивши рибу й відмовившись від наміру вбити свого кривдника. Так І. Франко обіграє один із перших символів християн – рибу – на основі анаграми грецької фрази: *Iesus Christos Theou Huios Soter* – Ісус Христос, Син Божий, Спаситель, яка міститься в латинському слові *Ichthus* (риба) (Енциклопедія символів, 2001). Юра Шикманюк, спочатку несвідомо, але все-таки відкрився назустріч благодаті, відчув Боже застереження, тому його душа не дісталася чорному демонові, він не впав у гріх. Відтак життя персонажа гармонізувалося, обернувшись буттям у мирі із собою та з оточенням.

Отже, простори смерті в цих творах представлено як дзеркало душі людини, адже його поверхня водночас темна й прозора, вона однаково легко мутнішає й тріскається. Так і душа може відлетіти до Бога, а може залишитися в серединному світі, неприкаяна й самотня. Висновок очевидний: життя – це постійна суперечка, гра між добром і злом, і саме на ній заснована як світобудова загалом, так і мікрокосмос кожної людини. Однак така гра не є спонтанною, її регулює найвища інстанція в ієрархії системи буття – Бог (Легкий, 1999). Тому людина повинна придивлятися до Його знаків, сприймати їх як вияв Божої благодаті, і тоді простір смерті віддалятиметься від неї.

Загалом аналізовані в статті твори І. Франка дають підстави для такого висновку: письменник, зображуючи простір смерті, використовує як наскрізний прийом пуантної градації: від простору в'язниці, кабінету, карети до простору могили, уявної чи справжньої; прийом висхідної градації, повернення персонажа до життя вже не стільки у фізичному, скільки в моральному просторі. Загалом же позиціонуємо такий ракурс представлення метаморфоз простору смерті як параболу, що відповідає, на нашу думку, сенсу цих творів: психоемоційні трансформації як вияв бінарної опозиції *смерть / життя* в буттєвому її вимірі.

Такий напрям дослідження прозової (і не тільки) спадщини І. Франка вважаємо перспективним з огляду на можливість об'єктивно відтворити й невибірково проаналізувати змодельований автором світ за допомогою прийомів архетипного, структуралістського, компаративного методів дослідження художнього цілого, що, зі свого боку, дозволить об'ємно представити співвідношення індивідуального й загального в дихотомії *людина / світ*.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Жайворонок В. Знаки української етнокультури: словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с.
 Каневська Л. «Простір страждання» Франкового героя-інтелігента (психолого-біографічний ракурс). *Слово і час*. 2003. № 9. С. 44–54.
 Легкий М. Проблематика добра і зла в оповіданнях Івана Франка. *Українська мова і література*. 1999. № 43. С. 1–2.

Святе Письмо Старого та Нового Завіту : повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамейськими та грецькими текстами [о. Іваном Хоменком]. Рим, 1991. 1070 с.
 Энциклопедия символов, знаков, эмблем / авт.-сост. : В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. Москва : Астрель : АСТ, 2001. 576 с.

TETIANA MATVIEIEVA

METAMORPHOSES OF THE SPACE OF DEATH IN I. FRANKO'S PROSE

The paper proposes a new perspective on the study of I. Franko's prose works of a wide genre range: the metamorphosis of the space of death as a reflection of the transformations of the psycho-emotional sphere of characters/ The real and imaginary, closed and "endless" spaces of death were identified, their structure, defined as a two-projection, namely, spatial and personal, was analysed. In the collection of "prison short stories", the method of the paradox is also structured and implemented in the work according to the principle of mirroring: a prison emerges at the same time as a world in itself and a reduced copy of the out-of-prison world. The paper proves the pattern of use for the artistic representation of the death space of the method of gradation – downward motion (from large to smaller locations – prison – annex – carriage – grave) and the ascending when it comes to the possibility of returning from the space of death, recreated with the help of Christian symbols (fish, thorns, water).

The conclusion about the parabolic character of I. Franko's presentation of reality and the person in it is made. The methods of creation of loci are named, they are symbolization, applying of archetypal primers, oppositional character. So, it refers to the symbols of living and dead water, walls, cities, rivers, souls, children; biblical prophecies, parables (the notion of the sin is singled out).

A separate aspects of the study is the psycho-emotional states (in particular, agonal) in a border transition situation: stress/apathy, horror/calm. The features of the description of the locations of death are also commented: interior, exterior, various characteristics, symbols, etc.

In general, this refers to the transformation into the infernal space of death for most of the characters of the analysed works, either because of the marginality, or because of the subordination to social morality. The only few exceptions are universal parables – examples of the absolute understanding of the meaning of eternal transformation of matter (living/dead and vice versa), spiritual metamorphosis (soul/body – soul/spirit).

Key words: epic genres; space of death; transformation; gradation; artistic parabola; archetype; symbol.

REFERENCES

- Andreeva, V., Kulev, V., & Rovner, A. (Comps.). (2001). *Encyklopediya simvolov, znakov, ehmbblem* [Encyclopedia of symbols, signs, emblems]. Moskva: Astrel: AST [in Russian].
- Kanevska, L. (2003). «Prostir strazhdannia» Frankovoho heroia-intelihenta (psykholoho-biohrafichnyi racurs) [Space of suffering Franko's hero-intellectuals (psychological and biographical perspective)]. *Slovo i chas* [Slovo i chas], 9, 44-54 [in Ukrainian].
- Lehkyi, M. (1999). Problematyka dobra i zla v opovidanniakh Ivana Franka [The Problem of Good and Evil in the Stories of Ivan Franko]. *Ukrayinska mova i literatura* [Ukrainska mova i literatura], 43, 1-2 [in Ukrainian].
- Sviate Pysmo Storoho ta Novoho Zavitu : povnyi pereklad, zdiisnenyi za oryghinalnymy yevreiskymy, arameiskymy ta hretskymy tekstamy* [o. Ivanom Khomenkom] [Scripture of the Old and New Testaments : complete translation of the original Hebrew, Aramic and Greek texts [by Ivan Khomenko]. (1991). Rym [in Ukrainian].
- Zhayvoronok, V. (2006). *Znaky ukrainskoi etnokultury: slovyk-dovidnyk* [Signs of the Ukrainian ethnoculture: a dictionary-directory]. Kyiv: Dovira [in Ukrainian].

Отримано 27.10.2020 р.

УДК 82.09

<https://doi.org/10.33989/2524-2490.2020.33.228193>

KATERYNA NIKOLENKO

ORCID 0000-0002-1299-8483

(Полтава) (Poltava)

Place of study: Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University

Country: Ukraine

Email: katharina.nikolenko@gmail.com

OLGA NIKOLENKO

ORCID 0000-0001-7374-7226

(Полтава) (Poltava)

Place of work: Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University

Country: Ukraine

Email: omnicolenko@gmail.com

CONTEMPORARY STRATEGIES OF STUDYING INTERTEXTUALITY

У статті розглянуто аспекти й складники поняття «інтертекстуальність», різні трактування теорії інтертекстуальності у працях М. Бахтіна, Ю. Кристеві, Р. Барта й інших видатних літературознавців і критиків ХХ ст., зокрема представників постструктуралізму. У широкому значенні інтертекстуальність визначають як структуру відношень між текстами, що можуть включати в себе пряме цитування, алюзії, імітацію, пародію та несвідоме звернення до літературних та культурних джерел. Це поняття значною мірою стирає межі між текстами, перетворюючи їх, як зазначив Р. Барт, на «безмежну тканину зв'язків та асоціацій». Термін «інтертекстуальність» був уведений французькою письменницею та літературознавицею Ю. Кристевію наприкінці 1960-х років. Поєднавши ідеї Ф. де Сосюра та М. Бахтіна, Ю. Кристева розробила засади теорії інтертекстуальності, запропонувавши переосмислити загальноприйняті поняття «впливів» автора та «джерел» тексту. Цю теорію розробляв також Р. Барт, який проголосив «смерть автора» й підкреслив, що читач ніколи не зможе досягнути повний спектр можливих значень літературного тексту, оскільки інтертекстуальна сутність твору завжди відсилає читачів до нових відношень між текстами. Французький критик Ж. Женетт увів більш охорпне поняття «транстекстуальність» і запропонував п'ять типів транстекстуальних відношень (інтертекстуальність, паратекстуальність, архітекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність). До теорії інтертекстуальності активно зверталися митці епохи постмодернізму. Вона набула поширення не лише в літературі, але й в інших галузях мистецтва (кінематограф, архітектура, образотворче мистецтво тощо), оскільки наслідування відомих мистецьких шкіл і стилів, прямі та непрямі звернення до різних пам'яток культури стали важливим прийомом і характерною ознакою постмодернізму. У статті зазначено, що теорія інтертекстуальності трансформує усталене розуміння тексту як самодостатньої герметичної єдності: створення літературного твору завжди відбувається за безпосередньої участі інших текстів і творів мистецтва, різноманітних соціальних та історичних чинників. В інтерпретації художнього тексту ключову роль відіграє також читач, оскільки його життєвий досвід, рівень начитаності й обізнаності з творами культури та мистецтва впливає на рецепцію змісту та його нюанси, що будуть доступні читачеві у процесі сприйняття літературного твору.

Ключові слова: інтертекстуальність; Ю. Кристева; М. Бахтін; Р. Барт; «смерть автора»; Ж. Женетт; постструктуралізм; постмодернізм; «діалог культур»; читач; рецепція.

In recent years, the theory of intertextuality, as it pertains to literary studies in particular and cultural studies in general, has obtained a higher degree of significance from the viewpoint of literary analysis and interpretation of literary texts. The following article aims to explore contemporary approaches and theories regarding intertextuality in relation to how this notion may be interpreted in its broad and narrow definitions, and also through the prism of reader reception and “dialogue of cultures.”

Contrary to the preexisting paradigm of literary analysis, wherein the extraction of meaning from a literary text was viewed as a fairly straightforward, linear process (also widely known as determining the main “idea” of the text, or deciphering “the author’s thought process”), the theory of intertextuality proposes to view the text as a dynamic site, bringing to the foreground relational processes and practices in the text as opposed to static structures and products. Therefore, in the broadest terms possible, intertextuality can be defined as a set of relations between texts, which can include direct quotations, allusions, literary conventions, imitation, parody and unconscious sources among others.

This idea has been explored in great depth by M. Bakhtin, J. Kristeva, R. Barthes and other prominent scholars and literary critics of the 20th century, particularly from the viewpoint of poststructuralism. Intertextuality maintains that a text “cannot exist as a hermetic or self-sufficient whole, and so does not function as a closed system” (Worton and Still, 1991, p. 1). The author compiles the text by reading other texts and the text becomes available to the audience in a process of reading.

The very term “intertextuality”, which is derived from the Latin *intertexto* (“to intermingle while weaving”), was originally coined by the French semiotician and philosopher Julia Kristeva in the late 1960s. In her essays such as “Word, Dialogue, and Novel,” J. Kristeva suggested reconsidering the generally accepted notions of the author’s “influences” and the text’s “sources,” by putting forward the idea that all signifying systems, from table settings to poems, are constituted by the manner in which they transform earlier signifying systems. A literary work, then, is not simply the product of a single author, but of its relationship to other texts and to the structures of language itself. “Any text,” she argues, “is constructed of a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another.” (Kristeva, 1980, p.37) She further elaborates her point by highlighting the multitude of meanings that can be inferred from any given text, and underlining that “the writer’s interlocutor [...] is the writer himself, but as reader of another text. The one who writes is the same one as the one who reads. Since his interlocutor is a text, he himself is no more than a text rereading itself. The dialogical structure, therefore, appears only in the light of the text elaborating itself as ambivalent in relation to another text” (Kristeva, 1980, p. 86-87).

If we take a closer look at the genesis of this theory, we will almost inevitably notice that the origins of intertextuality can be traced back to 20th-century linguistics. A major role in understanding intertextuality was played, in particular, by the Swiss linguist Ferdinand de Saussure, who established the relational nature of meaning and texts by emphasizing the systematic features of language. Another scholar who had a major influence on the theory of intertextuality was the Russian literary theorist and philosopher Mikhail Bakhtin.

In his book, “Cultural Transactions: Nature, Self, Society,” Paul Hernadi points out that Bakhtin emphasized the relation between an author and his work, the work and its readers, and the relation of all three to the social and historical forces that surround them (Hernadi, 1995). Perhaps the most representational in terms of delineating this idea of “dialogical relations” between the writer, the recipients of their work, and the text itself is M. Bakhtin’s study of F. Dostoevsky. The Russian scholar particularly highlighted the type of writing wherein the characters are endowed with individual voices, however the narrator/author does not interfere. In M. Bakhtin’s view, it is closely connected with the genre of the novel, and stands in contrast to various monophonic genres such as the epic or the poem. In the long run, however, such thoughts do not remain restricted to the novel, and lead M. Bakhtin to highly visionary ideas regarding the nature of literature and human communication in general.

Therefore, by combining Saussurean and Bakhtinian theories, J. Kristeva produced the first enunciation of intertextual theory. While discussing the implications that her work has had in the domains of literary theory and literary criticism, though, it is important to bear in mind that J. Kristeva's work was published during a transitional period, namely during a shift from structuralism to poststructuralism.

Structuralists analyzed texts of all kinds, from works of literature to aspects of everyday communication. These theorists based their analysis on semiology, which is the study of signs, a movement fathered by F. de Saussure. Poststructuralists, on the other hand, believed in the unstable nature of language and meaning, insisting that all texts have multiple meanings.

This transitional period is characterized by the replacement of objectivity, scientific rigour, and methodological stability by an emphasis on uncertainty, indeterminacy, incommunicability, subjectivity, desire, pleasure, and play. While structuralists believed that criticism is objective, poststructuralists would argue that criticism, like literature, tends to be inherently unstable. However, what the two theories had in common was the postmodern obsession with language and with the radical claim of the disappearance of the individual.

This idea was perhaps most radically expressed in the works of Roland Barthes, who proclaimed the "death of the author" and insisted that in a work of literature, "it is language which speaks, not the author" (Barthes, 1977, p. 143). According to the French theorist, works of fiction are merely palimpsests and as such are devoid of any "single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God)" (Barthes, 1977, p. 146). He believed that the literary meaning can never be fully grasped by the reader, because the intertextual nature of literary works always leads readers on to new textual relations. Consequently, the key to deciphering the meaning of a given text will not be found in its "origin," but rather in its "destination": "...the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author" (Barthes, 1977, p.148).

In "Theory of the Text", he writes: "Any text is a new tissue of past citations. Bits of code, formulae, rhythmic models, fragments of social languages, etc., pass into the text and are redistributed within it, for there is always language before and around the text. Intertextuality, the condition of any text whatsoever, cannot, of course, be reduced to a problem of sources or influences; the intertext is a general field of anonymous formulae whose origin can scarcely ever be located; of unconscious or automatic quotations, given without quotation marks" (Barthes, 1981, p.39). Thus, according to R. Barthes, writing is always an iteration which is also a re-iteration, a re-writing which bears traces and shadows of various other texts, both in a knowing and unknowing manner. He further describes literature as a territory "where all identity is lost, beginning with the very identity of the body that writes". The death of the author marks the birth of literature, defined, precisely, as "the invention of this voice, to which we cannot assign a specific origin."

In the context of this discussion, it is important to note that intertextual connections can be formed not only by referencing various works of literature or art, but also by social and historical determinants. Moreover, intertextuality usually involves assumptions regarding the reader, the situation being referred to, and its context. The reader's own previous readings, experiences and position within the cultural formation also form crucial connections and open new ways for interpreting literary works.

The French literary critic Gerard Genette took the idea of M. Bakhtin and J. Kristeva's concept of intertextuality – that texts are not the original product of one author – one step further. In one of his most influential works, entitled "Palimpsests: Literature in the Second Degree", he proposes and defines 'transtextuality' as a more comprehensive term determining "all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts." (Genette, 1997, p. 1) In other words, G. Genette's theory of transtextuality describes the numerous ways a later text prompts readers to read or remember an earlier one. He puts forward five types of transtextual relations.

Intertextuality. As far as the original idea of intertextuality is concerned, in G. Genette's interpretation it becomes reduced to the "co-presence of two or more texts" in the form of quotation, plagiarism, and allusion. In this way, a more practical relationship between specific linguistic and literary elements of individual texts is established.

Paratextuality. Paratextuality refers to all other messages and commentaries which surround the text and may affect its interpretation. The paratext has a more pragmatic role; it guides the readers to consider the context of the document – to understand when the text was published, who published it, and for what purpose, and how the text should or should not be read. It can be categorized as peritext and epitext.

The peritext includes elements such as titles, chapter titles, captions and notes. It also involves dedications, illustrations, epigraphs and prefaces. For example, in R. Heinlein's "Job: A Comedy of Justice," the epigraph to Chapter 1 is a Biblical quotation: "When thou walkest through the fire, thou shalt not be burned" (Isaiah 43:2). (Heinlein, 1985, p. 1)

The epitext consists of elements beyond the text such as interviews, public relation announcements, reviews and other authorial and editorial discourse.

Metatextuality. Metatextuality is the relation between one text and another, wherein the commented text is clearly and obviously cited, referenced, or mentioned. In this case, G. Genette proposes that a text can be linked to another without it being named or cited and instead through the use of an implied understandable reference.

For example, when the phrase "Manuscripts don't burn" appears in the text, the reader may quite correctly infer that M. Bulgakov's famous novel "The Master and Margarita" is being referenced, although the author's name and/or the title of his work may or may not be stated explicitly. The same applies to other recognizable quotations which have now become just as relevant in public discourse as proverbs and adages of old times: e.g. "Everything was in confusion in the Oblonsky's house" (L. Tolstoy, "Anna Karenina"), or "All animals are equal, but some animals are more equal than others" (George Orwell, "Animal Farm").

A more subtle instance of metatextuality may be observed in G.B. Shaw's play "Candida," wherein the legend about Tristan and Isolde is referenced indirectly, through the use of a recognizable metaphor (a sword laid between two lovers symbolizing fidelity and chastity): "If I were a hero of old, I should have laid my drawn sword between us. If Morell had come in he would have thought you had taken up the poker because there was no sword between us" (Shaw, 1981, p. 44).

Metatextuality also applies to explicit or implicit critical commentary of one text on another text. So it may be a book of commentary on a literary text, e.g. "Problems of Dostoevsky's Poetics" by M. Bakhtin or "Pygmalion: Shaw's Spin on Myth and Cinderella" by Ch. Berst.

Architextuality. Architextuality refers to the text being positioned directly or indirectly into a generic category due to its title, even before the reader has received or read the work. In other words, the title of a piece of work or a particular word in a title may alter the reader's expectations about the text.

Hypertextuality. Hypertextuality refers to the relationship between two texts: The hypertext, and another text which G. Genette refers to as the hypotext. The hypertext transforms, modifies, elaborates, or extends the hypotext – but does not keep to the style "of the commentary" of the original text. For instance, "The Aeneid" and "Ulysses" are, in different degrees, two hypertexts of the same hypotext, "The Odyssey". Hypertextuality highlights all the ways one text can change another. Per G. Genette, all texts are basically hypertextual, but sometimes it is difficult to recognise the existence of a hypotext.

However, despite the fact that this classification aims to be incredibly detailed and precise, the five categories established by G. Genette will sometimes overlap when it comes to practice. Researcher Maria Alfaro pointed out that the paratext may also contribute to determining the generic quality of the text, thus merging with architextuality. She also underlined the fact that notions like 'intertextuality' and 'hypertextuality' may

often be hard to differentiate between, and so (in a lot of cases) it might make more sense to use an umbrella term like 'intertextuality' (Alfaro, 1996).

Among contemporary scholars, the prominent American literary critic and Professor of Humanities at Yale University Harold Bloom had been the most consistent in his dedication to intertextual theory and practice. Among his scholarly interests, H. Bloom's work on nineteenth-century poetry and Romantic poetry in particular deserves a special place – not in the least because it can help us better understand his views on intertextuality.

For the American scholar, poets employ the central figures of previous poetry but they transform, redirect, reinterpret those already written figures in new ways and hence create an impression that their poetry is not influenced by, and not therefore a misreading of, the precursor poem. Modern poetry, according to H. Bloom, is dominated by various kinds of figurative misreadings, and he even developed an expanding 'map of misreading' in his work of the 1970s.

Intertextuality is for Bloom a product of the 'anxiety of influence'. He is concerned with motivation, with the reasons why people write in a culture in which everything seems to have already been written, and written in better ways – and in which, as a consequence, there is no way of ever producing writing that is representational of the world, of producing writing that does anything more than rewrite what has already been written.

There is, however, a growing movement to reexamine and rethink the current interpretations of literary works. According to an influential feminist critic Elaine Showalter, one of the important critical approaches of today is the feminist study of women's writing, including readings of women's texts and analyses of the intertextual relations both between women writers (a female literary tradition), and between women and men (Showalter, 1986). Nowadays there are growing attempts to shift the focus from white, patriarchal, European-centric, male-dominated culture (in terms of forming the current literary landscape as well as in terms of critical reception) to a wider range of different cultures and perspectives, including previously overlooked groups, like women, people of color, indigenous communities etc.

A recent feminist theorist, Monika Kaup, attempts to confront these problems by adding a poststructuralist approach. In her opinion, intertextuality may be defined as "an open exchange between the domain of literature and a 'universe' of intersecting scientific, cultural, ideological and literary discourses or 'voices', and, conversely, the potential rhythm, merging and overlay of those heterogeneous voices within what we usually regard as a 'single literary text'." (Kaup, 1993, p. 12-13).

It is also important to highlight that intertextuality, as a term, is not restricted to discussions of the literary arts. Films, musical pieces, architecture, paintings communicate with each other constantly, just like literary texts, and the abundance of explicit and implicit references between various types of art offers near infinite opportunities for artistic expression and communication.

In terms of visual arts, for example, Wendy Steiner underlines that "It is only by viewing paintings in light of other paintings or works of literature, music, and so forth that the 'missing' semiotic power of pictorial art can be augmented – which is to say that the power is not missing at all, but merely absent in the conventional account of the structure of the art." (Steiner, 1985, p. 58)

W. Steiner shows that painters will often 'quote' culturally recognizable styles of earlier schools or individual artists. Their ability to parody styles and gestures suggests a profound intertextual level to the pictorial arts. Modernist & postmodernist painting, with its tendency towards collage, the mixing of different media, and the use of 'found material', might extend possibilities for intertextual expression. Some notable examples to illustrate this point would include the work of Cy Twombly (who was deeply influenced by Modern European art, particularly twentieth century European painting and Italian tradition) and Jean-Michel Basquiat (who combined recognizable Christian imagery and motifs with elements of African art, and brought into focus the realities of life in the USA of the 1970s and 1980s).

Intertextuality has thrived in the era of Postmodernism. For architect and theorist Charles Jencks, the Postmodern age is “a time of incessant choosing ... an era when no orthodoxy can be adopted without self-consciousness and irony, because all traditions seem to have some validity” (Jencks, 1989, p. 7).

According to Ch. Jencks, “Post-Modernism is fundamentally the eclectic mixture of any tradition with that of the immediate past: it is both the continuation of Modernism and its transcendence. Its best works are characteristically double-coded and ironic [...]. Its hybrid style is opposed to the minimalism of Late-Modern ideology and all revivals which are based on an exclusive dogma or taste” (Jencks, 1989, p. 7).

To summarize, the concept of intertextuality dramatically blurs the outlines of texts, making them, in R. Barthes’s words, an “illimitable tissue of connections and associations.” (Barthes, 1981, p. 39) Intertextuality subverts the concept of the text as self-sufficient, hermetic totality. Instead, it emphasizes the fact that all literary production takes place in the presence of other texts, works of culture, and various social and historical factors. The reader also plays a crucial role in interpreting the text, because the reader’s previous experiences, their cultural and educational background will inevitably influence the scope of meanings that the reader is able to extract from the text.

REFERENCES

- Alfaro, M. (1996). Intertextuality: Origins and Development of the Concept. *Atlantis*, 18(1/2), 268-285. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41054827>
- Allen, G. (1994). *Harold Bloom: a poetics of conflict*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Bakhtin, M. M. (1963). *Problems of Dostoevsky’s Poetics*. Moscow: Khudozhestvennaja literatura [in Russian].
- Barthes, R. (1977). The Death of the Author. *Image, Music, Text*. Trans. S. Heath. London: Fontana, 142-148.
- Barthes, R. (1981). Theory of the Text. *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. Ed. Robert Young. London: Routledge and Kegan Paul, 31-47.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Heinlein, R. (1985). *Job: A Comedy of Justice*. New York: Del Rey.
- Hernadi, P. (1995). *Cultural Transactions: Nature, Self, Society*. New York: Cornell University Press.
- Jencks, Ch. (1989). *What is Post-Modernism?* New York: Academy.
- Kaup, M. (1993). *Mad Intertextuality: madness in twentieth-century women’s writing*. Trier: WVT.
- Kristeva, J. (1980). Word, Dialogue, and Novel. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez. Trans. Thomas Gora et al. New York: Columbia University.
- Shaw, G. B. (1981). *Selected Plays*. New York: Dodd, Mead and Company.
- Showalter, E. (Ed.). (1986). *The New Feminist Criticism: essays on women, literature and theory*. London: Virago.
- Steiner, W. (1985). Intertextuality in Painting. *American Journal of Semiotics*, 3 (4), 57-67.
- Worton, M., & Still, J. (1990). *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: Manchester University Press.
- Gibbs A.M. (1990). Candida. In Gibbs A.M. (Ed.) *Shaw. Interviews and Recollections Series*. Palgrave Macmillan, London.

KATERYNA NIKOLENKO, OLGA NIKOLENKO

CONTEMPORARY STRATEGIES OF STUDYING INTERTEXTUALITY

The article explores the definition and the essence of intertextual theory as it is interpreted by M. Bakhtin, J. Kristeva, R. Barthes and other prominent scholars and literary critics of the 20th century, particularly from the viewpoint of poststructuralism. In the broadest terms possible, intertextuality can be defined as a set of relations between texts, which can include direct quotations, allusions, literary conventions, imitation, parody and unconscious sources among others. This concept dramatically blurs the outlines of texts, making them, in R. Barthes’s words, an “illimitable tissue of connections and associations.” The term itself was originally coined by the French semiotician and philosopher Julia Kristeva in the late 1960s. By combining Saussurean and Bakhtinian theories, J. Kristeva produced the first enunciation of intertextual theory, wherein she essentially

suggested reconsidering the widely accepted notions of the author's "influences" and the text's "sources". This theory was further developed by R. Barthes, who proclaimed the "death of the author" and insisted that the literary meaning can never be fully grasped by the reader, because the intertextual nature of literary works always leads readers on to new textual relations. In turn, French critic G. Genette introduced the notion of 'transtextuality' as a more comprehensive term, and put forward five types of transtextual relations (intertextuality, paratextuality, metatextuality, architextuality, hypertextuality). This theory has also become widely popular in the era of postmodernism, not just in relation to literary works, but also in other domains (cinematography, architecture, pictorial arts etc), as imitation of well-known artistic styles, direct and indirect references to various works of culture have become a salient feature of postmodern art. In general, it should be emphasized that intertextuality subverts the concept of the text as self-sufficient, hermetic totality. Instead, it emphasizes the fact that all literary production takes place in the presence of other texts, works of culture, and various social and historical factors. The reader also plays a crucial role in interpreting the text, because the reader's previous experiences, their cultural and educational background will inevitably influence the scope of meanings that the reader is able to extract from the text.

Key words: *intertextuality, J. Kristeva, M. Bakhtin, R. Barthes, "death of the author", G. Genette, poststructuralism, postmodernism, "dialogue of cultures", reader, reception.*

Отримано 23.11.2020 р.

УДК 811.111'38
<https://doi.org/10.33989/2524-2490.2020.33.228197>

ОЛЕКСАНДР ЄМЕЦЬ

(Хмельницький) (*Khmelnytskyi*)
Place of work: Khmelnytskyi National University
Country: Ukraine
Email: yemetsov@ukr.net

АНАСТАСІЯ ЗАХАРЧУК
 (Хмельницький) (*Khmelnytskyi*)
Place of study: Khmelnytskyi National University
Country: Ukraine
Email: zakharchuk2507@gmail.com

ЗНАЧЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ДЕТАЛІ ЯК ФАКТОРА ПОЕТИЧНОСТІ ПРОЗИ В ОПОВІДАННЯХ АМЕРИКАНСЬКИХ І КАНАДСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ

У статті розглянено роль художньої деталі в коротких оповіданнях жанру flash fiction сучасних американських письменників та в оповіданнях видатної канадської письменниці Еліс Манро. Метою дослідження є встановлення значення художньої деталі для поетичності прози. Поетичність прози характеризується як властивість прозового тексту, що включає пріоритет поетичної функції та передбачає введення у прозовий твір рис поетичної мови. До основних рис поетичної мови слід віднести стилістичну конвергенцію, тобто накопичення різних стилістичних прийомів. Як показало наше дослідження, художня деталь також стає фактором поетичності завдяки тому, що набуває символічного значення. Художня деталь може мати метонімічний характер при описі зовнішності (Г. Пейлі) та предметів одягу (Е. Манро, Д. Ші). Метафоричність художньої деталі виникає внаслідок використання розгорнутих тропів (Г. Пейлі, Д. Геліф), завдяки чому текст стає полісемантичним. Зроблено висновок, що художні деталі допомагають краще розкрити характери й поведінку персонажів, сприяють емоційному ефекту як важливому аспекту поетичності прози.

Ключові слова: художня деталь; поетична функція; поетичність прози; стилістична конвергенція; оповідання flash fiction; емоційний ефект.

Однією з головних рис художніх творів є поетичність. Поетичність притаманна як поезії, так і прозі, проте різною мірою. Існують два основні підходи до поняття поетичності – функціональний та структурний. Згідно з функціональним підходом поетичність – це текстова функція або спосіб комунікації, тоді як структурний підхід описує поетичність як текстову структуру (Noth, 1995, p. 354). Зокрема, Р. Якобсон характеризує поетику як частину лінгвістики, що розглядає поетичну функцію в її співвідношенні з іншими функціями; поетична функція є центральною, визначальною функцією словесного мистецтва (Якобсон, 1975, с. 202-206). Я. Мукаржовський вважає функцією поетичної мови максимальну актуалізацію висловлювання (Мукаржовський, 2004, с. 409-410). У сучасній стилістиці актуалізація замінена на термін «висунення» (foregrounding).

Щодо структурного підходу, то Роман Якобсон виділяє паралелізм як одну з основних ознак поетичності, причому паралелізм на всіх рівнях – синтаксичному, фонетичному, семантичному (Якобсон, 1975, с. 218). Як відзначає сучасний лінгвіст

У. Нот, сам Якобсон дотримується інтегративного підходу до поетичності, і саме такий інтегративний підхід, що включає розгляд як структури, так і функції, може дати задовільне пояснення поетичності в усіх її проявах (Noth, 1995, p. 359).

На відміну від поезії, від віршованої мови, поетичність як риса прозового тексту потребує детального аналізу. Потрібно зазначити, що поетичність прози на матеріалі британської, американської та канадської літератури вивчалась у небагатьох роботах (Yemets, 2012), головно на матеріалі класичної літератури (Кейт Шопен, Ділан Томас).

Актуальність нашого дослідження полягає в аналізі поетичності оповідань сучасних американських і канадських авторів.

Метою роботи є визначення основних засобів поетичності прози у творах, написаних здебільшого після 2000 року, та виявленні ролі художньої деталі у створенні поетичності.

Лінгвістичний підхід до характеристики прийомів поетичності прози був застосований німецьким ученим Вольфом Шмідом при аналізі «Повістей Белкіна» О. С. Пушкіна. В. Шмід сформулював три прийоми: внесення міфологічного мислення у прозовий текст і використання розгорнутих тропів, парадигматизація тексту; використання міжтекстових алюзій (Шмід, 1988, с. 6). Слід узяти до уваги, що О. С. Пушкін – видатний російський поет, основний жанр його творчості – поезія, а також час написання оповідань – початок 19-го століття. Тому наведені В. Шмідом прийоми не відображають усіх можливостей прийомів поетичності прози, зокрема у 20-му та на початку 21-го століття.

Використовуючи методику досліджень, запропоновану німецьким ученим, ми проаналізували прояви та прийоми поетичності у прозі видатного британського письменника середини 20-го століття Ділана Томаса та відомої американської авторки Кейт Шопен. Проза цих письменників, як і проза Олександра Пушкіна, – це проза поета, тому особливості віршованої мови виявляються в поетичній прозі цих авторів у використанні звукових повторів (алітерацій), що взаємодіють із метафорами, ритмічній організації частини тексту (Томас), у паралельних конструкціях. Проте основним прийомом поетичності прози Томаса й Шопен є **стилістична конвергенція**. Отже, поетичність прози може бути визначена як властивість прозового тексту, що включає пріоритет поетичної функції й передбачає введення у прозовий твір таких рис поетичної мови, як стилістична конвергенція, фонетичні повтори, паралелізм, ритмічна організація тексту, розгортання тропів (Yemets, 2012, p. 7). Одночасна реалізація в тексті або у фрагменті тексту всіх наведених прийомів поетичності малоімовірна, тому деякі ключові для стилю певного автора прийоми можуть сприяти актуалізації ефекту поетичності.

Матеріалом нашого дослідження є оповідання сучасних американських письменників жанру flash fiction, написані після 2000 року, та два короткі оповідання видатної канадської письменниці, лауреатки Нобелівської премії з літератури Еліс Манро.

Оповідання flash fiction являють собою короткі тексти обсягом 2–3 сторінки, що включають переважно монологічне мовлення. Ми розглядаємо оповідання збірки 2006 року “Flash Fiction Forward” та 2015 року “Flash Fiction International”. Авторами flash fiction є такі відомі письменники, як Джон Апдайк, Дон Ші, Грейс Пейлі та інші.

Одним з основних прийомів поетичності в оповіданнях flash fiction (миттєва проза) можна назвати **стилістичну конвергенцію**. Конвергенція являє собою накопичення різних стилістичних прийомів, які надають один одному експресивності. У більшості випадків стилістична конвергенція (надалі СК) функціонує в сильних позиціях, насамперед у кінці творів.

В емоційному оповіданні Лі Уілсон “Bullhead” СК невелика за розміром і розміщена в останньому абзаці: “Every story is true and a lie. The true part of this one is: Love and the memory of love can’t be drowned. The lie part is that this is good thing” (Flash Fiction Forward, 2006, p. 100).

Конвергенція включає метафору, паралелізм, антитезу та оксиморон, що створює парадоксальний ефект. У нашому перекладі поетичність відтворено з використанням граматичної заміни: «Кожна історія є правдивою та неправдивою водночас. Правдивість цієї історії полягає в тому, що кохання, як і пам'ять про кохання, не можна затопити. А неправда у тому, що це добре» (переклад О. В. Ємця).

Художня деталь – це виразна подробиця в літературному творі, що має значне смислове та емоційне навантаження. Як справедливо відзначає В. А. Кухаренко, популярність художньої деталі в авторів зумовлена «її потенціальною силою, здатністю активізувати читацьке сприйняття, спонукати читачів до співтворчості» (Кухаренко, 1988, с. 110). Художня деталь близька до синекдохи, проте вона використовується у прямому значенні та функціонує в цілому тексті. Основними функціями художньої деталі є: 1) зображальна; 2) уточнювальна; 3) характерологічна; 4) імплікувальна (Кухаренко, 1988, с. 117). У певному контексті художня деталь може набувати **символічного характеру**.

У процесі аналізу 20 оповідань двох збірок flash fiction, у яких актуалізовано деякі риси поетичності, ми виявили важливу роль художньої деталі у творі. Зокрема, в оповіданні “Bullhead” заголовне слово є такою художньою деталлю. Цікаво, що студенти старших курсів, перекладаючи заголовок як «Дурень», пішли шляхом найменшого опору. Проте це слово має вузькоспеціальне значення – «сомик, невелика рибка». В оповіданні «Bullhead» можна виявити дві художні деталі: сомик і монетка. Сюжет твору простий: немолода жінка щороку їздить на озеро, яке затопило її рідне місто внаслідок будівництва дамби. На дні цього озера – будинок, у якому вона в молодості кохалася з хлопцем, “the love of her life”. Вона бере човен, пливе на середину озера й кидає монетку на те місце, де може бути її будинок. І так 50 років поспіль: “Once a year she rents a boat and goes out on the lake that has drowned her old hometown. She drops a penny over the side [...]. Fifty years, fifty pennies. She imagines them grifting downward, all those pennies, starting catfish and bullhead” (Flash Fiction Forward, 2006, p. 31).

Якщо монетка, яку кидають у воду, являє собою символ пам'яті та повернення в багатьох культурах та країнах, то сомик як символ пам'яті стає авторським символом лише в цьому творі. Такі художні деталі можна назвати символічними, або імпліцитними. Саме така символіка зумовила наш переклад заголовного слова як «Пам'ять».

Оповідання Еліс Манро не належать до жанру flash fiction, оскільки вони більші за обсягом. Проте два оповідання “Day of the Butterfly” («День метелика») та “The Eye” близькі по духу за прагматичним ефектом і наявністю художньої деталі.

Дуже зворушливе й емоційне оповідання «День метелика» також містить у сильній позиції, тобто заголовку, важливу художню деталь – брошку у формі метелика. Головна героїня Майра дуже самотня, у школі її піддають булінгу. Вона доглядає за молодшим братом і тримається на відстані від однокласників. Тому подарунок – брошка у формі метелика – стає для неї символом дружби й уваги: “Myra looked into the box.[...] It was a brooch, a little tin butterfly, painted gold with bits of colored glass stuck into it to look like jewels. She held it in her brown hand, smiling slightly [...]. Myra put the brooch in her pocket”.

Оповідання закінчується тим, що Майра захворіла й учителька разом з однокласниками дівчини приходять її провідати. Розчулена Майра віддає брошку іншій дівчині як знак удачності. Когезія двох сильних позицій – заголовка й кінцевого абзацу – підкреслює символічну функцію художньої деталі.

У сумному оповіданні Дона Ші “Black Friday” («Чорна п'ятниця») художньою деталлю стає бейсбольна рукавичка. Головний персонаж після багатьох місяців безробіття отримав роботу продавця у великому магазині. Він вірить в Америку, вірить, що життя покращиться: “You believe in America. America has been good to you and will be again. You are a proud man, a resourceful man, a man who has known

and survived poverty». – «*Ти віриш в Америку. Америка була доброю до тебе й знову буде доброю. Ти гордий чоловік, винахідливий чоловік, людина, яка пізнала і переважила бідність*» (переклад наш). На знижку для працівників магазину чоловік купує для сина бейсбольну рукавичку й залишає її під прилавком. У шалений день «чорної п'ятниці» натовп покупців затоптав чоловіка до смерті. Кілька днів потому рукавичку знаходить продавчиня з іншого відділу. Вона згадує історію загибелі продавця, оскільки бачить ім'я на квитанції, проте залишає рукавичку як різдвяний подарунок своєму 12-річному сину, який грає в бейсбол. Отже, у цій трагічній історії рукавичка як художня деталь стає символом надії на краще життя, надії на майбутнє дітей.

В одному з нових оповідань flash fiction Стюарта Дайбека "Bruise" («Синець», 2014) художня деталь виконує як зображальну, так і символічну функції. Також деталлю стає синець на стегні в жінки. Автор подає образний опис синця: *"A pale, green sheen surrounded it like an aura; purple capillaries ran off in all directions like tiny cracks, like a network of rivers on a map"* (Flash Fiction International, 2015, p. 65-66). Синець у жінки пробуджує в душі чоловіка не лише співчуття та жалість, але й ніжність, надію на повернення взаєморозуміння, кохання.

Якщо художня деталь певною мірою подібна до синекдохи або метонімії як елемент одягу чи риса зовнішності (брошка, рукавичка, синець), то метафоричне відтворення художньої деталі є менш традиційним. В оповіданні "Justice – A Beginning" відомої письменниці Грейс Пейлі мати підсудного, втомлену й нещасну, порівняно із зів'ялою квіткою, засохлим соняшником восени: *"She leaned on the witness bar, her face like a dying flower in its late-season, lank leafage of yellow hair, turning one way then the other in the breeze and blast of justice. Like a sunflower maybe in mid-autumn, having given up on the sun, Faith thought, letting wind and weather move her heavy head"* (Flash Fiction Forward, 2006, p. 124). – «*Матір притулилася до трибуни свідків. Обличчя її було схоже на зів'ялу квітку в кінці літа. Довге солом'яне волосся жінки майоріло від пориву вітру та справедливості. Наче соняшник, який десь у середині серпня засох від сонця, подумала Фейт*» (переклад наш).

Метафоричні розгорнуті порівняння стають особливим видом художньої деталі. По-перше, метафорична деталь виконує характерологічну функцію опису зовнішності та емоційного стану немолодої жінки. По-друге, деталь передає **враження**, яке надає наративу певної поетичності. На наш погляд, метафорична деталь справляє більше враження, створює більш сильний прагматичний ефект, ніж метонімічна. Саме такий метафоричний опис змушує головну героїню, члена журі присяжних, замислитися про поняття добра, справедливості й карі.

Ми навели найбільш яскраві приклади використання художньої деталі в сучасних оповіданнях. Названі деталі зовнішності й одягу допомагають по-різному розкрити характери та поведінку персонажів. Крім того, зовні буденні речі створюють емоційний, поетичний ефект оповіді, тим самим актуалізується стилістичний прийом висунення, деавтоматизації сприйняття твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Кухаренко В. А. Интерпретация текста. Москва : Просвещение, 1988. 192 с.
 Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве. Москва, 2004. 67 с.
 Шмид В. Проза как поэзия. Санкт-Петербург : Инапресс, 1998. 352 с.
 Якобсон Р. Лингвистика и поэтика : пер. с англ. Структурализм: «за» и «против». Москва : Прогресс, 1975. С. 193–230.
 Flash Fiction Forward: 80 very short stories. New York ; London : W.W.Norton, 2006. 254 p.
 Flash Fiction International: very short stories from around the world. New York ; London : W.W.Norton, 2015. 273 p.
 Noth W. Handbook of Semiotics. Bloomington : Indiana University Press, 1995. 576 p.
 Yemets A. Investigating Poeticalness of prose. Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2012. 69 p.

YEMETS O.V., ZAKHARCHUK A.O.

THE IMPORTANCE OF ARTICULAR DETAIL AS A FACTOR OF PROSE POETICALNESS IN THE SHORT STORIES OF THE CONTEMPORARY AMERICAN AND CANADIAN WRITERS

The article considers the role and functions of artistic detail in the contemporary short stories. The investigation involved the flash fiction stories by the American writers written after the year 2020 and several short stories by the outstanding Canadian writer Alice Munro. The aim of the research is determining the major devices of prose poeticalness in these texts and revealing the role of artistic detail in creating poeticalness. Prose poeticalness is defined as such property of a prose text which involves the priority of poetic function and envisages the introduction of poetical features into prose – stylistic convergence, phonetical repetitions, parallelism, rhythm. Stylistic convergence can be considered the most foregrounded device of poeticalness as it involves the accumulation of different stylistic devices which add expressiveness to each other (M.Riffaterre). Our investigation shows that convergences function in strong positions of texts- the initial or final text fragments. Artistic detail is the object or some feature of the object which acquires special importance in the literary text (V.A.Kukharensky). Artistic detail is usually associated with metonymy or synecdoche, but unlike these tropes, it embraces the whole text. In the flash fiction stories and the short stories by A.Munro the major artistic details are objects like a coin (L.Wilson), a brooch (A.Munro), a glove (D.Shea) or a feature of appearance like a bruise (S.Dybek). These details characterize people's behavior, their dreams and aspirations. Therefore, they symbolize love, friendship, sympathy and give polysemantic character to the narration. Another result of our investigation is determining the metaphoric detail (G.Paley) in the description of the woman, the mother of the defendant. Thus, the emotional effect of the artistic detail is realized in the metaphoric similes comparing the woman to the faded flower. These artistic details in combination with stylistic convergence create the impression of the texts as modern parables. The theoretical novelty of our research lies in the analysis of artistic details from the viewpoint of poeticalness as well as in revealing the significance of emotional effect for prose poeticalness.

The prospects of further research lie in the investigation of poeticalness in other genres of modern prose.

Key words: artistic detail; poetic function; prose poeticalness; stylistic convergence; flash fiction stories; emotional effect.

REFERENCES

- Flash Fiction Forward: 80 very short stories.* (2006). New York; London: W.W.Norton.
Flash Fiction International: very short stories from around the world. (2015). New York; London: W.W.Norton.
 Kukharensky, V. A. (1988). *Interpretatsiya teksta [Interpreting text]*. Moskva: Prosveshcheniye [in Russian].
 Mukarzhovskiy, Ya. (2004). *Prednamerennoye i neprednamerennoye v iskusstve [Intentional and unintentional in art]*. Moskva [in Russian].
 Noth, W. (1995). *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
 Shmid, V. (1998). *Proza kak poeziya [Prose as poetry]*. Sankt-Peterburg: Inapress [in Russian].
 Yakobson, R. (1975). *Lingvistika i poetika [Linguistics and poetics]*. In R. Yakobson, *Strukturalizm: "za" i "protiv" [Structuralism: pros and cons]* (pp. 193-230). Moskva: Progress [in Russian].
 Yemets, A. (2012). *Investigating Poeticalness of prose*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing.

Отримано 01.12.2020 р.

УДК 821.112.2-32

<https://doi.org/10.33989/2524-2490.2020.33.228199>

КОНЄВА ТЕТЯНА

ORCID 0000-0003-2374-2579

(Полтава) (Poltava)

Place of work: Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University

Country: Ukraine

Email: tmixalov@ukr.net

ПРОБЛЕМА СПІВВІДНОШЕННЯ МІЖ ДУХОМ І ДІЙСНІСТЮ В НОВЕЛІ «ТРИСТАН» Т. МАННА

У статті здійснено спробу аналізу новели «Трістан» Т. Манна на вісі специфіки реалізації її ідейно-естетичної концепції. Зокрема досліджено проблему культури «епохи кінця» (за термінологією Т. Манна), у межах якої розкрито різноманітні відтінки співвідношення між духом і дійсністю у творі. Серед основних виділено такі, як життя й мистецтво, мистецтво й краса, мистецтво й мораль, естетизм і життя, краса й смерть, декаданс і хвороба духу, що дозволило з'ясувати, з одного боку, світоглядні концепти творчої особистості, а з іншого – сутність її мистецтва. Водночас показано розбіжність поглядів героя новели з особистим ставленням Т. Манна до дійсності та мистецтва. Достатньо уваги приділено виявленню ролі комічного та засобам його утворення в новелі. «Трістан» інтерпретовано в контексті розвитку творчості Т. Манна та європейського літературного процесу межі ХІХ – поч. ХХ ст.

Ключові слова: Т. Манн; «Трістан»; новела; проблематика (мистецтво й життя, мистецтво й краса, мистецтво й мораль, естетизм і життя, краса й смерть, декаданс і хвороба духу); поетика.

Новели – невід'ємна частина творчої спадщини геніального німецького мислителя та художника слова Т. Манна. Уже двох із них – «Тоніо Крегер» та «Смерть у Венеції» – було б достатньо, щоб посісти почесне місце у світовому літературному процесі ХХ століття.

За своє життя митець написав близько трьох десятків новел, які вирізняються ідейно-тематичним і художнім багатством, дають уявлення про еволюцію творчого методу та стилю письменника, знайомлять із проблемами, котрі хвилювали автора впродовж усієї життєтворчості.

І хоча в наш час уже існує низка наукових розвідок, присвячених огляду-аналізу творчого шляху Т. Манна (праці І. Дірзен, П. де Мендельсона, В. Адмоні, М. Вільмонта, Б. Сучкова, Т. Мотильової, А. Русакової, С. Апта, Д. Наливайка, Є. Яценка, Д. Затонського та ін.), відчувається необхідність у дослідженні проблеми культури «епохи кінця» (за термінологією Т. Манна) у новелістичному доробку письменника, котрий до політичної, суспільної діяльності йшов саме через мистецтво.

Мета статті – розкрити відтінки співвідношення між духом і дійсністю в новелі «Трістан» Т. Манна.

Уже в ранніх новелах Т. Манн, як і його однодумці Гі де Мопассан, В. Підмогильний, В. Короленко та ін., виявляє неабиякий інтерес до сфери метафізичного, торкаючись головно проблематики «життя та хвороба», «життя та смерть», розглядаючи її переважно в біологічному сенсі. Однією з провідних тем у новелах Т. Манна, що входять до збірки «Маленький пан Фрідеман», є тема мистецтва й життя, але тут її потрактування ще не відзначається глибиною й оригінальністю, а традиційне для німецької естетики й літератури протиставлення мистецтва й дійсності подається скоріше в плані побутово-психологічному. Герої цих новел – «Маленький пан Фрідеман» (1897), «Блазень» (1897) – люди натхненні, проте слабкодухі й безпорадні

перед жорстокою дійсністю, а мистецтво є для них своєрідною, хоча й ненадійною, схованкою від життя. У ранніх новелах письменник ще не акцентує на філософсько-соціальних проблемах мистецтва. Відсутня в них і проблема декадансу.

Уперше ці аспекти з'являються в останніх книгах роману «Будденброки» (1901), де розповідається про згасання старовинного, колись багатого й поважного бюргерського роду, та новелах, написаних на початку минулого століття. У письменника це протиставлення соціально вмотивоване: і Ганно Будденброк, і герої новел не приймають саме німецької бездуховності з її хижацтвом і вульгарністю, культом грубої сили й агресивності. Водночас Т. Манн глибоко розкриває соціальні й світоглядні корені декадансу як породження кризи суспільства, хвороби духу, значну увагу приділяє проблемі загадковості психіки творчої особистості, котра загострено відчуває свою самотність, її ставленню до життя й суспільства, гуманістичним поглядам і умовам, що загрожують гуманістичному зачинанню. Відтінки співвідношення між духом і дійсністю виявляються досить різноманітними. Але вперше цей аспект набуває свого художнього втілення в новелі «Трістан» («Tristan», 1902). Під час роботи над твором (лютий 1901) письменник чітко визначає його жанр: «Бурлеск під назвою "Трістан"» (Thomas Mann, Henrich Mann, 1984, p. 20), що вказує на поєднання іронії, критичного ставлення до самого себе й меланхолійної гіркоти. Одного з персонажів, у якого є всі підстави стати героєм бурлеску, Т. Манн наділяє особливою любов'ю до музики Ріхарда Вагнера й робить цю любов стрижнем сюжету новели. Однак це не свідчить про дуже тісний зв'язок між автором і героєм твору. Тут скоріше «відображається особистий, не в останню чергу визнаний критикою творчості Вагнера в Німеччині скепсис письменника до занадто самовідданого шанування вагнерівської музики» (Дирзен, 1981, с. 58).

У «Трістані» можна побачити, як автор удосконалює свій новелістичний стиль, особливо стиль ранніх новел гротескно-комічного характеру. «Трістана» можна однаково вважати як завершенням ранніх, так і початком нової серії новел (Kurze, 2000, p. 55-56). З більшістю ранніх оповідань «Трістана» споріднює різке, таке, що не припускає ніякого опосередкування, протиставлення відступництва й життя, а з найпізнішими з них, особливо зі «Шляхом до кладовища», – комічно-гротескне трактування теми, що виключає хоч якийсь співчуття стосовно відщепенців. На відміну від минулих новел, у «Трістані» відщепенцем є представник мистецтва, відзначений печаткою часу, що було в моді на межі ХІХ–ХХ століть. При зіткненні із життям відступник зазнає хоч і сильної, але не смертельної поразки й зі свого боку завдає удару. Та й життя в соціальному вимірі втілено в конкретному образі.

Місцем дії новели Т. Манн не випадково обирає санаторій. Більш ґрунтовно й докладно, ніж цього потребує дія малої форми епосу, він змальовує як сам санаторій, так і його атмосферу та образи відпочивальників.

«Ось він, санаторій "Затишок"! Довгий головний корпус і бічна прибудова, витримані в прямих лініях, біліють серед великого саду, мило оздобленого гротами, арками й невеличкими альтанками з кори дерев, а за шиферними дахами стіною здіймаються до неба ялиново-зелені гори, плавно переходячи одна в одну» (Манн, 1975, с. 18).

«"Затишок" – це чистий ампір; кажуть, що колись це був замок, літня резиденція. Це крило прибудоване пізніше, але головний корпус зберігся з давніх часів» (Манн, 1975, с. 29).

«Вітальня в "Затишку" була велика й гарна. Високі білі двійчасті двері до сусідньої більярдної, де розважалися добродії з неслухняними ногами й інші пацієнти, стояли відчинені навстіж. З другого боку крізь засклені двері видно було терасу й сад. Збоку від дверей стояло піаніно. Був тут і оббитий зеленим сукном ломберний стіл, за яким генерал-діабетик і ще декілька чоловіків грали у віст. Дами читали або вишивали. Опалювали вітальню залізною грубою, але погломоніти найприємніше було коло вишуканого каміна, у якому лежав штучний жар, обліплений смужками яскраво-червоного паперу» (Манн, 1975, с. 30).

«Однак середовище санаторію, – як справедливо вважають дослідники, – необхідне митцю лише для того, щоб звести разом дійових осіб, котрі при нормальній течії життя навряд чи змогли б зустрітися: письменника Детлефа Шпінеля та славу бюргерську сім'ю Клетеріанів» (Дирзен, 1981, с. 58). Вони на деякий час виявляються поза звичайними умовами життя. Таке представлення героїв читачеві дає можливість автору розкрити інший – більш достеменний – смисл їх самих та їхнє ставлення один до одного і вказує на звернення Т. Манна, як й І. Буніна в оповіданні «Пан із Сан-Франциско», до «карнавальної» традиції європейського роману й насамперед традиції Ф. Достоєвського, «яка сягає своїм корінням до жанру меніппеї» (Бахтин, 1972, с. 248).

Детлеф Шпінель – головний герой новели – «літератор зі Львова», належав до тих митців «кінця століття», для яких мистецтво – центр усього суцього, а шліфування стилю чи передавання відтінків важили більше, ніж усі світові проблеми. Перебуває він у санаторії для сухотних тільки тому, що будівля тут – чистий ампір, який допомагає йому утримувати духовну рівновагу, «морально очищає й звеличує». Та й вигляд у нього був незвичайний.

«Уявіть собі, – пише Т. Манн, – брюнета років тридцяти з гаком, гарної постави, вже сивого на скронях, але навіть без натяку на бороду чи вуса на круглому, білому, трохи одутлому, невиразному обличчі. Він не голівся – це було б помітно; на його м'яких хлопчачих щоках тільки подекуди пробивалися тоненькі волосинки. І це здавалося дуже дивним. Блискучі, ясно-карі очі в пана Шпінеля мали лагідний вираз, пориста верхня губа виставала наперед, як у римлян, ніс був короткий і, може, надто м'ясистий, зуби – великі й порохняві, а ноги надзвичайних розмірів. ... Одягався пан Шпінель гарно й модно – в довгий чорний сюртук і яскраво поцяткований жилет» (Манн, 1975, с. 25). За зовнішність один із пацієнтів охрестив його «гнилим недоростком» (Манн, 1975, с. 25). Це прізвисько автор хоча й називає «скоріше злим, ніж влучним» (Манн, 1975, с. 25-26), але все ж привертає до нього увагу читача так, що воно запам'ятовується.

Як бачимо, Т. Манн із самого початку відмежовується від свого героя.

Про творчу продукцію Шпінеля відомо, що він написав лише один «об'ємний роман», дія в якому відбувається «в світських салонах, у розкішних будуарах, повних вишуканих речей – gobеленів, старовинних меблів, чудесної порцеляни, коштовних тканин і різноманітних мистецьких дрібничок» (Манн, 1975, с. 26) і що «в опис цих речей Шпінель вкладав багато любові» (Манн, 1975, с. 26). Медпрацівниця санаторію панна фон Остерло якось на дозвіллі прочитала цей роман і сказала, що він «рафінований», – у її устах це означало «смертельно нудний» (Манн, 1975, с. 27). Декоративність, увага до зовні ефектних та живописних предметів – одна з рис характеру Шпінеля, як, до речі, і Доріана Грея – головного героя однойменного роману О. Уайльда. Щоб побачити цю єдність у поглядах героїв, звернімося до опису інтер'єру помешкання Доріана. «Мав він чудовий муслін із Делі – з гарно витканими візерунками із золотого пальмового листя і райдужних крилець жуків, газ із Даккі, через свою прозорість знаний на всьому сході під назвами “ткане повітря”, “водяний струмінь”, “вечірня роса”, книжки в оправі з брунастого атласу або красивого блакитного єдвабу, затканого французькими ліліями, птахами та іншими образками...» (Уайльд, 1993, с. 103). Отже, у Шпінеля, як і в Доріана Грея, значно більший інтерес викликають гарні речі, аніж люди. Герої люблять красу, мистецтво, але виключають його взаємозв'язок із життям. З декількох рис виникає портрет співака мистецтва для мистецтва, що перебуває у владі модного естетизму.

Розбіжність поглядів героя новели з особистим ставленням Т. Манна до дійсності дуже значна. Документально доведено, що, починаючи з «Будденброків», він уключає у свої твори таку кількість фактичного матеріалу, яка тільки можлива, не заради того, щоб копіювати дійсність, а швидше для того, щоб її «натхнути». Важ-

ливо підкреслити, що саме інтерес Т. Манна до дійсності, до розширювання свого власного життєвого досвіду на прикладі інших людей докорінно відрізняє його позицію від ворожого ставлення до життя героя новели Детлефа Шпінеля.

Дія новели базується навколо зустрічі Детлефа Шпінеля з пані Габрієлою Клетеріан, котра перебуває на лікуванні в санаторії, і виливається в конфлікт між письменником та її фізично здоровим чоловіком. Фабула пов'язана з легендою про Трістана, якою її сприйняв Т. Манн завдяки інтерпретації Ріхарда Вагнера. Т. Манн переводить цю історію в гротеск. Шпінель відчуває симпатію до ніжної вроди молоді жінки. На запитання, чи завжди він дивиться на гарних жінок, лунає відповідь: «Авжеж... І це краще, аніж грубо й приземлено пасти її очима й залишатися під враженням недосконалої дійсності...» (Манн, 1975, с. 32).

Після першої зустрічі замкнутий, неговіркий Шпінель почав виявляти до пані Клетеріан надзвичайну послужливість і увагу. Багато часу вони проводять разом. У них є спільні теми для розмов. Митець стає зовсім іншою людиною.

«Він наближався до неї неймовірно обережно й шанобливо і говорив не інакше, як завбачливо притишивши голос, тож глухувата радниця Шпац здебільшого не могла розчути жодного його слова. Він навшпиньки підходив до крісла, в якому усміхаючись сиділа, ніби невагома, дружина пана Клетеріана, зупинявся за два кроки від неї, одну свою величезну ногу відставляв назад, з тулубом подавався вперед і починав розмову тихо, проникливо, трохи захлинаючись і важкувато повертаючи язика, ладен щомиті відступити й зникнути, тільки-но в неї на обличчі з'явиться хоч якась ознака втоми чи нудьги. Але їй не було нудно з паном Шпінелем; вона запрошувала його посидіти коло них з радницею, зверталася до нього з якимось запитанням, а тоді, усміхаючись, зацікавлено слухала його, бо часом він казав такі незвичайні, дивні речі, яких їй ще зроду не доводилось чути» (Манн, 1975, с. 29).

Т. Манн тактовно та вдало описує своїх героїв. Велике значення має кожна деталь, кожен жест, погляд. Зовнішня витонченість поєднується з емоційним сприйняттям і психологічним аналізом.

Однак мовиться не про людську симпатію і навіть не про кохання. Габрієла Клетеріан сама по собі його не цікавить, а якщо й цікавить, то лише у тому сенсі, у якому він уявляє собі людину, внутрішнє життя та гарна зовнішність якої були б гармонійними. Він намагається викликати в неї відразу до прізвища, отриманого після одруження, маючи на увазі насправді її зв'язок із нормальним, природним життям, із чоловіком і дитиною. Її досить банальні переживання в молоді роки він трактує на свій розсуд, намагаючись переконати її, що вона особлива, надзвичайна людина.

Своєрідним «питанням честі» для Детлефа Шпінеля стає відвоювати Габрієлу в Клетеріана й віддати смерті, бо смерть і краса для нього невіддільні, до того ж смерть – узагалі спільник у боротьбі з «червонощокими». Й ось одного разу, коли санаторне товариство поїхало на прогулянку, він прохає Габрієлу зіграти «Трістана та Ізольду» Вагнера всупереч суворій забороні лікарів навіть торкатися рояля.

«Якщо ви боїтеся, що вам зашкодить, шановна пані, то хай мовчить, хай буде мертва краса, яка б могла заспівати під вашими пальцями. Ви не завжди були такі розважні; принаймні не тоді, коли, навпаки, не треба було відмовлятися від краси. Залишаючи водограй, скидаючи золоту корону, ви не дбали про своє здоров'я і виявили куди більше рішучості й волі... Послухайте, – мовив він, помовчавши, і голос його став ще тихіший, – якщо ви тепер сядете тут і заграєте, як у ті часи, коли батько стояв біля вас і звуки його скрипки викликали у вас сльози... то може статися, що маленька золота корона знов незримо засяє у ваших косах...» (Манн, 1975, с. 44).

Потішена увагою, як їй здавалося, розумної та надзвичайної людини, боязко та несміливо вона відгукується на його улесливу мову й поступається його проханню зіграти на роялі спочатку Шопена, а потім «Трістана та Ізольду».

Шпінелю вдалося схилити молоду жінку до чарування красою та смертю, до зневаги до життя. Його спроба підкорити життя «красі», розглянути «метушню» дійсності під кутом зору суб`єктивних переконань мала успіх. Але внаслідок цього Габрієла Клетеріан помирає.

Однак це не хвилює Детлефа Шпінеля: до смерті він ставиться з тією ж байдужістю, як і до всього земного. Він пише агресивний лист до пана Клетеріана, хоча той, дізнавшись про погіршення здоров`я дружини, сам приїздить у санаторій. Лист Шпінеля закінчується словами ненависті до Клетеріана та його дитини. Пан Клетеріан приймає виклик. Він відповідає Шпінелю усно, «канонадою» чудової лайки. Шпінелю були не під силу далеко не витончені вирази озлобленої людини, такі як «... у Вас душа в п`ятках», «Я б знищив Вас», «... хитрий Ви недолудок» (Манн, 1975, с. 60) тощо. Його поразка стає очевидною, коли, бажаючи відпочити в саду від нападок пана Клетеріана, він зустрічається з маленьким Клетеріаном. Пронизливе верещання та буйна радість дитини обертають його до втечі: «... пан Шпінель повернувся й пішов назад, чуючи позад себе радісний вереск малого Клетеріана. Руки він обережно, з якоюсь застиглою грацією тримав біля тулуба, а ходу силоміць сповільнював, як людина, яка хоче приховати, що душею вона вже кинулась навітки» (Манн, 1975, с. 64).

Наприкінці новели «герой піддається висміюванню його абсолютно банальним антиподом» (Kurzke, 2000, р. 57). Пан Клетеріан, який утілює «життя», – добропорядний бюржер, купець, що робить свій бізнес без усякого сумніву щодо правильності своїх дій, дає знижувальну оцінку Детлефу Шпінелю: «Кожне третє слово у вас “краса”, а справді ви боягуз, лицемір і задрісник» (Манн, 1975, с. 59).

Комічно-сатирична оцінка, котра домінує у Т. Манна в епізоді поразки письменника Шпінеля та спрямована проти чистого естетизму, не повинна вводити читача в оману щодо трагічних аспектів дії новели. Як би там не було, але людина перебуває при смерті, і винен у цьому Детлеф Шпінель. Спокуса «красою смерті» призводить до дійсної смерті. Варто зазначити, що саме в «Трістані» виникає проблема, яка всебічно буде розроблена спочатку в новелі «Смерть у Венеції», а через тридцять років у романі «Доктор Фаустус»: проблема споріднення естетизму та варварського ставлення до життя. Але в «Трістані» поки ще акцентовано на негуманності життєвого устрою, заснованого на естетизмі. «Оцінка Шпінеля як типу, – справедливо зазначає І. Дірзен в монографії «Епічне мистецтво Т. Манна. Світогляд і життя», – дає два мотивування: він виконує руйнівну дію і піддається спокусі там, де життя має свої слабкі сторони (трагічний аспект) і по-смішному здобуває поразку там, де життя самовпевнено виступає проти нього (комічно-сатиричний аспект). Якщо фінал новели не зовсім задовольняє, то це відповідає сутності кінцівки. Там, де гине людина, немає місця для очищувального сміху над поразкою всього негідного» (Дірзен, 1981, с. 61). Комічно-сатирична відповідь Шпінелю не може приховати від нас, що в антагонізмі «мистецтво – життя» міститься справжня проблема творчості самого Т. Манна. Йому, звичайно, хотілося б бути на боці Життя. А на боці Клетеріана? Надряд чи, адже він увесь час брехав собі й іншим, запевняючи, що в його дружини не надто небезпечна «хвороба дихального горла». Ось такий він, типовий представник життя, що закриває очі на правду, не хоче її бачити. Мабуть, через страх порушити усталеність. Комічно-сатиричній концепції відповідає те, що зарозумілість персонажа більш різко виявляється завдяки вбогості його антипода. Але в рамках комічно-сатиричної концепції Т. Манн не знаходить позитивного рішення проблеми, важливої для власної творчості.

Як бачимо, розв`язка – зіткнення між життям і духом – подана у «Трістані» як повна поразка супротивника життя. Але висування на передній план саме духу й мистецтва як супротивників життя виявляється у творі чітко та виразно. Та й загальна оцінка мистецтва та духу в новелі не зовсім проста. При всій комічності свого захисника Шпінеля вони виступають як велика емоційна сила: в епізоді, присвяченому му-

зиці, уся навколишня дійсність виявляється нікчемною порівняно з ними – і відблиск їхньої величі падає й на бідного Шпінеля. Але в подальшій творчості Т. Манна порівняльна характеристика ворожих сил – реального життя й мистецтва – змінюється.

«Мистецтво й дух, – як справедливо вважають дослідники, – перестають бути предметом презирства. Вони більш не пов'язуються з поняттям слабкості й боягузництва. Навпаки, у них відчутна особлива сила, яку неможливо зіставити з реальною силою, що є в житті. Це – сила внутрішня, яка захована в таїнах душі, але досить міцна, щоб визначити поведінку людини, її здатність утриматися на своїх позиціях і не капітулювати перед ворожою стихією життя» (Адмони, Сильман, 1960, с. 94).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Адмони В., Сильман Т. *Томас Манн: очерк творчества*. Ленинград : Советский писатель, 1960. 355 с.
- Бахтин М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва : Художественная литература, 1972. 464 с.
- Дирзен И. *Эпическое искусство Т. Манна: Мировоззрение и жизнь*. Москва : Прогресс, 1981. 307 с.
- Манн Т. *Тристан. Новели*. Київ : Дніпро, 1975. 278 с.
- Уайльд О. *Портрет Доріана Грея*. Київ : Дніпро, 1993. 254 с.
- Kurzke Hermann. Nachwort. *T. Mann. Tristan*. Stuttgart : Reclam, 2000. 154 p.
- Thomas Mann – Henrich Mann. Briefwechsel 1900-1949*. Hrsg. Von Hans Wysling. Frankfurt a M., 1984. 182 p.

KONIEVA TETIANA

THE PROBLEM OF THE CORRELATION BETWEEN SPIRIT AND REALITY IN T. MANN'S NOVEL "TRISTAN"

Short stories are an integral part of T. Mann's creative heritage, which are distinguished by ideological, thematic and artistic richness, they give an idea of the evolution of the creative method and style of the writer. And although nowadays there is already a number of scientific investigations devoted to the review analysis of T. Mann's creative path, there is a need to study the problem of culture "end of time" (in T. Mann's terminology) in the novelistic work of the writer who went to political and social activities through art.

The **purpose** of the article is to reveal the nuances of the relationship between spirit and reality in T. Mann's short story "Tristan".

The article proves that within the cross-cutting problem of the relationship between art and life, which never ceased to bother the German writer, also the novel "Tristan" clearly distinguishes the related ones: art and beauty, art and morality, aesthetics and life, beauty and death, decadence and a disease of the spirit, the artist and reality, which allowed to clarify both the ideological concepts of creative individuality and the essence of its art. At the same time, the divergence between the views of the hero of the novel and T. Mann's personal attitude to reality and art is shown. Enough attention is paid to identifying the role of the comic and the means of its formation in the novel. "Tristan" is interpreted in the context of the development of T. Mann's work and the European literary process at the turn of the XIX - early XX centuries.

The article identifies the place of the short story "Tristan" in the work of the German master of the word and outlines the ways of its further analysis.

Key words: T. Mann; "Tristan"; short story; issues (art and life, art and beauty, art and morality, aesthetics and life, beauty and death, decadence and disease of spirit); poetics.

REFERENCES

- Admony, V., & Sylman, T. (1960). *Tomas Mann: ocherk tvorchestva [Thomas Mann: An Essay on Creativity]*. Leningrad: Soviet writer [in Russian].
- Bakhtin, M. (1972). *Problemu poetyky Dostoevskoho [Problems of Dostoevsky's Poetics]*. Moskva: Fiction [in Russian].
- Kurzke, Hermann. Nachwort. (2000). *T. Mann. Tristan*. Stuttgart: Reclam.
- Mann, T. (1975). *Tristan. Novely [Tristan. Noveli]*. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Thomas Mann. Henrich Mann. Briefwechsel 1900-1949 (1984). Hrsg. Von Hans Wysling. Frankfurt a M.
- Wilde, O. (1993). *Portret Doriana Hreia [Portrait of Dorian Gray]*. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].

Отримано 29.11.2020 р.

УДК 82.0'02.091+821.161.1.091
<https://doi.org/10.33989/2524-2490.2020.33.228207>

NATALIIA TARASOVA
ORCID 0000-0001-9712-9465
(Полтава) (Poltava)
Place of work: Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University
Country: Ukraine
Email: tarasova040816@gmail.com

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE TRILOGY THE ORESTEIA BY AESCHYLUS AND THE NOVEL CRIME AND PUNISHMENT BY F. DOSTOEVSKY

У статті здійснено спробу компаративного аналізу трилогії «Орестея» Есхіла та роману «Злочин і кара» Ф. Достоевського. Відзначено, що компаративістика досліджує історичні процеси диференціації й розходження та збіги й уніфікації літературних явищ, а одним із її завдань є формування – на тлі існуючих різниць і розбіжностей – синтетичного образу літератури. Більше того, вона об'єднує в одне ціле набуті в дослідженнях знання про літературу, про її місце в культурі та у відповідному цивілізаційному колі. З'ясовано, що в основі компаративного аналізу лежить дослідження генетичних та контактних зв'язків. Зіставлення трилогії Есхіла «Орестея» та роману Ф. Достоевського «Злочин і кара» проводилося на рівні генетичних зв'язків і базувалося на тому підрозділі компаративістики, який зосереджує в собі різноманітні емпіричні дослідження, що стосуються впливів і відношень окремих літератур. Виявлено схожість творів у тематичному, ідейному, проблемному аспектах, почасти – у жанровому; відмінності відзначаємо в змалюванні героїв, стильовому розмаїтті, структурних особливостях.

Ключові слова: компаративний аналіз; тема; ідея; проблематика; жанр; структура; стиль.

A modern literary criticism is actively interested in comparative studies, which studies the relationships, interactions and interactions of literatures around the world. The term *comparative studies* comes from the Latin words *compare*, *comparatio*, *comparativus*, which mean the action of comparison, comparative attitude and result (Nalyvayko, 2006, p. 15). Scientific comparative studies has existed almost since the advent of literature. Even in the classical era of ancient Greek literature, in the 6–5 centuries BC, there is a comparison of literary phenomena in works of art. Thus, in Aristophanes' comedy *The Frogs*, a dispute unfolds between Aeschylus and Euripides, which compares their creative positions on the fundamental question: how to portray a person by means of words – that is, real creative programs are proposed. We also find elements of comparative studies in Aristotle's famous *Poetics*: in the section on tragedy, there are also comparative points at the level of comparisons between tragedy and epic, epic and history.

As a science, literary comparative studies began to take shape in the 19th century. However, literary comparative studies, as a branch of literary science, is not limited to a reflection on comparisons made with research purposes. Its main purpose is the cognitive comprehension of "own", "someone else's" and general literary reality as a dynamic, internally differentiated and variable in its content and boundaries of "possible community", associated with many relationships with other areas of literature and culture (Ulitska, 2008, p. 518).

In other words, literary comparative studies examines the participation of stylistically, linguistically, culturally and ethnically different literatures – through their connections, interactions and collective configurations – in the formation of world literature and, on the other hand, the participation of world and regional cultures in the formation of in-

dividual literatures, including primarily national literatures (Nalyvayko, 2006, p. 12). In its modern form, comparative studies is primarily a science of interactions, kinship, differences and typological correspondences of literary phenomena: individual works, individual and collective literary products, genres, styles, trends, eras, themes, national literatures, cultural and civilizational cultures and circles (Nikolenko, 2011, p. 16).

Traditionally, comparative analysis has been based on the study of genetic and contact relationships in the literature.

Genetic connections are connections between different literary phenomena that come from a common source, that is, phenomena related to their origin. They are studied at the thematic (themes, plots, motives), genetic (genera, genres, genre varieties) and mythological (components of a literary work or process) levels (Marchenko, 2005, p. 5). A typical example of the study of genetic connections is the study of "wandering" plots, i.e. those that arise in the mythology, folklore or literature of a particular country and spread to other countries.

Contact links are links between writers (schools, trends, literatures) that are documented. Their purpose is to document that a writer was aware of and influenced by another writer; that a certain motif or hero, a feature of the genre structure of a work or style is borrowed or introduced, inspired by the works of another writer (Nalyvayko, 2006, p. 15).

Unlike genetic bonds, which exist in different time planes, contact bonds mostly unfold synchronously.

Comparative studies, as a science, is divided into three main sections, which differ in problematics, subject and area of interest. The first section contains elements of methodological considerations on the topic of methods of comparison and the comparative method, which are used for cognitive purposes. The second section focuses on a variety of empirical studies that relate to the influences and interrelationships of individual literatures. The third section deals with the theory of comparative literature, which forms a synthetic image of literature and literary phenomena on the basis of research, conducted using comparative and some additional methods (Ulitska, 2008, p. 520).

In our opinion, the comparison of Aeschylus' trilogy *The Oresteia* and F. Dostoevsky's novel *Crime and Punishment* should be made at the level of genetic connections and based on the second subdivision of comparative studies, which "concentrates various empirical studies" that "concerning influences and mutual relations of separate literatures". We mean the ancient Greek and Russian literature, the connections that come from a common source (mythology) and are studied at the thematic (themes, motives) level. These are multinational works, close to the theme, idea, issues, etc.

A comparative analysis of the works of these different writers reveals a holistic vision of the world literary process.

We do not know any research on the creative connections between Aeschylus and F. Dostoevsky in modern literary studies. Therefore, the purpose of our work is an attempt to make a comparative analysis of the works of these writers at the ideological, thematic, genre, structural and stylistic levels.

At first glance, these works are completely different, but we find much in common when looking closer at them.

The problem of bloodshed is the main one in Aeschylus' trilogy *The Oresteia* and F. Dostoevsky's novel *Crime and Punishment*. In Aeschylus's *The Oresteia*, such eternal problems are raised as the choice between duty and family feelings, the need for personal responsibility for the decision made, and the realization of the disastrous consequences of war for both the victors and the vanquished. F. Dostoevsky's novel *Crime and Punishment* covers complex social, philosophical, ethical issues: the purpose and meaning of human existence, the clash of ideology and life, crime and punishment, the fall of the individual and spiritual rebirth. The leading idea of both works is not the call of people to physical struggle and blood, but the conversion to the commandment "Thou shalt not kill!".

Aeschylus' trilogy *The Oresteia* is in three parts and includes plays: *Agamemnon*, *The Libation Bearers* (*Those who sacrifice to the grave, or Sacrifice at the tomb*), *The Eumenides* (*Gracious Ones*). *The Oresteia* is based on the Trojan cycle of myths, in particular on the dramatic history of the god-cursed house of the Atreides. The first play is the tragedy of murder, the second is revenge, and the third is trial and forgiveness. The whole trilogy shows how the divine will is manifested in the family of the criminal Atreides, the last representatives of which were Agamemnon and Orestes.

Crime and Punishment by F. Dostoevsky consists of six parts and an epilogue. The reader sees the scenes of the trial of Raskolnikov in two guises: moral and legal. Murder is considered in the background, and in the foreground there is an analysis of the psychological state of the individual, the moral face of the "criminal". The first three parts of the novel have motives of "condemnation", the next three – "justification". The novel consists of two parts, which are still defined as "for" and "against". In each part of the work Raskolnikov is compared with persons who shade any side of his personality.

In some comments, *Crime and Punishment* is called a tragedy novel, because there are common features with this genre. In F. Dostoevsky's version, the novel becomes a tragedy in epic form, as well as the trilogy of Aeschylus. It seems that Dostoevsky is reviving the art of the ancient tragedy of Aeschylus in the form of a modern novel.

Raskolnikov's story in our perception is a new interpretation of the Aeschylus' trilogy in the struggle against fate, although there is no evidence that F. Dostoevsky studied the Aeschylus' trilogy. The source of information for him was primarily the drama of the 18–19th centuries.

As for the theme, the leading theme of both works is the need to punish evil, revenge and evil. In the Aeschylus trilogy, the gods themselves watch closely and zealously for Orestes to take sacred revenge on his father's murderers. The fact is that the ancient Greek perceived being as a cosmic harmony, truth, justice, established by the gods. To do evil meant to break the established order. Punishment, revenge for evil, as the Greeks believed, restores the original harmony. The Greeks were also convinced that the soul of the slain, if not avenged, would fly around the world, and cause a lot of harm to relatives who did not take revenge for the blood, and people in general. Such a philosophy certainly encountered a significant obstacle. After all, he who avenges evil with violence, commits a crime himself, creates a new evil that requires another criminal. How to stop the growth of evil in this situation, the only way out is suffering. Therefore, in the tragedy of Aeschylus, Orestes suffers, because suffering itself is the thorny path that leads a person to understanding, wisdom, and harmony.

Raskolnikov's goal is also noble – in the long run to be useful, humiliated and disadvantaged. But the path to its implementation lies through crime. To kill to test yourself; to kill to seize money, thanks to their presence to complete university studies; to kill in order to exalt oneself, to rise above others, and then to do good.

The heroes of both works chose the wrong path to achieve the goal, so, in the end, did not reach it, and stopped halfway. They killed, and after this cruelty they felt the burden on their souls. Thus, the goal of each hero was a noble idea and a noble way of its implementation.

An attention in both works is focused on the psychological state of the characters, which is a real punishment for them. The heroes do not immediately repent of their crimes, but only over time. Raskolnikov understood the essence of his crime and repented only in hard labor. Aeschylus also emphasizes that not all people have the ability to attain wisdom and harmony through suffering, often, on the contrary, suffering leads to harm to others.

Both works have a happy ending. *The Oresteia* ends with a scene of reconciliation. Erinyes stop wanting blood after the trial of Orestes, which takes place in Athens. From vengeful goddesses they are transformed into merciful goddesses. In F. Dostoevsky's novel, Raskolnikov also repented and realized the essence of the sin committed.

Finding out the peculiarities of the style of writers allows us to determine the peculiarities of the authors' worldview, the set of pictorial and expressive means and socio-cultural conditions under the influence of which the artistic originality of each work is formed. The author's style is the set of features of creativity that distinguishes his works from the works of other writers. Style is a set of artistic features of a literary work. In a broader sense, style is also called a system of artistic means and techniques in the work of an individual writer, a group of writers (trend or direction), the whole literary era (Halych, & Nazarets, & Vasiliev, 2001, p. 344).

F. Dostoevsky's style is a style in which we clearly see the author's desire to develop the reader's ability to think independently. The writer does not agree, he hints, expresses inaccurately and at the same time with some impressive sophistication makes the reader think and draw their own conclusions. Among the classics of world literature, F. M. Dostoevsky deservedly holds the title of master in revealing the secrets of the human soul and creator of artistic thought. The novel *Crime and Punishment* opens a new, higher stage of Dostoevsky's work. Here he first appeared as the creator of a fundamentally new novel in world literature, which was called polyphonic one. All the artistic features and poetics of the novel *Crime and Punishment* are a means of revealing the special spirituality of Dostoevsky. Working on the novel, the writer mainly sought to trace the psychological process of the crime. That is why *Crime and Punishment* is considered a work in which the originality of the writer's psychology is most clearly reflected.

Aeschylus' trilogy *The Oresteia*, built with the help of ancient heroic images, cannot but have the monumental style which is usual for Aeschylus, and the accumulation of numerous horrors makes it pathetic. The style of the Aeschylus' tragedy is closely connected with the source of the tragedy, the cult of Dionysus, and the praise. Since the praise is originally a cult song in honor of the god Dionysus, which had a solemn and majestic character, the tragedy of Aeschylus close to it had a monumental style. The monumental element in the tragedy of Aeschylus arises from the use of mythology. Aeschylus raises issues of world historical significance: the struggle of patriarchy and matriarchy, the collapse of the communal and tribal system. The mythology associated with these historical events makes Aeschylus' artistic style monumental.

In addition, the cult of Dionysus was full of pathos, which inevitably influenced the style of the tragedy of Aeschylus: it is pathetic. The pathetic element of Aeschylus is very diverse: it is generally psychological, and especially prayerful, and majestic. The monumental and pathetic style of the Aeschylus tragedy, which had a close connection with the cult of Dionysus, is quite peculiar to the writer. To characterize the monumental and pathetic style, it is necessary to pay attention to the functioning of two main elements in the general style of tragedies. This style depicted the natural foundations of life, which were mentioned in the religion of Dionysus. Thus, in the works of Aeschylus, the monumental and pathetic style demonstrates the design of the foundations of life in clear images, which can be called plastic. In the tragedies of Aeschylus there is a figurative element of ancestral life, which can be seen in Erinyes. These are the most important forms of manifestation of the main monumental and pathetic style of Aeschylus. Mythology, which emerged on the basis of communal and tribal collectivism, could not create another style for the tragedies of Aeschylus.

We should note the significant similarity in the psychological picture of images. Thus, each of Dostoevsky's heroes in *Crime and Punishment* can be given its own verbal description, but the most expressive is the linguistic portrait of Raskolnikov. Dostoevsky with great skill showed the bifurcation of the personality of the protagonist of the novel, using different stylistic devices: fragmentary language Raskolnikov, disharmony of his language syntax, and most importantly – the contrast between external and internal form of the language of the hero. "Laws of the fourth dimension", where the earth's gravity ceases to operate, obeys everything in the style of the novel: portrait, landscape, place and time of action. The writer's special, unique rhythm fascinates the readers so much that they do not

immediately appreciate every detail of the hero's portrait. The methods of creating a psychological image of the writer are extremely diverse. Despite the fact that Dostoevsky rarely used the portrait, he is considered a subtle and profound master of the portrait. The writer believed that a human is a very complex creature, and its appearance can not reflect its essence. More important for Dostoevsky is the costume of the hero or any detail in it that reflects the character. In the novel *Crime and Punishment*, the portrait serves to reveal the essence of a hero. Thus, in describing Svidrigailov, Dostoevsky used one, at first glance, insignificant detail: "His eyes were blue and looked cold, intent and thoughtful; lips were scarlet. In general, he was a well-preserved man and seemed much younger than his years" (Dostoevsky, 2009, p. 296). But thanks to this detail it is possible to present all Svidrigailov for whom everything is indifferent and to whom everything is allowed. The eyes play an important role in the portrait of all the protagonists of the novel; they can be used to learn the thoughts of the characters, to reveal their secrets. It is said about Dunya's eyes as follows: "She looked like her brother in face, but she could even be called a beauty. Her hair was dark blond, a little lighter than her brother's; eyes are almost black, sparkling, proud and at the same time sometimes, in minutes, unusually kind" (Dostoevsky, 2009, p. 252), and we read the following about Raskolnikov's eyes: "He was remarkably handsome, with beautiful dark eyes, dark brown, taller than average, thin and slender, but so poorly dressed that in such rags another person would be ashamed to go out into the street" (Dostoevsky, 2009, p. 32). Sonya "was small in stature, about eighteen years old, thin, but rather pretty blonde, with wonderful blue eyes" (Dostoevsky, 2009, p. 231).

In *The Oresteia*, the image of Cassandra is decisively superior to anything that Aeschylus could be attributed to the realm of psychological realism. The complex of Cassandra's experiences, unprecedented in its tragedy, is depicted in Aeschylus not in epic descriptions, but in the form of a story of a herald or a transfer of feelings and moods of the choir: "Such a time will come; the defeated city of Priam will collapse" (Davnohretska trahediia, 2006, p. 120). They are given in themselves in all their eerie nudity and the sharpest; one might say burning, psychologism. Aeschylus' monumental and pathetic style reached here not only the image of individual psychology. Cassandra appears in all the fullness of human feelings and experiences, including all the strength and weakness of the human psyche, riot, helplessness, heroism and at the same time doom, which lost a person a minute before her death: "They laughed at me: I saw the fire, and you think that Troy really turned to dust" (Davnohretska trahediia, 2006, p. 125).

The language and style of the novel *Crime and Punishment* is natural and direct. According to some researchers, Dostoevsky's language loses in picturesqueness and visual aids. However, this is not the case, because Dostoevsky has his own, very specific, different from other writers of the 19th century, the manner of depiction. By seemingly inconspicuous accelerations and decelerations, rhythm, increase and decrease of speech, pauses, the author helps the reader to feel the invisible movement of life.

Aeschylus reveals his individuality in artistic language: he uses characteristic neologisms, colorful metaphors and descriptions. Accordingly, the language of ordinary people, which appears in his tragedies, is everyday and understandable (Pashchenko, 1981, p. 72).

Peculiarities of F. Dostoevsky's style are the synthesis of the novel and tragedy, the rapid development of the plot, the polyphony of the novel, the use of confession, the portrait description of the characters, the conciseness of the descriptions, and the deep psychologism.

Aeschylus' style has its own features: archaic compositional writing technique; appeal to different genres: oratorios with very spatial epic elements of drama, as well as rhetorical recitation; coverage of the theme of destiny and the meaning of God in people's lives; the presence of mythological, historical, philosophical, religious and autobiographical motives.

Thus, a comparative analysis of the trilogy *The Oresteia* by Aeschylus and the novel *Crime and Punishment* by F. Dostoevsky shows that when comparing the ideological, thematic, problematic, structural and stylistic aspects, the works are quite similar. According

to a certain superficial similarity of the plots, a deep knowledge of human psychology, the inner world of the heroes and their unique individuality can be seen. The works differ radically based on sources of information, depicting the time and place of action, stylistic features. Despite the centuries between them, both works are relevant today, because the problem of crime, punishment for crime does not lose its position in a society with economic, social, political turmoil, ethnic conflicts, etc.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник для студ. філологічних спец. вищих закладів освіти. Київ : Либідь, 2001. 488 с.
- Гупало О.-Х. С. Образи природних стихій у романі Ф. М. Достоевського «Злочин і кара». *Молодий вчений*. 2017. № 7 (47). С. 182–187.
- Давньогрецька трагедія. Есхіл. Софокл. Еврипід / [пер.: Б. Тен, А. Содомора]. Харків : Фоліо, 2006. 479 с.
- Достоевский Ф. М. Преступление и наказание : роман. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2009. 673 с.
- Марченко Н. П. Наука, яка дедалі більше визначатиме методику викладання літератури. *Тема*. 2005. № 1–2. С. 4–13.
- Маслова Г. М. Вплив мовленнєвих жанрів на формування мовної особистості у романі Ф. М. Достоевського «Злочин і кара». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологія»*. Острог : Вид-во НаУОА, 2019. Вип. 8 (76). С. 79–82.
- Наливайко Д. С. *Теорія літератури й компаративістика*. Київ : Києво-Могилянська академія, 2006. 348 с.
- Ніколенко О. М. Компаративний підхід у вивченні світової літератури у старших класах загальноосвітньої школи. *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 2011. № 6. С. 16–23.
- Пащенко В. І. Еллінський театр і його уславлені трагічні поети. *Давньогрецька трагедія* / пер. Б. Тен. Київ : Дніпро, 1981. С. 5–24.
- Пушак Ю. В. Особливості компетентного читання творів Достоевського в сучасній Україні (1991–2008). *Вісник Львівського університету. Серія: Іноземні мови*. 2011. Вип. 18. С. 233–240.
- Уліцька Д. *Література. Теорія. Методологія*. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. 543 с.

NATALIIA TARASOVA

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE TRILOGY THE ORESTEIA BY AESCHYLUS AND THE NOVEL CRIME AND PUNISHMENT BY F. DOSTOEVSKY

The article attempts to make a comparative analysis of the trilogy The Oresteia by Aeschylus and the novel Crime and Punishment by F. Dostoevsky. It is noted that comparative studies investigates the historical processes of differentiation and divergence, convergence and unification of literary phenomena, and one of its tasks is the formation – against the background of existing differences and disagreements – of a synthetic image of literature. Moreover, it integrates the knowledge gained in research about literature, its place in culture and in this circle of civilization. Comparative analysis has been found to be based on the study of genetic and contact relationships. The comparisons of Aeschylus' trilogy The Oresteia and F. Dostoevsky's novel Crime and Punishment were made at the level of genetic connections and were based on the subdivision of comparative studies, which concentrates various empirical studies on the influences and relationships of individual literatures. The similarity of works in thematic, ideological, problem aspects, partly – in genre is revealed; differences are noted in the portrayal of the characters, stylistic diversity, and structural features.

Key words: comparative analysis; theme; idea; problematics; genre; structure; style.

REFERENCES

- Dostoevsky, F. M. (2009). *Prestuplenie i nakazanie [Crime and Punishment]*. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika Publ [in Russian].
- Halych, O., Nazarets, V., & Vasiliev, E. (2001). *Teoriia literatury [Theory of literature]*. Kyiv: Lybid Publ [in Ukrainian].
- Hupalo, O.-Kh. S. (2017). *Obrazy pryrodnykh stykhii u romani F. M. Dostoievskoho "Zlochyn i kara" [Images of natural elements in Dostoevsky's novel Crime and Punishment]*. *Molodyi vchenyi [A young scientist]*, 7 (47), 182-187 [in Ukrainian].

- Marchenko, N. P. (2005). Nauka, yaka dedali bilshе vyznachatyne metodyku vykladannia literatury [The science that will increasingly determine the method of teaching literature]. *Tema [Topic]*, 1/2, 4-13 [in Ukrainian].
- Maslova, H. M. (2009). Vplyv movlennievych zhanriv na formuvannia movnoi osobystosti u romanі F. M. Dostoievskoho "Zlochyn i kara" [The influence of speech genres on the formation of language personality in Dostoevsky's novel "Crime and Punishment"]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu Ostrozka akademiia. Seriia "Filolohiia" [Scientific notes of the National University "Ostroh Academy". Philology Series]* (Is. 8 (76, pp. 79-82). Ostroh: NaUOA [in Ukrainian].
- Nalyvayko, D. S. (2006). *Teoriia literatury y komparatyvistyka [Theory of literature and comparative studies]*. Kyiv [in Ukrainian].
- Nikolenko, O. M. (2011). Komparatyvnyi pidkhid u vyvchenni svitovoi literatury u starshykh klasakh zahalnoosvitnoi shkoly [Comparative approach in the study of world literature in senior classes of secondary school]. *World literature in secondary schools of Ukraine [World literature in secondary schools of Ukraine]*, 6, 16-23 [in Ukrainian].
- Pashchenko, V. (1981). Ellinskyi teatr i yoho uslavleni trahichni poety [Hellenic theater and its famous tragic poets]. In B. Ten (trans.), *Davnohretska trahediia [Ancient Greek tragedy]* (pp. 5-24). Kyiv [in Ukrainian].
- Pushak, Yu. (2011). Osoblyvosti kompetentnoho chytannia tvoriv Dostoievskoho v suchasniі Ukraini (1991–2008) [Peculiarities of competent reading of Dostoevsky's works in modern Ukraine (1991–2008)]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia: Inozemni movy [Bulletin of Lviv University. Series: Foreign languages]*, 18, 233-240 [in Ukrainian].
- Ten, B., & Sodomora, A. (Trans.). (2006). *Davnohretska trahediia. Eshkil. Sofokl. Evripid [Ancient Greek tragedy. Aeschylus. Sophocles. Euripides]*. Kharkiv: Folio Publ. [in Ukrainian].
- Ulitska, D. (2008). *Literatura. Teoriia. Metodolohiia [Literature. Theory. Methodology]*. Kyiv [in Ukrainian].

Отримано 27.10.2020 р.

УДК 929.5(477.53)Кочубеї
<https://doi.org/10.33989/2524-2490.2020.33.228220>

ОЛЬГА ОРЛОВА
 ORCID 0000-0001-9991-2031
 (Полтава) (Poltava)
 Place of work: Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University
 Country: Ukraine
 Email: olgigles@gmail.com

КОЧУБЕЇ ЯК ЛІТЕРАТУРНІ ГЕРОЇ

Рід Кочубеїв залишив значний слід в історії, політиці, державному реформуванні. У статті розглянуто представників родини як літературних персонажів творів О. Пушкіна й Л. Толстого. Василь Кочубей, головний герой поеми О. Пушкіна «Полтава», викликає дискусії щодо історичних оцінок його діяльності. Проте автора цікавив передусім психологічний аспект характеру людини, що опинилася в полоні батьківських почуттів. Романтизований образ Кочубея схожий на образ Мазепи з поеми Дж. Байрона, також далекого від історичної подібності. У романі Л. Толстого зображений інший відомий представник роду, Віктор Павлович Кочубей, роль якого у творі значуща не в сюжетному розвитку, а в ідейному – як альтернатива декабристському шляху розвитку Російської імперії. Це той герой, який вплинув на принципи Андрія Болконського, частково – на погляди його сина. У статті висловлено припущення щодо відсутності образів диканських Кочубеїв у творчості М. Гоголя. Порушено тему історичної та літературної пам'яті у творчості М. Гоголя, який обійшов мовчанням іменитих сусідів.

Ключеві слова: Кочубеї; О. Пушкін; Л. Толстой; М. Гоголь; романтичний герой; авторська свідомість.

Історія роду Кочубеїв тісно пов'язана з історією України, її найтрагічнішими моментами – мазепинськими часами, військовими походами Олександра І, політичними реформами обох Миколаїв Романових, громадянською війною початку ХХ століття. Видатний дворянський рід веде свій початок від татарина Кучук-бея, що приїхав до України в середині XVII століття та похрестився іменем Андрій. Першою відомою особою з роду був онук Андрія Кочубея – Василь Леонтійович – спочатку Генеральний писар, згодом Генеральний суддя Лівобережної України. Постаць Василя Кочубея й досі викликає інтерес істориків, продовжують точитися дискусії щодо його стосунків із гетьманом Мазепою, зокрема навколо питання, чим був викликаний його відступ від спланованого єднання зі шведами: сімейними обставинами чи прихильністю до союзу з росіянами. Пристрасті навколо кохання Мотрі Кочубеївни та її хрещеного батька Івана Мазепи, рокове листування з Петром Першим, мученицька смерть Василя Кочубея й нині хвилюють уяву сучасників, наповнюють новим змістом гасло з родинного герба Кочубеїв: «Elevor ubi consumer!» («Підношусь, коли гину!»).

Складна й трагічна доля українського діяча викликала інтерес митців, який не порівняти із живописною та літературною іконографією Івана Мазепи, проте Кочубеї теж залишилися героями у творчості митців літератури. О. Пушкін у поемі «Полтава» зобразив пов'язані з Полтавською битвою події з імперської позиції, що передбачає упередженість у зображенні історичних постатей і подій, водночас романтична традиція дозволяє вільно поводитися з історичними фактами. Дж. Байрона в поемі «Мазепа» хвилювало не стільки наслідування історії, скільки живописний епізод із життя героя. Так і О. Пушкіна вабила романтична історія кохання Мазепи та доньки Кочубея, що зрушила

армії та змінила хід історії всієї Європи. З романтичною патетичністю автор протиставив суддю Кочубея й гетьмана Мазепу як державних мужів і як близьких друзів, майже родичів. Поема О. Пушкіна починається з урочистого переліку скарбів Кочубея:

Багат і славен Кочубей,
Для лук його межі немає;
Там коней, втіху для очей,
Без вартових він випасає.
Немало в нього хуторів
В садах полтавських неозорих,
А скільки золотих скарбів
І хутра, срібла та шовків... (Пушкін, 1937).

Кочубей багатий у всьому: державній службі, матеріальних статках, родині, дітях. У нього все є, але біду приносить найдорожчий зі скарбів – донька Марія. Урочиста оповідь про могутність Кочубея поступово змінюється, викриваючи величезні проблеми, які вирують у душі, здавалось би, невразливої людини. Кочубей зображений у момент найвищого душевного зламу, коли батьківське серце сповнене жагою помсти до колишнього друга, побратима, а зараз – лютого ворога, звабника, крадія, що посягнув на найдорожче:

Тепер злоби чуття незмірне
Не спогадань печаль німу,
А помсту родить; він голубить
Єдину думку неспроста:
Чи сам загине, чи погубить, –
А за дочку надійде мста (Пушкін, 1937).

Переживання героя зображуються О. Пушкіним із великою психологічною переконливістю. Відомо, що літературний персонаж тісно пов'язаний з індивідуально-авторськими поглядами і з моделлю типізації – засобом переробки життєвого матеріалу в художньо-естетичний. Морально-соціальний тип, за термінологією Л. Гінзбург (Гинзбург, 2016), передбачає домінування в літературному персонажі однієї морально-соціальної якості, до якої зводиться зображена особистість – скупість, лицемірство, заздрість. У творі О. Пушкіна образ Кочубея має ознаки романтичного морально-соціального типу, водночас багатоплановість його вагань, роздумів, пошуків виходу зі складного становища дають підставу назвати його персонажем-характером. Це відповідає художній природі поеми, у якій поєдналися реалістичні й романтичні тенденції.

Зображуючи сором, гнів, злобу, жагу помсти Кочубея, автор супроводжує їх романтично концентрованими почуттями: «злоби чуття незмірне», «журбі безсилій жде», «у розпачі сердечнім», а також фольклорними художніми засобами: «орлиним зором», «ні в чистім полі, ні в діброві», «блищить його булат», «жвавий кінь біжить охоче» та ін. Використана автором градація дозволила додати глибини образу Василя Кочубея, підкреслити його психологічну зумовленість. Перше знайомство з Кочубеєм – це перелік його скарбів у прямому й переносному сенсах («І на показ, і по коморах!»), далі йдеться про поступову втрату скарбів душевних – батьківського, дружнього, християнського. І нарешті, наприкінці життя – на допиті, коли вимагають назвати місце захованих скарбів, Кочубей по-іншому оцінює та ранжує своє багатство: якщо на початку твору – як відкрите й приховане; згодом – як ставлення до нього рідних; то у фіналі життя перед страстю на перше місце він ставить власну гідність:

О, так! Безцінні мав три клади
 Я у житті цім для відради.
 І перший клад мій – честь моя,
 Його в тюрмі утратив я;
 Був другий клад, мов цвіт лілеї,
 То світла честь дочки моєї.
 Над ним тремтів я, умлівав, –
 Мазепа другий клад украв.
 Але зберіг я клад останній –
 Святу, гарячу мсту мою,
 Що завтра богу віддаю (Пушкін, 1937).

Характер Кочубея, зображений О. Пушкіним за законами романтичної й реалістичної традиції, утілює духовну еволюцію персонажа, який, пройшовши крізь вогонь страждань, очищується, починає дивитися на світ новими очима. Катарсис Кочубея – це визнання цінності власних учинків і думок («І перший клад мій – честь моя»).

Наступним літературним персонажем із родини Кочубеїв слід назвати правнука Василя Леонтійовича Кочубея – Віктора Павловича, державного діяча XVIII–XIX cc. Роду Кочубеїв він додав графський титул (з 1799 року), згодом – князівський (з 1831 року). Родовий маєток, що в Диканьці поблизу Полтави, він зробив блискучою резиденцією, залучивши до цього кращих архітекторів свого часу – Джакомо Кваренгі, Миколу Львова, Луїджі Руска. В. П. Кочубей мав у послужному списку найвищі державні посади Російської імперії: міністр внутрішніх справ, голова Державної ради, перший державний канцлер. За свою тривалу державну службу В. П. Кочубей пережив чотирьох царів, починаючи з Катерини II. Під час війни 1812 року був при імператорі Олександрі I та сприяв призначенню М. Кутузова головнокомандувачем російської армії. Після війни активно підтримував ліберальні реформи М. Сперанського, мета яких полягала в реорганізації державних інституцій. За дорученням Олександра I була створена Державна рада, яку очолив В. П. Кочубей, і реорганізовані міністерства (Енциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона, 1895).

Створюючи панораму життя Російської імперії початку XIX століття, Л. Толстой не міг обійти увагою постать В. Кочубея разом із його однодумцем М. Сперанським. У другому томі роману-епопеї «Війна і мир» зображена сцена зустрічі Андрія Болконського з М. Сперанським у домі графа Кочубея. Для письменника ця зустріч важлива з точки зору внутрішньої готовності Андрія Болконського до нової діяльності, яка змогла б захопити його, надати поживу розуму й душі: «Він відчував зараз у Петербурзі почуття, подібне до того, яке він відчував напередодні битви, коли його млоїла неспокійна цікавість і непереможно тягнуло у вищі сфери, туди, де готувалося майбутнє, від якого залежала доля мільйонів» (Толстой, 1958). Кочубей у романі Л. Толстого – епізодичний персонаж без помітної сюжетної ролі, він лише провідник на шляху сокровеного героя, що невпинно шукає справжнього діла, сповненого внутрішньої значущості та державного масштабу. Імена Кочубея та Сперанського вказують саме на такий шлях, яким не судилося йти державі. Смерть Андрія Болконського символізує трагічне завершення цього проекту й початок нового – декабристського в особі інших героїв роману-епопеї. Символічно, що таким героєм у творі є син Андрія Болконського, котрий на останніх сторінках роману бачить пророчий сон: «Він бачив уві сні себе та П'єра в касках – таких, які були намальовані у виданні Плутарха. Вони з дядьком П'єром ішли попереду величезного війська. Військо це було складене з білих косих ліній, що наповнювали повітря подібно до тих павутин, які літають восени і які Десаль називав *le fil de la Vierge*. Попереду була слава, така ж, як і ці нитки, але тільки щільніша. Вони – він і П'єр – мчали легко й радісно все ближче й ближче до мети. Раптом нитки, які рухали їх, стали слабшати, плутатися. І дядько Микола Ілліч зупинився перед ними у грізній і суворій позі» (Толстой, 1958).

Військо, шлеми, павутиння – ці наближені до апокаліптичних картин Іоанна Богослова образи стають символічними та роблять нездійснено привабливим шлях реформ та еволюції, на який князь Кочубей намагався наставити Андрія Болконського.

М. Гоголь був набагато ближче за О. Пушкіна й Л. Толстого до своїх відомих земляків. Гоголі сусідили з Кочубеями маєтками, хоча важко порівняти будиночок у Васи́лівці з розкішним триповерховим диканським палацом. А Миколаївську церкву сам письменник називав своєю хрещеною матір'ю. У цій метафорі достатньо реального змісту, оскільки в диканському храмі, побудованому 1794 року, він був вимолений і названий іменем святого Миколая ще до народження. Хрещенням мистецьким була перша збірка «Вечори на хуторі поблизу Диканьки», яка дала М. Гоголю письменницьке ім'я, змусила звернути увагу столичної публіки на яскравий талант вихідця з Полтавщини. Духовна пуповина все життя зв'язувала М. Гоголя з Диканькою, зокрема з білою ротондою Миколаївської церкви, що й досі стоїть край дубового лісу. І справа тут не тільки в загадковій історії храму Кочубеїв і чудотворній іконі святого Миколая, на яку молилася юна Марія Іванівна. Диканська Миколаївська церква – ще й зустріч двох геніїв: архітектора Миколи Львова та Миколи Гоголя. Перший збудував заповідне храмове коло, а другий отримав там духовне благословення.

Життям і творчістю пов'язаний із Диканькою М. Гоголь добре знав історію роду Кочубеїв, був знайомий із ними особисто (із чотирма синами та донькою Віктора Павловича), бував у домі Кочубеїв у Петербурзі. Але в жодному творі не згадав про них. Наслідуючи О. Пушкіна в багатьох традиціях, він не зробив Кочубеїв своїми героями. Можна припустити, що в нього була особиста образа на те, що могутні диканські сусіди не допомогли своїм заступництвом у Петербурзі, де голодував і промерзав, як герой повісті «Шинель»: «У той час, коли навіть у тих, що посідають високі посади, болить від морозу лоб і слюзи виступають з очей, бідні титулярні радники іноді бувають зовсім беззахисні» (Гоголь, 2014).

Можливо, що причина криється в іншому – письменник не вважав Кочубеїв справжніми українськими героями. Серед українського козацтва, колоритного селянства вони були чужинськими, а для Петербурзьких повістей – занадто правильні й прогресивні. «Мертвими душами» Кочубеїв назвати важко, бо життєві шляхи більшості з роду – це вірна служба. Вони були справжніми воїнами, чиновниками, ученими, спортсменами, господарями, але давнє родове коріння давалося взнаки. У Диканьці переповідають легенду про таємну кімнату Кочубеївського палацу, до якої заборонялося заходити не тільки слугам, а й жінкам-княгиням. Коли після революції господарі залишили палац, селяни кинулися насамперед до загадкової кімнати й побачили там стилізовану мечеть – ковдри та маленьке кругле віконце, що дивилося на схід. Голос крові, прапам'ять чи данина традиціям змушувала похрещених Кочубеїв молитися на далеку батьківщину.

Кочубеї залишили на полтавській землі помітний слід. Диканьку й досі називають кочубеївською, бо починається вона з тріумфальної арки, збудованої на честь приїзду Олександра І. Унікального палацу в Диканьці давно немає, але стоїть святиня Полтавщини – Свято-Миколаївська церква. До неї їдуть люди, щоб подивитися на унікальний кочубеївський іконостас із мореного дуба, спуститися до родового склепу, до покояються два сини канцлера Кочубея – Василь (відомий нумізмат) і Сергій (сановник, учений, яхтсмен) зі своїми дружинами й дітьми. А ще пройтися диканською дубовою алеєю, яка була свідком зустрічей Мазепи та Мотрі. О. Пушкін почув розповідь про цю алею та рокове кохання від Наталії Кочубей – доньки Віктора Павловича. Ліцеїст Олександр був закоханий у красуню Наталію й давній гетьманський роман переживав як свій власний.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Гинзбург Л. О психологической прозе. О литературном герое. Москва : Азбука-Аттикус, 2016. 704 с.

- Гоголь М. Українські повісті. Київ : Абабагаламага, 2014. 608 с.
 Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона / ред. И. Е. Андреевский. Санкт-Петербург : Брокгауз-Ефрон, 1895. Т. XVI.
 Пушкін О. Полтава. *Вибрані твори: у 2-х т.* / за ред. М. Рильського, М. Терещенка, П. Тичини. Київ : Державне літературне видавництво, 1937. Т. 1. 679 с.
 Толстой Л. Війна і мир / пер. О. Кундзич. Київ : Дніпро, 1958. 603 с.
 Чекмарёв А. В. Постройки Н. А. Львова и его круга в провинции: новые открытия. *Архитектурное наследство*. 2009. Вып. 50. С. 255–279.

OLGA ORLOVA

THE KOCHUBEY FTMELY AS LITERARY HEROES

The Kochubey family has left a significant mark on history, politics, and state reform. The article considers the representatives of the family as statesmen and literary characters of the works of Alexander Pushkin and Leo Tolstoy. Vasyl Kochubey, the protagonist of the poem "Poltava", provokes discussions about Pushkin's assessments of the events of the Great Northern War. However, the author of the poem was interested primarily in the psychological aspect of the character of a person who was captivated by parental feelings. The romanticized image of Kochubey is similar to the image of Mazepa from Byron's poem, also far from historical similarity. L. Tolstoy's novel depicts another well-known representative of the family, Viktor Pavlovich Kochubey, whose role in the work is significant not in the plot development, but ideologically - as an alternative to the Decembrist path of development of the Russian Empire. This is the hero who influenced the principles of Andrew Balkonsky, partially influenced the views of his son. The article suggests the absence of images of Dykan Kochubeys in the works of M. Gogol. The theme of historical and literary memory in the works of M. Gogol, who bypassed the silence of famous neighbors, is studied. The Kochubey family left a noticeable mark on Poltava land. Dykanka is still called Kochubeyivska, there is the Mykolajiv Church with a family crypt and an oak alley, which witnessed the love of Mazepa and Motri.

Key words: Kochubei; O. Pushkin; L. Tolstoy; M. Gogol; romantic hero; author's consciousness.

REFERENCES

- Andreevskiy, I. E. (Ed.). (1895). *Entsiklopedicheskiy slovar F. A. Brokgauza i I. A. Efrona* [Encyclopedic Dictionary of F. A. Brockhaus and I. A. Efron]. Sankt-Peterburg: Brokgauz-Efron [in Russian].
 Chekmaryov, A. V. (2009). Postroyki N. A. Lvova i ego kruga v provintsii: novyye otkryitiya [Buildings of N. A. Lvov and his circle in the province: new discoveries]. *Arhitekturnoe nasledstvo* [Architectural heritage], 50, 255-279 [in Russian].
 Ginzburg, L. (2016). *O psihologicheskoy proze. O literaturnom geroe* [About psychological prose. About the literary hero]. Moskva: Azbuka-Attikus [in Russian].
 Gogol, M. (2014). *Ukrayinski povisti* [Ukrainian stories]. Kyiv: Ababagalamaaga [in Ukrainian].
 Pushkin, O. (1937). *Poltava. Vybrani tvory* [Selected works] (Vol. 1). Kyiv : Derzhavne literaturne vydavnytstvo [in Ukrainian].
 Tolstoi, L. (1958). *Viina i myr* [War and peace]. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].

Отримано 27.10.2020 р.

УДК 821.111-312.2+821.111(417)-312.2
<https://doi.org/10.33989/2524-2490.2020.33.228229>

ОЛЕКСІЙ ОРЛОВ
ORCID 0000-0002-2338-118X
(Полтава) (Poltava)
Place of work: Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University
Country: Ukraine
Email: olexsiyorlov@gmail.com

РЕЦЕПЦІЇ ЕККЛЕЗІАСТА У ТВОРАХ Р. КІПЛІНГА ТА І. ШОУ

У статті розглянено бібліїзм із книги Екклезіаста «пускати свій хліб по воді», використаний Р. Кіплінгом та І. Шоу як назва до свого твору. Для українського читача цей біблійний мотив не викликає стійких алюзій чи асоціацій, що пояснюється поширенням образу лише в англомовних країнах. У статті здійснено спробу порівняльного аналізу творів англомовних письменників з огляду на функціонування біблійного мотиву. Порівняння принципу авторського бачення доводить відмінності художніх систем двох авторів. Для Р. Кіплінга важливим є діалог розповідачів, для І. Шоу – самозаглиблення головного героя. У романі І. Шоу прихований зміст бібліїзму поділяється між персонажами залежно від їхніх добродійних справ. Зіставлення двох творів різного часу написання, художніх стилів і жанрів доводять багатозначність і філософську глибину біблійного образу.

Ключові слова: Р. Кіплінг; І. Шоу; «пускати хліб по воді»; бібліїзм; нарація; актор; ауктор.

Біблійні образи пронизують сучасну культуру, вибудовують багаторівневу структуру, своєрідний культурний лабіринт, де за кожним рогом чекає новий сенс, нове трактування відомого. Великий знавець і будівничий лабіринтів У. Еко зазначив: «Текст перед вами народжує власні смисли» (Еко, 2003). Біблійні сюжети й образи, їхнє функціонування в літературі ХХ ст. привертають увагу українських і зарубіжних дослідників. Праці О. Лосева, Є. Мелетинського, Н. Фрая, Дж. Фрезера, А. Нямцу, В. Антофійчука, І. Бетко та ін. є методологічним підґрунтям аналізу міфологічної та художньої свідомості. Думка Є. Мелетинського, що «найвища реальність міфу – джерело й модель будь-якої гармонії» (Мелетинский, 2000), спрямовує сучасні літературні дослідження на пошуки вищого інтелектуального рівня в міфічних образах і мотивах.

Наша увага зосереджена на порівнянні паралельного використання мотиву з Екклезіаста у творах Р. Кіплінга та І. Шоу з метою визначення концептуальної ролі біблійного афоризму в структурі художнього твору та діалогічного характеру рецепції Біблії письменниками, віддаленими в часі та просторі. У статті здійснено спробу порівняльного аналізу текстів літератури ХХ ст. з огляду на функціонування біблійного мотиву «пускати свій хліб по воді», який обидва письменники використали як назву свого твору.

Світова література має багаті традиції використання тем та образів Старого й Нового Завітів, що організують структуру, образну систему, впливають на ідейний сенс твору. У творах Р. Кіплінга та І. Шоу біблійну міфологеми слід розглядати як принцип авторської стратегії, адже її глибинний зміст організовує нарацію, сюжетну інтригу, семантику образів, сутність конфліктів і психологізм характерів персонажів. Біблія актуалізує філософський підтекст і надає автору можливість вільно переходити від побутового до біблійного планів, створюючи універсальний інтертекст.

Використання бібліїзмів у художній літературі потребує врахування національних традицій цитування Святого Письма. На відмінності вживання біблійних образів першими звернули увагу перекладачі, виділивши групу «англійських біблі-

їзмів», «прототипи яких прижилися лише в англійській мові» (Литературные аллюзии, образы и цитаты в английском языке, 1990). Переклад цих біблійних образів здійснюється як пояснення / тлумачення, або як опис, або як пошук відповідних ідіом. Серед них є вислів, який дав назву літературним творам Р. Кіплінга та І. Шоу:

«“To cast one’s bread upon the waters” (Ecclesiastes 11:1).	“Хліб свій пускай по воді” (переклад І. Огієнка)	Роби щось, не очікуючи швидкого результату; робити добро, не чекаючи на винагороду, безкорисливо» (Литературные аллюзии, образы и цитаты в английском языке, 1990).
---	--	---

Зіставлення двох творів різного часу написання, художніх стилів і жанрів доводять багатозначність і складність біблійного образу, що поєднав природну стихію та мірило людської праці – воду та хліб, які самі по собі мають глибокий сакральний сенс. Біблійні образи в літературному творі зазвичай акумулюють семантичні, ціннісні, мистецькі нашарування. Як зазначають В. Антрофійчук і А. Нямцу, сучасні літературні міфологеми «не відкидають загальновідоме, а творчо його перетворюють, долаючи одномірність попередніх інтерпретацій» (Антрофійчук, 1997). Але у випадку з мотивом «хліба, що пускають водою», попередні інтерпретації в українського читача здебільшого відсутні. Сприйняття біблійного мотиву набуває моменту новизни, стає відкриттям глибокої думки та створенням нового художнього образу. Свобода від попередніх потрактувань обертається для читача моментом етичного й естетичного пізнання, безмежним горизонтом очікувань.

Назва твору – це «сильна авторська позиція, як і початок, кінець твору, епіграф» (Арнольд, 2004). Назва, що існує як завершений самостійний образ, надає імпульс розгортанню сюжету, а разом із ним – проблемам, конфліктам, характеристикам персонажів. Біблійна назва без прозорого її розуміння та звичного сенсу викликає додаткову зацікавленість, створює певну інтригу читання й осмислення твору. До діалогу автора й читача приєднується ще один голос – автора Екклезіаста Соломона, відомого своєю мудрістю й водночас песимізмом.

У назві оповідання Р. Кіплінга «Bread upon the Waters» (1895) використана частина біблійної фрази зі збереженням головного змісту. Біблійний мотив, заявлений у назві, сюжетно розгортається на життєвому матеріалі, пов’язаному з історією головного героя – корабельного механіка Макфі. Вода у творі присутня в прямому значенні, оскільки це історія досвідченого морського вовка, який відмовляється від нового рейсу, розуміючи невідворотність катастрофи на несправному судні. Він виявляє принциповість, «пускає свій хліб водою», як коментує ситуацію хитрий ділок Макріммона з фірми, що конкурує з господарями Макфі. Біблійна фраза з вуст Сліпого диявола (прізвисько Макріммона) набуває протилежного біблійному змісту. Під хлібом, який випустив з рук Макфі, розуміється не милосердя й безкорисливість, а платня, гроші, матеріальна винагорода за виконану роботу.

Подальше розгортання подій відбувається у стилістиці морських пригод: аварія, сигнали про допомогу, нічний дрейф, плавання в льодяній воді, повернення. Сліпий диявол усе розрахував і заробив великі гроші на врятованому вантажі. Макфі теж одержав із цієї пригоди немалі гроші. Проте з історією про покарання жадібних і нечесних господарів важко пов’язати сповнений глибокої моральності образ із Біблії. Герой твору виявляє не милосердя, а професійну принциповість, чесність, яка обертається спочатку проти нього, але пізніше повертається сторицею. Свій хліб він пускає по воді, не погоджуючись на компроміс із власною совістю, фаховою честю. Хліб ужито в прямому сенсі, як заробіток, а також як довголітню звичку працювати на кораблі, який глибоко відчуває і любить.

Образи хліба й води символізують винагороду за принциповість і чесну працю. Але для майстра слова, яким є Р. Кіплінг, це занадто прямолінійне потрактування. Письменник здобув Нобелівську премію з літератури із формулюванням «за спостережливість, яскраву фантазію, зрілість ідей і видатний талант оповідача». Саме нараторська тактика письменника, уміння організувати складну систему розповідачів, робить звичайний сюжет багатозначним і метафоричним.

У художньому творі читач завжди стикається з фактом розповіді подій, з наявністю свідомості наратора в структурі твору. За думкою Ц. Тодорова, «у літературі ми маємо справу не з подіями або фактами, а з тим чи тим викладом подій» (Тодоров, 1975). Наратор є посередником між автором і читачем, від нього залежить кут зору, розповідний стиль, емоційна оцінка подій твору. Стосунки оповідача / розповідача й подій можуть варіюватися залежно від авторської інтенції, точки зору оповідача, типу розповіді. Наратор здатний виступати в основних іпостасях актора й ауктора. Актор є одночасно наратором і персонажем описуваних подій. Ауктор перебуває поза ситуацією, але завжди всередині художнього світу твору. В. Шмід визначив основні риси наратора: «всезнання та всюдисущість, здатність проникнути в найбільш потаємні закутки свідомості персонажів, наявність певної точки зору на події та ситуації» (Шмід, 2003).

У повісті Р. Кіплінга історію життя Макфі розповідає людина, добре знайома з героєм і його дружиною. Наратор служить у пароплаванні рекламним агентом, добре володіє словом і творчою уявою. Легко здогадатися про наближеність розповідача до автора, але інші якості, наприклад, прагнення перевести цінність речі в грошовий еквівалент, віддаляють наратора від автора. Водночас саме такий розповідач-актор здатен описати чудове перевтілення механіка Макфі на багаття. Тільки він зміг помітити нові завіски за сорок п'ять шилінгів за пару або вішалку за тридцять, оцінити ананас і мадеру за обідом. У певний момент сюжету розповідач набуває рис ауктора, за класифікацією В. Шміда, коли починає сприймати те, що лежить за межею можливостей персонажа, знає про нього більше, ніж він сам. Про зміну нарації свідчить ретроспективне обрамлення – історія знайомства, дружба з дружиною Макфі, а також картина майбутнього – морська подорож подружжя.

Право розповіді кульмінаційного моменту твору – тріумфального рятування судна – розповідач надає самому герою, але свою функцію він продовжує виконувати: передає пряму мову, додає репліки про голос чи міміку механіка. До об'єктивного опису подій додаються суб'єктивні коментарі, але вони стосуються деталей події, а не оцінки вчинків Макфі, який ризикував життям, рятуючи свій дорогий серцю корабель «Гротгау». Макфі плив у крижаній воді, власноруч закріплював трос, але про це він говорить коротко і спокійно, емоційність з'являється лише в моменти, коли він згадує про занедбаність і безлад на кораблі, приправляючи оповідь міцним словом морського вовка: «I waukened ragin' wi' hunger, a fair lump o' sea runnin', the Kite snorin' awa' four knots; an' the Grotkau slappin' her nose under, an' yawin' an' standin' over at discretion. She was a most disgracefu' tow. But the shameful thing of all was the food. I raxed me a meal fra galley-shelves an' pantries an' lazareetes an' cubbyholes that I would not ha' gied to the mate of a Cardiff collier... I'm sayin' it was simply vile!» («Я прокинувся через голод злий, як пес, а море ярилося навкруги, і "Змій" пихтів на чотири вузли. "Гроткау" заривався носом у воду, шкарбав, як заманеться. Такого паскудного судна ніхто ще не буксував, Але ще ганебнішою була їжа. Я шукав її на полицях, камбузах та коморах, а також лазаретами та люками, але те, що знайшов, я б не подарував кардіффському золотарю... Я кажу, це було просто мерзенно!») (Rudyard Kipling, 1991).

Обидва розповідачі присутні всередині описаних ситуацій як конкретні особистості; більш того, вони активно беруть участь у ситуації, і предметом їхнього опису є, зокрема, власні дії, думки й почуття. Усе вказує на те, що оповідачів слід уважати акторами, доцільно буде виділити дві групи: 1) актор-діяч, який не тільки

спостерігає ситуацію, а й активно діє в ній; 2) актор-свідок, він персоніфікований і перебуває всередині описуваної ситуації, проте його роль у ній обмежується сприйняттям і нарацією.

Розповідачі не акцентують на біблійному вислові, заявленому в назві. Про слова Сліпого диявола згадує лише Макфі, але жодного разу до них не повертається й не коментує їх. Це остаточно доводить їхню належність не розповідачам, а авторів, який є головною нараторською інстанцією. Думка про безкорисливе милосердя не може належати ні меркантильному другу-розповідачу, ні грубуватому та прямолінійному Макфі. Автор дає підставу поєднати біблійну істину з учинками подружжя, коли воно вирушає в подорож як багаті люди, проте Джанет усю подорож виходжувала хвору жінку на сходах другого класу, а сам Макфі перебрався з каюти першого класу до машин, де робив те, що любив більше за комфорт: «Janet found a very sick woman in the second-class saloon, so that for sixteen days she lived below, and chatted with the stewardesses at the foot of the second-saloon stairs while her patient slept. McPhee was a passenger for exactly twenty-four hours. Then the engineers' mess – where the oilcloth tables are joyfully took him to its bosom, and for the rest of the voyage that company was richer by the unpaid services of a highly certificated engineer» («Джанет знайшла дуже хвору жінку в салоні другого класу, тому шістнадцять днів вона жила внизу і спілкувалася зі стюардами біля сходів другого класу, поки її пацієнтка спала. Макфі був пасажиром рівно двадцять чотири години. Потім обрав безлад механіків – там, де стоять клейончасті столи, які радісно взяли його до свого лона, а для решти подорожі ця компанія збагатилася неоплачуваними послугами висококваліфікованого спеціаліста» (Rudyard Kipling, 1991).

У романі І. Шоу «Bread upon the Waters» (1981) бібліїзм також заявлений у назві твору, проте його прихований зміст поділяється між персонажами залежно від їхніх добродійних справ. Історія вчителя Аллена Стренда – це майже казковий сюжет, як середніх статків родина знезацька одержала великі гроші та впливового захисника. Матеріальний вимір біблійного образу зближує твори Р. Кіплінга та І. Шоу, але лише на перший погляд. Урятований донькою вчителя багатій Хейзен намагається облагодіяти родину, де завжди панувала любов і повага один до одного. Поступово всі милосердні вливання в родину обертаються своєю протилежністю – родина Аллена втрачає спокій і теплоту стосунків. Діти починають нове життя на гроші Хейзена, а між дружиною та чоловіком виникає відчуження.

Біблійний заголовок роману надає оповіді суворой та сумної тональності. Головний герой розуміє, що не всі сімейні проблеми пов'язані з благодіяннями Хейзена. Учителю належить пізнати біль самообману, коли перед ним відкривається невтішна правда про власних дітей, а потім з'ясується й безпідставність надій, які він покладав на улюбленого учня, озлобленого на весь світ маленького пуерторіканця. Удар, що приготувало Стрендові життя, суворий. Вода як стихія ледь не забрала його життя й підірвала здоров'я, але вода як простір для милосердя й любові завжди була для Аллена життєвою потребою та сферою діяльності. Він завжди без вагань пускав свій хліб, не міркуючи про його повернення.

Кожен розділ роману І. Шоу починається прямою мовою героя. Спочатку це марення, намагання щось пригадати, зрозуміти: «Він плив у безвість. Очей не розплющити – повіки обважніли. У променях весняного сонця йшов чоловік. Цього чоловіка він начебто вже десь бачив. Але врешті збагнув: то він сам...» (Шоу, 1987). В останній частині твору ці особисті записи, виділені автором графічно, стають основним текстом. Головний герой сам бере на себе функцію розповідача, заміщаючи безособового оповідача всієї історії. Слід зауважити, що думки та почуття Аллена завжди у фокусі оповіді. В епізоді, коли йому приносять свіжоспечений хліб, важко визначити адресанта фрази: «Хліб був спечений з непросіяного, змеленого на кам'яних жорнах борошна. Стренд надкусив шматок і почав жувати.

Спечений з любов'ю хліб...» (курсив наш. – О. О.) (Шоу, 1987).

Останній розділ, у якому Аллен підбиває підсумки всього, що трапилося з родиною, спрямований у минуле й майбутнє водночас. Автор дає герою можливість висловитися без посередників. Аллен Стренд стає актором-діячем, щоб остаточно прибрати бар'єр між читачем і героєм. Він пише про кохання до дружини, любов до рідних і своїх учнів, розуміючи, що в минулому залишилося значно більше, ніж попереду. Але потреба віддавати, «пускати» свій хліб водою підносить Аллена на високу людяну й учительську позицію. Він пише актуальні для кожної країни слова: «Якщо в Штатах знайдеться бодай десяток таких хлопців, то, може, нашу розбурхану й чудову країну, яка тримається на мужності, вірі, жорстокості, пограбуваннях, жадібності, компромісах і сподіваннях, хай на останньому подиху, а пощастить урятувати від катастрофи» (Шоу, 1987).

І. Шоу створив образ справжнього вчителя, у якого слово й діло не розходяться, який у скрутну хвилину життя думає, що треба добре виспатися, щоб завтра провести урок для одного учня, сподіваючись, що його здібності врятують країну від катастрофи.

Зіставлення двох творів, різних за жанром, часом написання, оповідною манерою, але наближених спільним бібліїзмом-назвою, довело різноплановість інтонаційного звучання й семантичну невичерпність образів зі Старого Заповіту. Нараторська організація твору Р. Кіплінга дозволила автору створити діалог розповідачів-акторів, у процесі якого змінюється значення біблійних образів, прояснюючи істинний сенс цитати з Екклесіаста. Назва твору І. Шоу – це шлях до розуміння характеру головного героя та інших персонажів твору, їхніх вистражданих або запозичених принципів. Багатозначність біблійного образу, варіанти його співвіднесеності з життєвими та духовними ситуаціями пропонує розрізняти адресантів і тлумачників сенсу всередині тексту, звертати увагу на сюжетні колізії та образні втілення – узагальнені та деталізовані. Водночас діалог читача з автором набуває моральної завершеності, адже автор говорить прямою мовою Екклесіаста.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Антрофійчук В. І., Нямцу А. Е. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі. Чернівці : Рута, 1997. 208 с.
- Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык : учебник для вузов. Москва : Флинта : Наука, 2004. 384 с.
- Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / пер. с итал. Е. А. Костюкович. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2003. 92 с.
- Литературные аллюзии, образы и цитаты в английском языке : справочное пособие / сост. Т. П. Клюкина. Москва : Высшие курсы иностранных языков, 1990. 254 с.
- Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. Москва : РГГУ, 2000. 168 с.
- Тодоров Ц. Структурализм: «За» и «против» / под ред.: Е. Я. Басина, М. Я. Полякова. Москва : Прогресс, 1975. 113 с.
- Шмид В. Нарратология. Москва : Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
- Шоу І. Хліб по воді / пер. з англ. В. Мусієнка, О. Логвиненка. Київ : Дніпро, 1987. 399 с.
- Rudyard Kipling. Short-stories. Garden City: Doubleday, Doran, 1991. 516 p.

OLEXEY ORLOV

RECEPTIONS OF ECCLESIAST IN THE WORKS OF R. KIPLING AND I. SHAW

The article examines the biblical image from Ecclesiastes «Bread upon the Waters», used by R. Kipling and I. Shaw as a title to their works. For the Ukrainian reader, this biblicalism does not evoke strong allusions or associations, which is explained by its spread only in English-speaking countries. This article attempts to analyze the works of English-language writers in view of the functioning of the biblical motif of «letting your bread on the water», the ambiguity of which was used differently, but in both cases the author's dialogue with the reader gained spiritual meaning. R. Kipling as a master of narrative uses a system of narrators: the narrator-witness and the narrator-participant. Both, according to the classification of W. Schmid, did not acquire «omniscience and ubiquity», so the biblical truth is interpreted in a straight-

forward manner. Only the author's strong position – the title of the work and the final phrases of the work, clarify the meaning of the images of water and bread. A comparison of the principle of the author's vision of R. Kipling and I. Shaw leads to the conclusion of different artistic systems of the authors. For Kipling, the dialogue of the narrators is important, for I. Shaw – the hero's self-absorption. In I. Shaw's novel, biblicalism is also stated in the title of the work, but its hidden meaning is divided between the characters depending on their charitable deeds. Teacher Allen Strand's *Confession Diary* is an author's credo, as the call for mercy, for selfless help in spite of circumstances and results, is consistent with the title of the work. Comparison of two works of different writing times, artistic styles and genres prove the ambiguity and complexity of the biblical image, which combined the natural element and the measure of human labor – water and bread.

Key words: R. Kipling; I. Shaw; «Bread upon the Waters»; biblicalism; narration; actor; author.

REFERENCES

- Antrofiichuk, V. I., & Niamtsu, A. E. (1997). *Problemy poetyky tradytsiinykh siuzhetiv ta obraziv u literaturi* [Problems of poetics of traditional plots and images in literature]. Chernivtsi: Ruta [in Ukrainian].
- Arnold, I. (2004). *Stilistika. Sovremennyiy angliyskiy yazyik* [Stylistics. Modern English]: uchebnyk dlya vuzov. Moskva: Flinta: Nauka [in Russian].
- Eko, U. (2003). *Zametki na polyah «Imeni rozyi»* [Notes on the margins of the Name of the Rose]. Sankt-Peterburg: Simpozium [in Russian].
- Klyukina, T. P. (Comp.). (1990). *Literaturnyye allyuzii, obrazyy i tsitatyy v angliyskom yazyike* [Literary allusions, images and quotes in English]: spravochnoe posobie. Moskva: Vysshie kursyy inostrannykh yazyikov [in Russian].
- Meletinskiy, E. (2000). *Ot mifa k literature* [From myth to literature]. Moskva: RGGU [in Russian].
- Rudyard Kipling. (1991). *Short-stories*. Garden City: Doubleday, Doran.
- Shmid, V. (2003). *Narratologiya* [Narratology]. Moskva: Yazyiki slavyanskoy kulturyi [in Russian].
- Shou, I. (1987). *Khlib po vodi* [Bread on the water]. Kyiv : Dnipro [in Ukrainian].
- Todorov, Ts. (1975). *Strukturalizm: «Za» i «protiv»* [Structuralism: Pros and Cons]. Moskva: Progress [in Russian].

Отримано 27.10.2020 р.

УДК 821.161.2'052–31 Куліш.09
<https://doi.org/10.33989/2524-2490.2020.33.228232>

ТЕТЯНА МАТВЄЄВА
ORCID/0000-0001-9178-1743
(Харків) (Kharkiv)
Place of work: V. N. Karazin Kharkiv National University.
Country: Ukraine.
Email: t.matvieieva@karazin.ua

МІФОМОДЕЛЬ УНІВЕРСУМУ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ П. КУЛІША (ПОВІСТЬ «ОГНЯНИЙ ЗМІЙ»)

Статтю присвячено малодослідженому в сучасному українському літературознавстві твору – повісті П. Куліша «Огняний змій». Зроблено спробу визначити особливості змодельованого письменником світу із застосуванням поширеної в художній практиці схеми трирівневого структурного членування реальності.

Окремий аспект зацікавлень – специфіка оприявлення наскрізного символу повісті – золота – як дуального явища, що акумулює бінарні смисли. Також йшлося про фольклорну й філософську семантику смисло-твірного й структуротвірного образу повісті – огняного змія – оречевленого втілення спокуси й гріха.

Доведено: змодельований П. Кулішем світ є нецілісним, zdeформованим неправильним розумінням власної екзистенції, а відтак знівельоване марнотою буденщини людське ество нищить антропосферу.

Ключові слова: модель світу; антропосфера; символ; архетип; бінарність.

Наукові пріоритети сучасного літературознавства пов'язані з вивченням переважно модерної й постмодерної літератури, натомість так званій «народницькій» літературі, репрезентантами якої є чимало талановитих письменників, приділено недостатньо уваги. На наше ж переконання, дослідження літературного процесу не повинне бути вибірко-вим, оскільки через це втрачається відчуття його тягlosti, нерозривності, безперервності, а без цього неможливо осягнути закономірності змін, підпорядкування процесуальних складників, ширше – взаємозалежність, взаємовплив культурно-естетичних явищ. Зрештою повинно йтися про стадіальність, базовану на законі традицій і новаторства, дія якого особливо помітна саме на прикладі динаміки мистецької сфери буття людини.

Виходячи з цього, необхідно не тільки по-новому, з урахуванням власне літературних і позалітературних чинників впливу на мистецький дискурс, зінтерпретувати твори, які довгий час вважали «хрестоматійними» й досліджували переважно як соціально орієнтовані ідеологічні зразки – віддзеркалення типовості в різних сферах життя особи, але й увести до літературознавчого обігу досі практично не вивчені твори. Останні репрезентує, зокрема, повість П. Куліша «Огняний змій». Науковці в різний час зверталися до її вивчення, проте переважно або в загальному контексті фольклорно-етнографічної прози 40-х – 60-х років ХІХ століття (Ганна Барвінок, В. Ковховський, Я. Кухаренко, Д. Мордовець, М. Номис, А. Свидницький, О. Стороженко, М. Устиянович та інші) – О. Гончар, Р. Міщук; або в контексті творчості самого автора (О. Вертій, О. Дорошкевич, Є. Кирилюк, І. Пільгук, І. Ткаченко). Спеціально про повість писали В. Петров (перекладач твору українською мовою), М. Зеров (автор передмови до окремого видання «Огняного змія», здійсненого 1929 року київським видавництвом «Сяйво»), вивчаючи її міфологічно-фольклорні витoki й, відповідно, розглядаючи крізь призму народної свідомості проблемно-тематичні комплекси, образну систему, поетику текстотворення (менше). З кінця 1980-х років дослідницькі акценти почали зміщуватися в бік інтердисциплінарності, особливо активно – філософії

екзистенціалізму, що видається перспективним з огляду на можливість архетипної рецепції, пояснення особливостей естетики світобачення як художнього оприявлення онтологічного романтизму, посилення компаративного початку в аналізі (студії М. Жулинського, В. Івашківа, Є. Нахліка). Такий напрям вивчення повісті вважаємо продуктивним і актуальним, однак сучасні роботи, присвячені цій повісті, які б з'явилися останніми роками, на жаль, відсутні. Сподіваємося, що частковою реалізацією окресленої перспективи й стане пропонована стаття, мета якої – проаналізувати повість «Огняний змія» як міфомодель універсуму, що, переконані, дозволить запропонувати ракурс дослідження цього й подібних творів як репрезентантів тенденції антропоцентризму в українській літературі середини ХІХ століття.

«Огняного змія» можна, вважаємо, позиціонувати як притчу з огляду на філософічність змісту, параболічність структури, багатство символіки (останнє стосується не стільки символізованих реалій, явищ, скільки текстуальних і підтекстових смислів, насамперед оприявнюваних через біблійні алюзії). І тут відсутня парадоксальність у поєднанні сакрального й простонародного, бо йдеться про те спільне, що об'єднує будь-який світогляд, світоуявлення – людину в її психодуховній іпостасі.

П. Куліш майстерно обіграє фразу віщуна Чайки «недобрий початок має і кінець недобрий», за принципом дзеркальності вибудовуючи на цій сентенції універсум повісті. Маємо деструктивну світо модель, адже в її основі – гріх, тобто беззаконня. Відповідно, художньо оречевлюється оксюморонний світ, у якому поєднується не поєднуване. Формально залишаючись трирівневою, модель «Огняного змія» в фіналі деформується, перетворюється на мінус-модель із єдиним мінус-рівнем, який стримить до хаосу.

Загалом автор моделює світ художнього цілого за принципом дуальності: *верх / низ (космос / хаос); сакральне / профанне*. Разом із тим у кожній антиномії виділяє серединний антропопростір, роблячи його проекцією ключової бінарної опозиції *добро / зло, гріх / спокута*. Послугуючись загалом традиційною схемою уявлень про світобудову як кількарівневий простір, П. Куліш разом із тим пропонує оригінальне художнє бачення динаміки взаємодії її складників. Ідеться про поєднання міфолофорних уявлень і християнських постулатів щодо людини як об'єкта гри раціональної та ірраціональної стихії.

Звернімося до тексту. Повість починається величним описом київської святині – Печерської лаври, тобто автор одразу фокусує увагу читача на найвищій точці модельованого ним універсуму. Цьому сприяє й місце розташування храму – Дніпрові пагорби, які підносять споруду над землею, роблячи її видимою звідусіль. Але за цим видимим приховується глибинний символічний шар, пов'язаний із сакральною функцією церкви – бути місцем, де людина наближається до Бога, стає причетною до загального схиляння перед величчю Творця, ім'я якому Любов. Лейтмотивом цього й інших численних описів церков є сентенція про божественність, якою наповнюється світ, просякає душа. Символічним утіленням цієї думки є антитеза звукового (гудіння дзвонів), візуального (миготіння проміння на церковних банях) образів і мовчання – найвищого вияву захвату, коли слова не потрібні, бо не є адекватними миті просвітлення. За допомогою цього прийому митець градує чуттєвий діапазон прочан, які в прагненні очиститися від гріха ніби втрачають тілесні форми, стають невразливими для речовинного, матеріального – того, що уніфікує світ, наповнює його гріхом. Разом із тим у цих описах привертає увагу деталь, яка, полівалентна за своїм смисловим наповненням, варіюватиметься в найширшому діапазоні *високе / низьке* й визначатиме сутність кожного з рівнів моделі універсуму. Маємо на увазі золото як метал: колір, властивості, якість тощо. У всіх іпостасях воно уподібнюється абсолюту, але в цьому простежуємо і його парадоксальність, адже йдеться про онтологічні антиномії, пояснення яких оперте на тотожність. В описах, якими розпочинається твір, золото згадується в одному ряду із сонцем і з жовтим кольором – «символом людського розуму, освітленого божественним одкровенням», Слова Божого, духовних скарбів (Войтович, 2002; Жюльєн, 1999; Тресіддер, 2001).

Тут воно – сяйво лаврських бань, сонячні іскри, бризки піднесених над мирською суєтою храмів, пил відсвіту на водах Дніпра – уособлення величі, міці, – духовної та матеріальної (останнє в сенсі рукотворного дива, осяяного вірою). Це місце внутрішньої сили, де прочани позбавляються низьких думок, сповідаються про нечесні вчинки, душевно просвітлюються, очищаються від гріхів, тож здобувають прощення (звідси й назва паломницького шляху – «проща»).

Отже, початок твору зображує верх універсуму – небо – особливу сферу, бо, за уявленнями древніх, саме на небі розташовується «область, через рівні якої душі возносилися до абсолютного світла й спокою» (Тресиддер, 2001). Фактично йдеться про самодолання внутрішніх суперечностей, самогармонізацію, повернення до себе первісного – творіння Божого. Примітно, що позитивні психотрансформації відбуваються в кілька етапів, оскільки говоримо про докорінну зміну «я» людини. Фольклорною паралеллю цього процесу вважаємо уявлення про Небо як повітряний і вишній простір: перший символізує початок змін, адже це «простір від землі до тверді» (Войтович, 2002), у ньому царюють птахи – у нашій студії символ проміжного стану між тілесним і духовним. У другому, який у народі вважали «нетлінною ризою Господньою», знаходиться Божий престол (Войтович, 2002) – символ вічності, абсолюту, дороговказ для людських прагнень, недосяжний і близький водночас. Недосяжний, бо творіння не може дорівнятися Творцю, а близький, тому що творіння може просвітліти в любові до співтворинь і в цьому виявити свою любов до Творця, позбавившись у такий спосіб ваги гріха (про це ж ідеться в близькій до аналізованої – повісті «Марко Проклятий» сучасника П. Куліша О. Стороженка).

На нашу думку, П. Кулішу було важливо такими описами застерегти людину від примітивізації власної сутності, показати, що шлях угору хоча й долається важче, проте з вершини видно далі, з неї відкривається панорама світу, вона віддаляє горизонт – межу. Невипадково Небо також асоціювалося зі скляною або кришталевою горою, сходження якою дарує вічність (останнє пов'язане з уявленням, що з такої гори б'є ключ живої води). Така асоціація прямо проектується на «Огняного змія»: опис, який завершує першу главу, прочитується нами як символ віддзеркалення міфологічної традиції. Автор звертає увагу на мінливість Дніпрових вод: використовує контрастну колористику, показує, що ріка сяє золотом тільки поблизу Києва, а за Видубецьким монастирем стає «суворою» й «дикою». І лише раз, ніби прощаючись зі святими місцями, повертає «на краю неба», щоб востаннє блиснути, заграє золотим світлом і «щезнути в тумані» (Куліш, 1927). Так зливаються в одно вода небесна й земна, освячена силою особливого місця, відкривається чергова іпостась Неба – острів (у слов'янській традиції – Буян), оточений зусебіч водами. І тільки в місці сили можна переплисти повітряні води, проте зробити це вдається одиницям. Туман, згаданий письменником, заступає шлях, викривляє контури, розчиняє орієнтири. І тут П. Куліш повертається до символу золота, проте вже використовуючи інакшу його смислову модель.

Ідеться про золото – символ марноти, ідопоклонства, користолюбства (Енциклопедія символів, 2001). Саме ця його іпостась хилить світові терези донизу, відбирає сили опиратися злу. У повісті це лінія Марусі – онуки віщона Чайки, яка не змогла подолати вплив зла. Письменник не вдається до психологізації образу, особливо не нюансує характерні риси з огляду на фольклорну основу твору (пам'ятаємо про безособовість усної народної творчості), однак майстерно поєднує дві сфери викладу (ведення життєпису, розкриття долі головного персонажа та її фольклорне коментування) і цим досягає, як ми вважаємо, максимального ефекту впливу на читача завдяки постійним виходам із моралізаторської у філософську площину.

Суть конфлікту, який інтерпретує митець, на перший погляд, проста: матеріальне не повинне затмарювати розум, ставати життєвим пріоритетом, інакше людина втрапить себе як божественне творіння. Марнота речовинного є гріхом проти безсмертя душі, адже сказано у Святому Письмі: «...ті, що хочуть багатіти,

впадають у спокусу та в тенета, і в безліч бажань безглузких та шкідливих, що штовхають людей у прірву та погибель. Бо корінь усього лихого – грошлюбство, до якого деякі вдавшись, від віри відбилися...» (Святе Письмо, 1991). Людина приходить у світ без матеріальних надбань, відповідно, і йти зі світу вона повинна такою самою. Але в цьому й парадокс: у матеріальному, а тому прагматичному, світі надбанням вважається речовинне. П. Куліш на прикладі численних вставних епізодів – історій різних людей – показує, що кожен постійно перебуває перед вибором між спокусою й честю, минуцим і вічним і залежно від того, який вибір він зробить, залежить, де він перебуватиме у вічності після фізичної кончини. У повісті це переказ Івана Костюченка про пана, який за можливість постійно мати гроші продав душу нечистому; про сироту, який хотів заволодіти скарбом того пана, але збожеволів і помер; переказ козака Губського про нечистий скарб, які (перекази. – Т. М.) об'єднані сентенцією: «Нечистий охоче позичає, та тяжко з ним розквитатися!» (Куліш, 1927).

Ми переконані, що такі історії якнайрельєфніше означають антропоплощину повісті – серединний рівень її універсуму. Це мозаїка доль, відтворена за принципом «один випадок і ціле життя» та спроектована на долю Марусі – своєрідний фокус вибору між гармонією та гріхом. Найбільш показовою в цьому контексті є легенда про дванадцять братів, які багато років мурували лаврську дзвіницю. Її сенс – відвернути людину від профанного на користь сакрального, адже часто навіть у доброму вона шукає зиск, убачає тлінне непроминальним.

Хоча загалом людська «територія» позначена П. Кулішем різними маркерами, відповідно, авторська модель універсуму не є одновимірною, концентрованою тільки навколо негативу. Позитивним центром є дід Чайка – віщун, визначальним в образі якого є поняття знання, відання, але не в сенсі накопиченої життєвої (передусім побутово скерованої) інформації, а в сенсі ірраціональності, коли знання набувається через духовну науку, приходить інтуїтивно, підсвідомо, відкриваючи родовий зв'язок. Цей образ ми визначили пуантним, тобто таким, який акумулює духовний сенс життя: плекання Божої подоби добрими справами. Також це образи епізодичних персонажів, присутність яких уяскравлює відтворення глибинного сенсу твору: переступ християнських та народних форм поведінки обертається нівеляцією єства. До таких зараховуємо безіменного панотця-бандуриста, який «скільки не збере де грошей, все віддасть першому, хто в нього попрохає» (Куліш, 1927); Степана Журбу – «козака між козаками», до якого люди йшли «ради просити, немов до попа» (Куліш, 1927). Їхній простір – духовний і матеріальний – гармонійний, бо вони прийняли єдиний закон: «Не збирайте собі скарбів на землі, де міль і хробацтво нівечить, і де підкопують злодії і викрадають. Збирайте собі скарби на небі, де ні міль, ані хробацтво не нівечить і де злодії не пробивають стін і не викрадають. Бо де твій скарб, там буде і твоє серце» (Святе Письмо, 1991). Образним вивершенням згаданих персонажів стане Божий чоловік (роман «Чорна рада: Хроніка 1663 року», який створювався в середині 40-х років ХІХ століття) – провідник добра, милосердя, безкорисливості. Його друге, а насправді таке, що ввібрало характерну сутність, ім'я стало віддзеркаленням істини про життєві пріоритети: тлінне, минуше не робить людину людиною, навпаки, воно трутить її до марноти, нівелює духовне. Саме його словами – художньою паралеллю до наведених вище зі Святого Письма – завершується роман, і в цьому вбачаємо символічний смисл: перспектива не за Ніжином – уособленням політичної веремії, а за хутором – коліскою людини – з його умиротворювальним впливом на єство: «...праведному чоловікові якої треба в світі нагороди? Гетьманство, багатство або верх над ворогом? Діти тільки ганяються за такими цяцьками, а хто хоть раз заглянув через край світу, той іншого блага бажає... Слави треба мирові, а не тому, хто славен... славному слава у Бога!» (Куліш, 1990). Фактично маємо метафоричне обігрування градації існування – життя – буття, у якій першою є фаза знеосібнення в бездуховності; друга – фаза примирення світу з власним «я», коли

речовинне вже не є абсолютним пріоритетом і мірилом особи; третя вивищує індивіда над меркантильністю накопичення, марнотою стягання, відкриваючи шлях до пізнання себе у вічності.

Проте антропоплощина в «Огняному змії» представлена й іншими персонажами, єство яких зазнало незворотних змін, підпорядкувавшись химері душевної тлінності. Це вже згадані шукачі легкої наживи, які продали душу нечистому за можливість комфортно прожити у фізичному світі, знехтувавши вічністю. Для них золото втратило свій сакральний зміст, набувши профанних ознак.

Фокусом антропоплощини в повісті є доля Марусі, підсилена в художньому показі появою alter ego – образом безіменної дівчини, доля якої, зі свого боку, стала своєрідним магічним дзеркалом, у якому відбилася перспектива головної героїні твору. Життєписи обох вибудовані як оксюморонні, адже ніщо (виховання, оточення) не могло стати причиною їхнього внутрішнього переродження. Натомість обидві спокусилися речовинним і віддали за тлінне безсмертну душу. Тож можемо говорити про поступове зміщення антропоцентру, утрату рівноваги в площині людського діяння й відчуження, а значить про поступове нищення людиносфери. Вище ми зауважили про смислову вагу основного образу-символу повісті – золота, дуалізм якого й виверщує модель світу. Причому йдеться про абсолютизацію негативного складника, зрештою і про набуття змодельованим світом мінус-ознак, адже названі нами носії добра або вже перебувають за межею фізичного існування (безіменний панотець, Степан Журба) і не можуть завадити антроподеформаціям, або невідворотно наближаються до цієї межі (дід Чайка). Єдиним оберегом від впливу нечистої сили могла би стати молитва, проте й вона вже не виконує вповні свою захисну функцію, тому що промовляється тільки вустами людей, які оточують Марусю, але не нею самою. Дівчина не бажає покаятися в гріховних думках про володіння скарбами (епізоди-паралелі про спокусу Марусиною двійника золотим перснем, а її – скринєю з золотом); опанувати страх перед відвідинами служби Божої, коли душу щось ніби невидиме й сильне відвертає від церкви, насилає морок на очі, щоб вони не могли бачити образів, відбирає силу рукам, щоб вони не осінили хрестом. У такий спосіб автор фокусує увагу на проблемі гріха й спокути. Ключовою, на нашу думку, тут є антитеза *праведність / неправедність*, оскільки йдеться про пріоритети, що їх кожен самостійно визначає для себе, керуючись або минушим – таким, що забезпечить комфортне існування у фізичному часі, або непроминальним – часто маловартісним у земному пробуванні, проте абсолютним у вічності. Фактично маємо відхід душі від Бога, неприйняття людиною відкритої для неї благодаті Божої – духовну хворобу (Закон Божий, 1998), наслідком впливу якої стало поширюване серед людей зло й наступне руйнування серединного світу.

Найбільше уваги в повісті присвячено впливові нижнього світу – місця мешкання нечистої сили – на людину. Уже назва твору підкреслює саме такий ракурс бачення світу, оскільки образ огняного змія – утілення диявола – ніби зазнає кардинальних метаморфоз: утрачає свої фізичні ознаки й набуває всеосяжного символічного змісту як еквівалент зла. Він – господар хаосу, володар сонму ієрархізованих темних сил. У слов'янській міфології уявлявся крилатою змією з певними антропоморфними рисами (Енциклопедія сверхъестественных существ, 2002); часто називався метеором, бо в польоті нагадував вогняну кулю, що розсипалася іскрами. Будинок, куди внаджувався огняний змії, він ніби огортав огняною стрічкою – окреслював кордон, показуючи тим владу над мешканцями. Міг носити гроші людині, яка продала йому душу; проте найчастіше спокушав дівчат, жінок, підкидаючи їм то коштовного персня, то шовкову хустку, то запаску. Якщо така дівчина чи жінка принесе підібраний предмет додому, то змії починає літати до неї, набуваючи вигляду коханого парубка або чоловіка, й смоктати з її грудей кров. Нещасна починала швидко худнути, хворіти й врешті помирала (Гнатюк, 2000).

П. Куліш практично нічого не змінив у народному тлумаченні суті огняного змія. У творі це спокусник, який прагне позбавити людину Божого дару – душі в обмін на мате-

ріальні цінності. Спокушаючи, робить людину вільною від Бога – відбирає в неї силу духу, здатність розрізняти добро та зло. Укотре ми згадуємо символ золота, який у цій частині твору, пов'язаний з історією Марусі та її другої іпостасі, набуває значення порогу, переступивши який, людина не може (бо вже не хоче) повернутися назад. У випадку з безіменною дівчиною з розповіді Івана Костюченка таким символічним порогом став золотий перстень, надівши який, вона ніби замкнула себе у злі. Маруся ж переступила межу, коли не дотримала умови не брати більше трьох жмень зі скрині, яка з'явилася невідомо звідки. Нахилена над скринєю, вона мала би бути забрана нечистим до світу низу, проте цього разу їй пощастило: щез тільки її немідно зав'язаний пояс. Однак, як ми вже зазначили, «нечистий охоче дає, та тяжко з ним розквитатися!» (Куліш, 1927). Автор детально виписує метаморфози, які сталися з Марусею: фізично вона крацала, але «духу не ставало дивитися на це надивовижу гарне личко... що... наводить жах» (Куліш, 1927). Уплив нетутешньої сили був настільки сильним, що навіть від погляду «на цю надприродну красу душа в'янула» (Куліш, 1927). Зазнало змін і єство Марусі: вона стала дика, цуралася людей – фактично теж замкнула навколо себе кільце, огорнулася огняною стрічкою.

Зло, яке впустила у світ людей жадібність, уже не можна було зупинити: змії убив безіменну дівчину, витягнувши з неї душу; спалив будинок Марусі та Івана: Маруся загинула в диявольському полум'ї, яке вона вже сприймала як визволення від земного життя («Я вогонь люблю, в огні легко» (Куліш, 1927)). Залити водою такий вогонь неможливо: чим більше лити, тим сильніше він розгоратиметься. Це останнє витлумачуємо як застережний символ: гріх скоїти легко, а покаятися вдається далеко не завжди, бо диявол замикає уста печаткою.

Отже, змодельований П. Кулішем у повісті «Огняний змії» світ постає деформованим гріхом. Його антропосфера вже не є серединним простором, оскільки людина порушила баланс між сакральним і профанним, тож середина приречена на нищення хаосом. Підтвердженням цього є фінал твору: Іван, «худий та понурий», то «лежить ницьма на землі», то «стоїть навколішках і все нашіптує молитви», дивлячись на попелище, яке колись було його з Марусею хатою. Він збожеволів, віддавши пам'ять в обмін на життя, він зник колишній, як зник «живий (на відміну від мертвого сатанинського полум'я. – Т. М.) огник» із його тепер «тьмяних очей» (Куліш, 1927).

Символічну функцію повернення до «вишнього» світу міг би виконати пейзаж – опис воронезької ночі – високого й глибокого неба – обителі Бога, проте не він (пейзаж. – Т. М.), як ми зазначили, завершує повість, тому фінал прочитуємо як песимістичний: деструктивні зміни в людському єстві незворотні.

Отже, ми спробували, проаналізувавши модель світу повісті, обґрунтувати градацію проблем, які поставив П. Куліш: морально-етичний злам (зрада присязі (образ покійної матері Марусі, яка застерігала її від влади золота)); занедбання сімейних традицій, розрив поколінь (Маруся – дід Чайка)) і як наслідок онтологічна нівеляція єства й світу (духовна деградація через відмову від безсмертного Божого дару – душі); утрата сенсу буття через розпад особистості, спричинена втручанням демонічних сил; гріх і спокута; занедбання правдивого життєвого орієнтира – чистоти взаємин, любові до ближнього й – утрата людського в людині, згодом – руйнування образу й подоби Божої в ній (загибель Марусі в пекельному вогні).

Такий напрям дослідження художнього твору вважаємо перспективним з огляду на можливість глибшого, більш об'єктивного аналізу архетипних кодів тексту, підтекстових сенсів; переконливого пояснення динаміки використаних автором структуротвірних прийомів. Він відкриває шлях до контекстуальних, інтертекстуальних, компаративних студій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Войтович В. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 664 с.
Гнатюк В. Нарис української міфології / підгот. та опрац. тексту, вст. ст. і прим. Р. Кирчіва. Львів : Ін-т народозн. НАН України, 2000. 263 с.

Жюльен Н. Словарь символов : 2-е изд. / пер. с фр. С. Каюмова, И. Устьянцевой. Б. м. : Урал Л.Т.Д., 1999. 497 с.

Закон Божий, составленный по Священному Писанию и изречениям Святых Отцов как практическое руководство в духовной жизни. Москва : Сретенский монастырь; Ковчег, 1998. 704 с.

Куліш П. Огняний змії. Київ : Сяйво, 1927. 79 с.

Куліш П. Чорна рада : Хроніка 1663 року : оповідання / підгот. текстів і прим. М. Л. Гончарука, післям. Л. Г. Бикової. Харків : Основа, 1990. 272 с.

Святе Письмо Старого та Нового Завіту : повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамейськими та грецькими текстами [о. Іваном Хоменком]. Рим, 1991. 1070 с.

Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. Москва : ФАИР-ПРЕСС, 2001. 448 с.

Энциклопедия сверхъестественных существ. Изд 2-е, испр. и доп. / авт.-сост. К. Королев. Москва ; Санкт-Петербург : ЭКСМО : Terra Fantastica, 2002. 448 с.

Энциклопедия символов, знаков, эмблем / авт.-сост. В. Андреев, В. Куклев, А. Ровнер. Москва : Астрель ; АСТ, 2001. 576 с.

TETIANA MATVIEIEVA

THE MYTHOMODEL OF THE UNIVERSE IN THE INTERPRETATION OF P. KULISH (STORY «FIRE SNAKE»)

The paper is devoted to insufficiently investigated subject of modern Ukrainian literary criticism – the novelette by P. Kulisha «Fire snake». The purpose of the paper is to outline the features of the world, modeled by the author, using the three-tier structural division of reality scheme tested in the literature.

The main attention was focused on the study of the peculiarities of the functioning of the mechanism of simultaneous interaction and reciprocation of the levels of the world model. The following techniques have been identified – gradation, oxymoron, antinomy, mirroring, etc., by them the author builds each of the simulated spaces, namely: the upper world – the heaven as the abode of God; median space – antroposphere; the lower world is the chaos of unholy power.

A separate aspect of interests is the specificity of the presentation of the through character of the story – gold – as a dual phenomenon that accumulates binary meanings. Also, it was about folk and philosophical semantics of the meaning – and structure-forming image of the story – a fire snake – the materialized embodiment of the temptation and the sin.

The basic means of creation of characters are analysed: the author's characteristic, the use of a double-image. The semantics of irrational is in the sphere of interest of the author of the paper as well.

It was proved that modeled by P. Kulish world is incomplete, deformed by an incorrect understanding of its own existence. In fact, this is a model, the basis of which is the paradox: the man essence ruined by the vanity of humanity destroys the antroposphere, shifts the world axis down into the world of chaos, eventually dehumanizing its own perspective, restructuring the universe on the principle of absolute character of pre-term.

Key words: model of the world; antroposphere; symbol; archetype; binary.

REFERENCES

Andreev, V., Kuklev, V., & Rovner, A. (Comps.). (2001). *Enciklopedija simvolov, znakov, emblem* [Encyclopedia of symbols, signs, emblems]. Moskva: Astrel: MIF: AST [in Russian].

Hnatiuk, V. (2000). *Narys ukrainskoi mifolohii* [Essay on Ukrainian mythology]. Lviv: In-t narodozn. NANU [in Ukrainian].

Korolev, K. (Comp.). (2002). *Enciklopedija sverhestestvennyh sushchestv* [Encyclopedia of supernatural beings]. Moskva: Sankt-Peterburg; EKSMO: Terra Fantastica [in Russian].

Kulish, P. (1927). *Ogniany zmi. [Fire snake]*. Kyiv: Siaivo [in Ukrainian].

Kulish, P. (1990). *Chorna rada: Khronika 1663 roku. Opovidannia* [Black rad: The Chronicle of 1663. Short stories]. Kharkiv: Osnova [in Ukrainian].

Sviatye Pysmo Staroho ta Novoho Zavitu : povnyi pereklad, zdiisnenyi za oryhinalnymy yevreiskymy, arameiskymy tekstamy [Scripture of the Old and New Testaments : complete translation of the original Hebrew, Aramaic and Greek texts] [o. Ivanom Khomenkom]. Rym [in Ukrainian].

Tresidder, Dzh. (2001). *Slovar simvolov* [The dictionary of symbols]. Moskva: FAIR-PRESS [in Russian].

Voitovych, V. (2002). *Ukrainska mifolohiia* [Ukrainian mythology]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

Zhyulen, N. (1999). *Slovar simvolov* [Dictionary of Symbols]. B. m.: Ural L.T.D. [in Russian].

Zakon Bozhii, sostavlennyy po Svyaschennomu Pisaniyu i izrecheniyam Svyatyih Ottsov kak prakticheskoe rukovodstvo v duhovnoy zhizni. [The Law of God, completed according to Holy Scripture and the words of the Holy Fathers as practical guide in spiritual life]. Moskva: Sretenskiy monastyr; Novaya kniga; Kovcheg [in Russian].

Отримано 27.11.2020 р.

УДК 821.111:7.034.7:[82-343]
<https://doi.org/10.33989/2524-2490.2020.33.228234>

MARYNA ZUYENKO
 ORCID 0000-0002-7220-4593
 (Полтава) (Poltava)
 Place of work: Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University
 Country: Ukraine
 Email: marinazuenko1406@gmail.com

MYTHOPOEIC PARADIGM IN ENGLISH BAROQUE DRAMA (JOHN WEBSTER "THE WHITE DEVIL")

У статті здійснено міфопоетичний аналіз п'єси-помсти «Білий диявол» Джона Вебстера (John Webster). Досліджено історико-літературне підґрунтя твору «Білий диявол» ("White Devil", 1612). Доведено, що в жанрі п'єси в добу бароко простежується постійне звернення митців до біблійного тексту й трансформація його в ідейно-тематичній, образній, мотивній, стилістичній і жанровій системах, така традиція є особливо значущою для письменників бароко, постійним є і звернення письменника XVII століття до національного культурного надбання та античної міфології.

Ключові слова: Джон Вебстер; «Білий диявол»; п'єса; бароко; міфопоетика; наративна стратегія; мотив; герой.

Problem setting. It has been outlined the pragmatic nature of Baroque artists' appeal to mythology as a cultural phenomenon; the use of mythological material in the baroque literary works was mainly carried out at the poetic level by introducing similes, metaphors; at the figurative level through allusions, symbols, personifications of nature; at the ideological and thematic level using mythological allusions. The relevance of this study lies in overcoming fragmentation in studying mythopoeia in the English Baroque play, clarifying the main mythopoeic paradigm and mythopoeic narratives based on the play of revenge "White Devil" by John Webster.

The objective of the research is the analysis of mythopoeic paradigm of the play "The White Devil" by John Webster.

Within the large scope of plays premiered at the theatres in England by 1642, actually by the year when theatres were closed, the play by John Webster "The White Devil" (1612) is interesting according to the development of problem of revenge in the biblical dimension reflected in the present to the author society. The further developments happen in the field of a powerful mythopoeic trend in the English Baroque dramaturgy (William Shakespeare, John Ford, John Fletcher, Francis Beaumont, John Webster). It has been ascertained that oneiric motives become constant for the W. Shakespeare's play "The Tempest": they represent the fleetness of life, duality of the personality, the conscious and the unconscious, the influence of unreal powers on the human existence, etc. The methods of comparing the author's images and mythologemes (for instance, Carthage with the modern Tunisia, the daughter of the Neapolitan king with Dido, etc.), the presence of mythopoeic pairs, image ranges (Miranda – Ferdinand, Prospero – Ariel – Miranda – Ferdinand, Prospero – Caliban – Ariel) have been proven to influence the writer's style.

The reinterpretation of traditional myths is a key feature of the plays "The Broken Heart" by John Ford, by John Fletcher, "The Maid's Tragedy" by Francis Beaumont. In the plays mentioned above myth serves as an impulse for introducing world in the belles-lettres of that age and provides depth and volume for the literary works. The English Baroque playwrights have been proven to have addressed the traditional mythological

models (antique and Biblical) simultaneously modifying them creatively to embody the motives of powerful struggles of passions, rivalry, forbidden love, etc.

To better understanding the main trends in the literature of the XVIIth century the historical outlines represented in the research below introduce the social and political transformation in the observed period. In 1603, the English Queen Elizabeth I died. She was childless and the throne was inherited by the Scottish King James I from the Stuart family. This united Scotland with England and Wales in a union. The monarchy now came into conflict with the bourgeoisie and the nobility, which through parliament strengthened its position. A civil war between, on the one hand, Jacob's son Charles I, the nobility and the ecclesiastical and on the other the bourgeoisie, the nobility and extreme Protestants (Puritans) ended with the king's execution in 1649, republic and then military dictatorship under Oliver Cromwell.

After Cromwell's death in 1658, the kingdom was restored and the Stuart family was reinstated on the throne. Charles II became king in 1660. He was succeeded in 1685 by his Catholic brother James II who was deposed three years later by the so-called glorious revolution. The throne went to Mary, the daughter of James II, who ruled the country with her husband, the Dutch governor William of Orange. The Bill of Rights in 1689 established the supremacy of Parliament over the throne. In the coronation oath, the monarch must swear to "govern in accordance with the laws enacted in parliament". From then on, it became necessary for the royal ministers to be supported by a majority in parliament. The two political parties Whigs (largely opposed to the king) and the Tories (loyal to the king) emerged towards the end of the XVIIth century. This had laid the foundation for the parliamentary system that still applies today, where the government must have the confidence of the people's representation.

The Kingdom of Great Britain was formed in 1707 when England and Wales formally entered into a union with Scotland (in 1801 it was transformed into the United Kingdom of Great Britain and Ireland and in the XXth century into the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland).

The peak of English dramaturgy is considered to be the golden age of Shakespeare. For the Globe theatre many authors wrote the plays among them were also John Webster. Meanwhile, in the history of English literature he became famous as the author of tragedies individually written,

There are two surviving tragedies written by John Webster. One of them is the tragedy "The White Devil" in five acts, premiered in 1612. The contemporaries of John Webster wrote that this playwright was obsessed with the death. The obsession with death makes a bridge from his literary works to the poetry by John Donne, whose love to life was as strong as his passion to death after which he believed in the life in Heavens in eternal and true love and peace.

The tragedy "The White Devil" represents the reverse side of the biblical events, reveals and exaggerates the human sins. The central heroine of the tragedy is Vittoria Corombona. The story takes place in Italy in the 1580s. The eternal Christian struggle among good and evil interpreted in the revenge play through the political situation and love affairs of the highest in the hierarchy people, men of honor.

Thus, it has been proven that the author's myth of the English Baroque representatives is created based on the structural framework of the myth, being a variation of interpretations of archetypical and mythological structures. Modifications of the myth in the creative works of each writer create the individual semi sphere requiring the analysis of transformations, revival, and degradation of a specific mythical plot and underlining a specific dominant worldview (religious, mythological). The author consistently proves that the myth shows itself on various levels of the fiction text and can be traced in topics, motive organization, plot, composition, genre and style peculiarities, eidology, narration, etc. The level of its assimilation depends on specific factors: both external (cultural specificity of the given age, the development of philosophy, social and historical conditions),

and internal (individual approach of the author, genre and stylistic development, etc.) It is the transformations and modifications of the myth in their interdependence with other elements of the work of fiction that provide the possibility to create a unique individual author's myth.

Maryna Zuyenko

MYTHOPOEIC PARADIGM IN ENGLISH BAROQUE DRAMA (JOHN WEBSTER "THE WHITE DEVIL")

The article deals with the mythopoeic analysis of the play of revenge "The White Devil" by John Webster. The historical background of the play is also under examination. The tragedy "White Devil" (1612) is known in the translations by I. Aksenov, T. Potnitseva. The genre of tragedy in the XVIIth century reflects the writers' appeal to the biblical text and its transformation in motives, images, stylistic and generic systems, this tradition is particular important for the baroque writers, the constant feature of the English dramaturgy of the XVIIth century is appeal to the antique mythology and the national cultural heritage.

Key words: John Webster; "The White Devil"; play; baroque; mythopoeia; narrative strategies; motive; hero.

REFERENCES

- Bennet, A., & Royle, N. (2009). *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. London: Pearson Longman.
- Coupe, L. (2009). *Myth*. Abingdon: Routledge.
- Parry, G. (1989). *The Seventeenth Century: the Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1603–1700*. London; New York: Longman.
- Potnitseva, T. N. (2016). Ivan Aksenov – the Translator of John Webster : Intertextuality of Life and Literature. *Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu imeni Alfreda Nobelia. Seriiia «Filolohichni nauky» [Bulletin of Alfred Nobel University of Dnepropetrovsk. Philological Sciences Series]*, 1 (11), 40-51.

Отримано 07.12.2020

МОВОЗНАВСТВО

УДК 811.111

<https://doi.org/10.33989/2524-2490.2020.33.228238>

VALENTYNA VOSKOBOINIK

ORCID 0000-0003-3990-3082

(Полтава) (Poltava)

Place of work: Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University

Country: Ukraine

Email: suc7us@ukr.net

THE STUDY OF THE MORPHOLOGICAL STRUCTURE OF WORDS WITHIN THE FRAMEWORK OF COGNITIVE MORPHOLOGY

У статті розглянуто основні засади когнітивного підходу до аналізу мовних одиниць. Мета статті – установити основні принципи когнітивної морфології, які можна застосовувати при аналізі морфологічної структури слова. Запропоновано використати методіку фреймового моделювання для аналізу морфологічної структури слова. Це дослідження буде корисним для тих, хто працює в руслі когнітивної морфології.

Ключові слова: когнітивна грамати́ка; когнітивна морфоло́гія; морфе́ма; фре́йм; фре́ймове моделювання; когнітивні механі́зми.

Modern research of such multifunctional phenomenon of human consciousness as language is based primarily on connecting different kinds of knowledge. The linguistic branch that has appeared as a result of interaction of several sciences, including cognitology, cognitive psychology, linguistic semantics, ethnolinguistics, neurolinguistics, psycholinguistics, and culture studies, is called cognitive linguistics. It studies the role of language in human cognitive activity. The cognitive approach to the analysis of different language units has led to the growth of separate branches of cognitive linguistics with their own principles and methods of investigation, such as cognitive grammar (R. Langacker), cognitive onomasiology (O. Селіванова), cognitive semantics (R. Jackendoff, A. Wierzbicka), cognitive pragmatics (T. Dijk, J. Nuyts), cognitive conceptology (С. Воркачѐв, Г. Слышкин).

The founder of cognitive grammar that studies grammar as a symbolic phenomenon is considered to be R. Langacker (Langacker, 1987). Langacker's works have encouraged other linguists to research grammatical structures from cognitive perspective, among them G. Lakoff, K. Shinichiro, G. Fauconnier, M. Rickheit, and N. Mandelblit. However, neither R. Langacker, nor his followers have distinguished clearly the application of cognitive grammar rules to morphology and syntax, with consideration of their peculiarities as the parts of cognitive grammar. Therefore, the influence of cognitive mechanisms on the morphological structure of words needs to be investigated.

The aim of the article is to establish the main principles of cognitive morphology grounded on cognitive grammar and find the linguistic methods that can be used for the analysis of the morphological structure of any word from the cognitive perspective.

Cognitive grammar as the branch of cognitive linguistics hypothesizes that grammar, semantics, and lexicon exist on a continuum instead of as separate processes altogether (Langacker, 1987, p. 1). Cognitive linguistics in general and cognitive grammar in particular are obliged to N. Chomsky, whose generative grammar made linguists investigate language inside of us because "language is a mirror of mind in a deep and signifi-

cant sense" (Chomsky, 1975, p. 4). By studying the properties of natural languages, their structure, organization, and use, we may learn something about human nature. Grammar is defined by N. Chomsky as acquisition of the specific cognitive structure that is put to use, interacting with other mechanisms of mind, in speaking and understanding language (Chomsky, 1975, p. 28).

The founder of cognitive grammar R. Langacker equates grammar of language with certain linguistic abilities (mental, perceptual, and physical). He defines grammar as "those aspects of cognitive organization in which resides a speaker's grasp of established linguistic convention. It can be characterized as "a structured inventory of conventional linguistic units" (Langacker, 1987, p. 57). Cognitive grammar posits just three basic types of structures: semantic, phonological, and symbolic. The last one combines the previous two (Langacker, 1987, p. 76). Grammatical structures do not constitute an autonomous formal system; they are inherently symbolic. Lexicon and grammar form a continuum of symbolic elements. Like lexicon, grammar provides for the structuring and symbolization of conceptual content, and thus it is imagic in character. When we use a particular grammatical unit, we select a particular image to structure the conceived situation – by means of alternate images – for purposes of thought or expression" (Langacker, 1987, p. 110).

In cognitive grammar, meaning equates conceptualization leading to cognitive processing. All grammatical units, including grammatical classes, grammatical morphemes, and grammatical constructions are symbolic units that have semantic content, if the semantic pole is suppressed, then the symbolic relationship ceases to exist, and what remains is nothing but undifferentiated phonological structure (Langacker, 1987, p. 85). Furthermore, syntax is closely connected with semantics.

Morphology is a part of grammatical theory that faces two segmental units: the morpheme and the word. The morpheme is a small meaningful unit into which a word form may be divided. Any word can be divided into morphemes, for example, the word form *underwriter* can be divided into three morphemes: *under-* + *write* + *-er*, each with a special meaning of its own. Morphemes have associative and derivational meanings, which form the lexical meaning of the word through nominative and semantic changes. There are two types of morphemes: segmental ones consisting of phonemes (roots, affixes) and suprasegmental ones, which do not exist by themselves but are realized together with segmental units and express different modification meanings reflected on the strings of segmental units (zero morphemes).

The morphological system of language reveals its properties through morphological units. The cognitive approach to the analysis of the morphological structure of words assumes identifying cognitive mechanisms affecting morphological rules, peculiarities, and functions of morphological units – the morpheme and the word. These tasks can be fulfilled by a separate linguistic branch called cognitive morphology, which also has something to say. Its main goal is to consider morphological units as a result of conventional symbolization and categorization of conceived reality and human experience.

As any science, cognitive morphology should have its own principles. To our mind, its main principles must be grounded, first of all, on the principles of cognitive grammar with consideration of its application to investigating the morphological structure of words. Having analyzed the theoretical prerequisites of cognitive grammar, we have formulated seven principles of cognitive morphology.

The first main principle assumes investigation of morphological units in the light of human experience, cognitive processes of man and his/her vision, because word meanings reflect not only processes, phenomena, objects, qualities but also fragments of human experience and knowledge. Even the meaning of the smallest unit – the morpheme – has limited language representation, but as a component of a word, it forms its conceptual structure reflecting different situations of human experience. Sometimes the morpheme does not manifest experienced events with the help of explicit means. Let us consider the suffixed morpheme *-er* with the meaning of an agent which can be joined only with those

verb-stems that denote people's activity (perception, professional, physical, or mental activity, etc): *teacher* – a person who teaches, *admirer* – someone who admires, *runner* – a person who runs, esp. in a race.

The second principle states that morphological units have prototype structures. In cognitive morphology, derivational morphemes are very essential for the categorization process. They have a specific categorial meaning (Полюжин, 1999, p. 32). Because of the categorization process or classification, the designator acquires one of the meanings of the onomasiologic categories (the meaning of an object for nouns, the meaning of the process for verbs, and the meaning of quality for adjectives). This can be illustrated by suffix *-ish* which can be joined with adjective stems denoting characteristics of colour: *reddish* – somewhat red, tinged with red; *greenish* – somewhat green, tinged with green. Our experience is expressed in the form of categories. We cannot “get beyond” our categories and have a purely uncategorized and unconceptualized experience ... Each prototype is a neutral structure that permits us to do some sort of inferential or imaginative task relative to a category” (Lakoff, 1999, p. 19).

The third principle claims that the morphological structure of a word from a certain language depends on the peculiarities of this language. Consider the British variant of English suffix *-our* with the meaning of quality and condition that equals to suffix *-or* in American English while coinciding with the suffix *-or* denoting an object or agent: *honour* (BrE) – *honor* (AmE), *behaviour* (BrE) – *behavior* (AmE).

The fourth principle considers the fact that while analyzing the morphological structure of words, it is necessary to pay attention to semantics as grammatical rules depend partially on semantic properties of lexical units. As the example, we can give the grammatical category of number of nouns: we can form the plural mainly from countable nouns (names of objects, things, and people): *tables, books, pencils, doctors*. However, abstract nouns (*kindness, peace, pleasure, courage*) are not used in the plural. But “the word doesn't have a meaning in itself; rather, it has a meaning potential, and it is only within a complete discourse and in the context that meaning will actually be produced” (Fauconnier, 1997, p. 37). Thus, symbolic units are formed only through unification of semantic, morphologic, and syntactic components.

According to the fifth principle, semantic structures should be characterized with the reference to the ways of interiorisation of reality. Morphological units should be studied with consideration of human cognitive abilities that are manifested through understanding the morphological structure of words. The knowledge of this structure helps a speaker use language rules. It results in understanding unknown or new words from meanings of their components. So the meaning of the word “*environmentalist*” – “one devoted to protecting the ecological balance of the earth” is quite clear if we know the meanings of its components: *environmental* – referring to surroundings which affect the growth, development, and existence of living beings and suffix *-ist* with the meaning of an agent.

The sixth principle is identification of conventional links among conceptual structures through metaphoric and metonymic processes, which allow “conventional mental imagery from sensorimotor domains to be used for domains of subjective experience” (Lakoff, 1999, p. 45). The following English proverbs can serve as the examples of metaphor: *Time is the best healer. Ill news flies fast. Great talkers are little doers.*

The seventh principle of cognitive morphology is its imaginary character. When we use morphemes, we choose a certain image for outlining the perceived situation in the speech. These imagic schemas participate in the creation of wider, more complex and dynamic images in our mind. “Schemas are frames created unconsciously in our mind as a result of our physical experience in this three dimensional world. Each schema is a structured whole, based on human physical existence” (Shinichiro, 2000, p. 16). Thus, having heard the word “*cleaner*” we imagine unconsciously a woman, usually with a duster, who cleans. A visual image figures in our mind the shape of an object; an auditory image representing the sound she makes can be formed later. The visual and auditory images search

for the morphological structure of the word: verb + suffix of an agent *-er* (V + *-er* → N), which is necessary for outlining this image during the communication process. It should be noted that languages have different images because they have different grammatical structures.

To use the necessary morphological structure, we choose some image of the perceived situation in our mind. This image is a schema or a frame that depends on our cognition, knowledge, and experience. It is therefore advisable to consider the term "frame" in more detail in connection with the morphologic structure of a word.

Frames are patterns that form certain relations in our mind. The term "frame" was firstly introduced as a conceptual instrument by M. Minsky who presented it as a cover term for "a data-structure representing a stereotyped situation" (Minsky, 1975, p. 212). Many linguists have investigated frames from different aspects: E. Goffman, D. Tannen, Ch. Fillmore, to M. Petruck, Y. Matsumoto, V. Demyankov, O. Kubriakova. M. Polyuzhyn, S. Zhabotynska and others. Having analyzed different approaches to a frame, we can outline the following characteristics of a frame:

- it represents categorization processes of consciousness during a person's cognition of the real world;
- this structure joins together language and extra-language experience in a person's consciousness;
- it is the representation of a certain situation (scene) or concept (script), which is imprinted in a person's consciousness in the form of experience and can be reproduced again under similar circumstances;
- it structures the concept organization of a person's knowledge and experience;
- it is closely connected with semantic knowledge relating to the specific concept it refers to;
- it is a knowledge structure for the interpretation of different kinds of grammatical constructions (including morphological structures). It helps construct grammatical constructions through understanding the intimate relationship between syntax, morphology, and semantics, depending on a person's cognition, knowledge, and experience.

Considering the above-mentioned characteristics of a frame, we can use frame patterning for explanation of cognitive mechanisms influencing the formation and functioning of different morphological units. According to S. Zhabotynska's classification of frames (object-centered, actional, paronymic, associative, and hyponymic frames (Жаботинская, 1999, p. 16), we have established a direct relationship between a derivational morpheme and a frame pattern: the object-centered frame correlates with the most adjective suffixes and prefixes as it ensures characteristics of an object (agent) by quantitative, existansive, locational, temporary, and evaluation parameters; the associative frame correlates only with adjective suffixes with the meaning of likeness and resemblance *-ly, -y, -like, -ish, -ous, -ar/-or*; the paronymic frame pattern is represented by only two prefixes *sub-* and *semi-* with the meaning of some part or subdivision.

Frame patterns represent a person's cognitive knowledge by joining together his/her language and extra-language experience to denote a certain situation or concept through different morphological structures. The choice of the morphological structure of a word depends much on the type of a frame pattern.

Thus, the cognitive approach to the investigation of the morphological structure of words allows explaining language as a complex system with its own universal principles that govern its organization and use and depend on mental characteristics of people. The knowledge of morphological properties of language can help gain some understanding of the specific characteristics of human mind. Cognitive morphology deals with defining cognitive mechanisms influencing the morphological structure of words. It has its own principles, which we should take into consideration while analyzing the morphological structure of words.

Cognitive morphology like cognitive grammar has imaginary character as we choose a certain

image to outline the perceived situation in the communication process. These images are represented in our mind by frames defined as patterns that form certain relations in our mind. Different types of relations require different frame patterns (object-centered, actional, paronymic, associative, and hyponymic ones). The knowledge of a frame pattern can help choose the necessary morpheme to form a word. The cognitive mechanisms influencing the morphological structure of words of different terminological systems can be the area for future study.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Жаботинская С. А. Концептуальный анализ: типы фреймов. *Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки*. Черкаси : ЧДУ, 1999. Вип. 11. С. 12–25.
- Полюжин М. М. Функціональний і когнітивний аспекти англійського словотворення : монографія. Ужгород : Закарпаття, 1999. 240 с.
- Chomsky N. *Reflections on language*. N.-Y. : A Division of Random House, 1975. 266 p.
- Lakoff G., Johnson M. *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*. N.-Y. : Basic Books, 1999. 640 p.
- Langacker R. W. *Foundations of cognitive grammar: Theoretical prerequisites*. V. I. Stanford : Stanford University Press, 1987. 516 p.
- Minsky M. A framework for representing knowledge. *The Psychology of Computer Vision*. (Ed. by Patrick Henry Winston). N.Y. :Mc. Grow-Hill, 1975. P. 211–277.
- Shinichiro Kodani. *English words: Word-formation and evaluative words*. [Kyoto]: Ryukoku Gakkai, Ryukoku univ., 2000. 11, 283 p.

VALENTYNA VOSKOBOINYK

THE STUDY OF THE MORPHOLOGICAL STRUCTURE OF WORDS WITHIN THE FRAMEWORK OF COGNITIVE MORPHOLOGY

The article considers the basics of the cognitive approach to the analysis of language units. The purpose of the article is to establish the basic principles of cognitive morphology, which are based on the principles of cognitive grammar and which can be used for the analysis of the morphological structure of any word. They are the following: morphological units should be investigated in the light of human experience, cognitive processes of man and his/her vision; morphological units have prototype structures; the morphological structure of a word from a certain language depends on the peculiarities of this language; grammatical rules depend partially on semantic properties of lexical units; semantic structures should be characterized with the reference to the ways of interiorisation of reality; conventional links among morphological structures are identified through metaphoric and metonymic processes; cognitive morphology is of imaginary character. It is proposed to use the technique of frame patterning to analyze the morphological structure of the word. The choice of the morphological structure of a word depends on the type of a frame pattern. This study will be useful for those who are in line with a new approach to the analysis of language units - cognitive morphology.

Key words: cognitive grammar; cognitive morphology; morpheme; frame; frame patterning; cognitive mechanisms.

REFERENCES

- Chomsky, N. (1975). *Reflections on language*. N.-Y.: A Division of Random House.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*. N.-Y.: Basic Books.
- Langacker, R. W. (1987). *Foundations of cognitive grammar: Theoretical prerequisites*. VI. Stanford: Stanford University Press.
- Minsky, M. (1975). A framework for representing knowledge. In Patrick Henry Winston (Ed.), *The Psychology of Computer Vision* (pp. 211-277). N.Y.:Mc. Grow-Hill.
- Polyuzhyn, M. M. (1999). *Funktsionalnyi i kognityvnyi aspekty anhliiskoho slovotvorennia [Functional and cognitive aspects of English word-formation]: monohrafiya*. Uzhhorod: Zakarpattya [in Ukrainian].
- Shinichiro, Kodani. (2000). *English words: Word-formation and evaluative words*. [Kyoto]: Ryukoku Gakkai, Ryukoku univ.
- Zhabotynskaya, S. A. (1999) *Kontseptualnyi analiz: tipy freimov [Conceptual analysis: types of frames]*. *Visnyk Cherkaskoho universytetu. Seriya: Filolohichni nauky [Bulletin of Cherkasy University: Series: Philological Sciences]*, 11, 12-25 [in Russian].

Отримано 4.12.2020 р.

УДК 81'42:82-32...К.08
<https://doi.org/10.33989/2524-2490.2020.33.228243>
 ГАЛИНА КОЗУБ
 ORCID 0000-0003-3895-1621
 (Полтава) (Poltava)
Place of work: Ukrainian Medical Dental Academy
Country: Ukraine
Email: gkozub51@gmail.com

ЯЗЫКОВАЯ КАРТИНА МИРА В. Г. КОРОЛЕНКО (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ ПИСАТЕЛЯ)

У статті досліджується мовна картина світу В. Г. Короленка на матеріалі його творів. Автор показує національну своєрідність мовної картини, світобачення письменника, яке змінюється залежно від зображуваної дійсності. У дослідженні простежується зв'язок культури народу з мовою, установлюється світобачення письменника через її призму. Доводиться, що мовна картина світу, як і мова, і мислення, має національний зміст. У роботі представлений новий погляд на твори Короленка, поезику його оповідань і повістей. У статті робляться висновки про те, що мова – це складник культури народу, її знаряддя, а культура вербалізується в мові. Кожна мова – це код, він несе в собі інформацію, характерну тільки для конкретного народу.

Ключові слова: мовна картина світу; мовний код; світобачення; двомовність; національний зміст; іншомовні вкраплення.

Постановка проблеми. На рубежі ХХ–ХХІ століть в лінгвістиці виникло поняття мовної картини світу. Воно є надзвичайно актуальним в дослідженні специфіки мови письменників.

Оскільки мова є основним способом формування і існування знань людини про світ, то саме мова – найважливіший об'єкт дослідження лінгвістів. Сукупність цих знань, зафіксованих в мовній формі, є мовною картиною світу, або «мовною репрезентацією світу», або «мовною моделлю світу», або «мовною картиною світу».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Поняття мовної картини світу виходить з праць німецького лінгвіста В. фон Гумбольдта (Гумбольдт, 1985). Він був одним з перших, хто звернув увагу на національний зміст мови і мислення. Ідеї Гумбольдта продовжив вчений Л. Вайстербер (Вайстербер, 1993). Його заслуга полягає в тому, що він ввів в наукову термінологічну систему поняття «мовна картина світу».

Сучасні уявлення про мовну картину світу виглядають наступним чином. мова – факт культури, складова частина культури, яку ми успадкували, і одночасно її інструмент. Культура народу вербалізується в мові. Е. С. Яковлева розуміє мовну картину світу як зафіксовану в мові і специфічну для світу дійсність – це свого роду світогляд через призму мови (Яковлева, 1994).

Реконструкція мовної картини світу є однією з найважливіших завдань сучасної лінгвістичної семантики. В даний час В. В. Колесову належить думка про те, що мова є духовна сутність в тріпостасному вираженні системи, функції і стилю. Виникають нові дисципліни на стику наук, такі як психолінгвістика, лінгвокультурологія і навіть нейролінгвістика (Колесов, 1999).

Не вирішені частини загальної проблеми. Відомо, що Короленко писав художественну прозу і публіцистику. Дослідники відзначають, що в його творчості ми знаходимо риси романтизму, реалізму і зароджуючого символізму (Вечерок,

2014). Но, оставив в стороне литературоведческие изыскания, мы будем рассматривать языковые особенности произведений писателя и их связь с культурой народа. Эта проблема на материале произведений Короленко ранее не исследовалась.

Цель исследования. Исходя из постулата, что языковая картина мира – это мировидение через призму языка, попытаемся определить специфику языковой картины мира В. Г. Короленко, взяв для исследования рассказ писателя «Сон Макара» и повесть «Без языка». В этом мы видим цель настоящей статьи.

Изложение основного материала исследования. Автор статьи неоднократно утверждал, что нельзя рассматривать те или иные языковые средства отдельно, вырывая их из контекста (Козуб, 2010, с. 45). Необходимо рассматривать их в комплексе. Это и воссоздает языковую картину мира в целом. Конечно, в рамках настоящего исследования мы не можем охватить все произведения В. Г. Короленко, поэтому ограничимся двумя.

Очерчивая проблему в целом, скажем, что Короленко видел мир глазами своих героев. Рассказ «Сон Макара» передает впечатления, почерпнутые в сибирской ссылке, и принадлежит к числу сибирских рассказов писателя. В языке рассказа много элементов из русского и якутского быта. В повести «Без языка» нашли отражение языковые факты из жизни украинских крестьян западных губерний, в частности Волыни, еврейского народа, жизни представителей Америки. Позже мы конкретно остановимся на этих особенностях.

Обратимся к рассказу «Сон Макара». Главным героем рассказа является Макар, судя по имени – русский крестьянин, которого судьба занесла в якутский край. Автор широко пользуется фольклорными приемами. Жанр рассказа сам писатель определяет как святочный рассказ. Он начинается с интерпретации известной русской поговорки «Куда Макар телят не гонял», которую Короленко подает в развернутой, произвольной форме: «Этот сон видел бедный Макар, который загнал своих телят в далёкие, угрюмые страны, – тот самый Макар, на которого, как известно, валятся все шишки». Известно, что фразеологизмы, как и пословицы, поговорки нельзя видоизменять, потому что они имеют целостную, постоянную структуру. Но Короленко, являясь экспериментатором, нарушает лингвистические каноны. Чтобы передать русский колорит, автор часто пользуется уменьшительно-ласкательной лексикой: *землица, юртёнки, лысанка (о коне), камелёк, полянка, веревочки, дорожка, пегашка, торбасишки*: «Макару казалось, что он увидел, как белая пыль летит из-под копыт его пегашки, но через секунду и эта точка исчезла».

Вписывается в русский колорит и старинное *Чу!* от древнерусского *чути*, слышать; слово *ужо* толковые словари Д. Н. Ушакова, С. И. Ожегова, Т. Ф. Ефремовой дают как устаревшее, просторечное или разговорно-сниженное: «Ладно, *ужо!*» Устаревшим является слово *руга* – выплата жалованья. Автор часто использует и диалектизмы, например *ушкан* – заяц, в большинстве толковых словарей дается как областное, сибирское; из этой же группы и слова *косач* – самец-тетерев, *тойон* – титул князя в старину у якутов, а проще – начальник. Интересно разговорное употребление слов *жары* во мн. ч., а также дважды встретившееся слово *однако*, не маркированное в словаре, но до настоящего времени употребляемое якутами почти в каждой фразе как финальная ее часть: «*Пропадать буду, однако!*» – *все думал Макар*».

Но наиболее употребительным нам представилось русско-якутское двуязычие. Известно, что в местности, где живут представители разных национальностей, это обычное явление. Это названия различных деталей и самой одежды якутов: *сона* – шуба, *торбаса* – сапоги из оленьих шкур, *меховой бергес* – шапка. Это также встречающиеся в речи героев слова из якутского языка для характеристики кого-либо (*агабыт* – отец, *комночиты* – работники, *суруксут* – писарь, *барахсан* – бедняга, *догор* – приятель) или отдельные выражения (*кабысь* – брось, оставь; *кансе* – говори: «– *Кансе (говори)! – сказал Макар приветливо*»; «*Слушай, агабыт (отец) – сказал он, – как ты думаешь?*»). Все слова и выражения Короленко снабжает переводом и дает в русской графике.

Не менее интересной в этом плане является и повесть В. Г. Короленко «Без языка». Начнем с того, что здесь Короленко обращается к лексике и фразеологии из украинского быта вперемешку с полонизмами. Короленко исследует язык жителей поселка Лозици Волынской губернии, перемежая его русскими пословицами и поговорками, фразеологизмами. Впервые в те времена автор поднимает еврейскую тему, употребляя слова и выражения, относящиеся к еврейскому быту, традициям. Описывая Америку, писатель широко пользуется вкраплениями из английского языка, причем американизмы или их отсутствие характеризуют персонажей как отрицательно, так и положительно.

Так, приятель Матвея Лозинского Дыма очень быстро приспосабливается к новой действительности. Именно в его речи мы и встречаем много английских слов и фраз: «– *Good day (здравствуйте)! – первый сказал американец и хлопнул Дыму по колену. Дыма хлопнул его с своей стороны и, очень мало подумавши, ответил: – Yes (да).* В речи Матвея Лозинского мы почти не встречаем американизмов, так как он первоначально противится новой, незнакомой жизни в Америке. Наоборот, автор передает впечатления Матвея: «...чужой язык, незнакомая речь хлещет в уши, непонятная и дикая, как волна...». Иногда английские слова и выражения встречаются в авторской речи, чаще для выражения иронии: *губерния Миннесота*, «...ясно, что женщина, да *mississ* тоже, пожалуй, означает бабу». Часто писатель переводит имена собственные на английский язык: Катерина – Катарина, Анна – Энн, Матвей – Метью, Берко – Борк.

С описанием украинского быта мы встречаемся в начале повести, где автор употребляет слова-описания одежды: «*Пахали землю, ходили в белых и серых свитах, с синими или красными поясами, штаны носили широкие, шапки бараньи*»; «...смутная память о каком-то лучшем держалась под соломенными *стрехами* лозищанских *хат*». Чтобы передать преобразование Дымы в Америке, Короленко снова обращается к описанию украинской одежды: «*На нем не было ни белой свитки, ни красного пояса, купленного перед самым отъездом в местечке, ни высоких смазных сапог, ни широких шаровар из коричневой коломьянки*». Короленко снабжает своих героев украинскими фамилиями и прозвищами: Оглобля, Мазниця, Дышло: «...одного знали Мазницею, другого Колесом, третьего даже Голенищем...». Для описания истории Украины тех далеких времен, когда Украина находилась под властью Польши, автор изредка использует полонизмы: «...поляки в своих пестрых *кунтушах*»; «*К тому же у них тянулась долгая тяжба с соседним помещиком из-за чиншиа – плата, вносимая владельцу земли за аренду*».

В авторской речи часто можно встретить русские пословицы и поговорки, фразеологизмы, сравнения: *ум как огонь, а язык как молот; как мухи на мёд; рыба ищет, где глубже, а человек – где лучше; упрям, как бык; Содом и Гоморра; не так страшен черт, как его малюют*: «...и в чужой монастырь, как говорится, не ходят со своим уставом». Причем и в этой повести Короленко часто вольно обращается с крылатыми выражениями, например: «– *Ну, черт еще не так страшен, как его малюют, – сказал он*».

В этом произведении мы встречаем множество уменьшительно-ласкательных слов, нарочитых неправильностей грамматических форм: *речушка, церковка, пароходишко, пароходик* чередуется с эмигрантским кораблем (пушкинская и гоголевская норма употребления), *ленточка, собачка; гордее*. В повествовании часто преобладает разговорная лексика: *смолчал, заскрёб; мистеры, ни жида, ни хлопа, ни барина*: «*В этой проклятой стране все мистеры, и уже не отличишь ни жида, ни хлопа, ни барина...*».

Мы обратили внимание на авторскую синонимию. Она глубоко продумана у Короленко. В ходе повествования главного героя Матвея Лозинского автор называет то по имени, то *лозищанин*, в устах иностранцев он – *мистер Метью*, а в конце он превращается в человека без языка. Случайно ли это? Думается, нет. Лозищанином и человеком без языка он становится в конце повествования, когда оказывается один на один с незнакомым городом. Первым именем Короленко хочет почеркнуть огромный разрыв между родиной Матвея и Америкой. Второй синоним, вынесенный в заглавие, многозначен. Здесь не столько незнание чужого языка, сколько непони-

мание, неприятие чужой культуры. Литературоведы утверждают, что это еще и символ. Короленко часто сталкивает значения слов, например, *голос* в двух значениях: «Голос дан человеку не для того, чтобы его продавать. – Э, глупости! – сказал Дыма. – Ведь не останешься ты без голоса. Даже не охрипнешь». И это тоже гоголевская традиция.

Вызывает интерес понимание слова *свобода*, отчасти символическое, как утверждают литературоведы, и рассуждения писателя о цивилизации. В начале повести автор говорит о неосознанном чувстве свободы у лозищан. Еще на берегу Дыма спросил у кабатчика, что такое свобода. «А! рвут друг другу горла, – вот и свобода...» Матвей не понимает стремления к свободе: «У них много таких обычаев, которые лучше не перенимать крещеному человеку». Свобода предстает перед лозищанами в виде огромной статуи с факелом в руках. В стремлении к свободе Матвея лежит утопическое, крестьянское представление об идеальной деревне: «Такие же люди, только добрее. Такие же мужики, в таких же свитках, только мужики похожи на старых лозищан, еще не забывших о своих старых правах...». В устах Нилова в конце повести появляется определение – *своя свобода*: «На родине мне хочется того, что есть здесь... Свободы, своей, понимаете? Не чужой... А здесь... Здесь мне хочется родины...». Задумывается Короленко и об американской цивилизации: «Человек изобретает нужную ему машину..., а машина ... изобретает... вернее сказать вырабатывает нужного ей человека...». Эти строки очень актуальны и в наше время.

Развивая еврейскую тему, Короленко не просто передает быт евреев в Лозищах и в Америке: «Вот и *шабаши* здесь не такой...»; «Вот засветилась огнями *синагога*, зажглись желтые свечи в окнах лачуг», он поднимает вопрос веры, вернее, ее выбора. И дело даже не в пейзажах, котелке и длинном сюртуке у евреев и свитках, шароварах, бараньих шапках у православных христиан. Писатель рассуждает об особенностях разных вер – иврит, христианство, униатство и, очевидно, лютеранство в Америке: «– Я христианин, и деды, и отцы были христиане – греко-униаты...»; «...лучше я буду помирать или выйду на улицу продавать спички, а не позволю дочери ломать святую субботу» (Борк), «Ну! они и молятся, и смеются, и говорят о своих делах, и опять молятся..., ...как верят в Америке». И Матвей, и Борк читают свои святыя писания, Борк шепчет слова молитв. Но оба думают о разрушении веры, о том, что их дети нарушают святыя каноны.

В. Г. Короленко не был человеком глубоко религиозным. Сам писатель излагает свои взгляды на религию и веру в письме к А. К. Маликову: «...Я признаю начало веры, но я не признаю и никогда не признаю догматизма. Если есть истина в вере, то для меня истина эта представляется огоньком, который <...> должен разгораться бесконечно, всё меняя формы» (Короленко, 1936). Строки о евреях, думается нам, отчасти биографичны. Короленко родился и вырос в Житомире, где еврейская община довольно сильна. Кроме того, в те времена по стране прокатилась волна еврейских погромов, и эти события нашли отражение в повести.

Выводы. Итак, перед читателем предстает развернутая языковая картина мира. В каждом произведении Короленко она своя. В рассказе «Сон Макара» это сибирский край с его обширными просторами, лютой зимой, своими традициями и законами. Через призму языка мы видим, ощущаем эту картину. Она предстает перед нами в русско-якутском двуязычии, описании быта, нравов, характеров героев, в пейзажных зарисовках, где Короленко выступает настоящим мастером. В повести «Без языка» своя картина. Она имеет сравнительный план. С одной стороны – родина с ее устоявшимся бытом, религией, традициями, которых не понимают американцы. С другой стороны – Америка с ее свободой, цивилизацией, верой, нравами, отличными от наших. Эти две картины предстают перед нами в диалогах, описаниях, рассуждениях главных героев, в украинско-русском двуязычии, в иноязычных вкраплениях в русскую речь.

Теоретическое значение исследования. Как видим, языковая картина мира у писателя Короленко имеет национальное содержание. Мы поддерживаем тезис о том, что язык – это составная часть культуры народа, ее орудие, а культура вербали-

зуется в языке. Каждый язык – это код, он несет в себе информацию культурно-специфическую, характерную только для конкретного народа.

Практическое значение работы заключается в новом взгляде на произведения Короленко, поэтику его рассказов и повестей, а также в возможности использовать его произведения при изучении истории русского и украинского литературных языков, творчества Короленко, его биографии.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- Вайсгербер Й. Язык и философия. *Вопросы языкознания*. 1993. № 2. С. 12–17.
Вечерок О. Н. Жанрово-стилевое своеобразие художественной прозы В. Г. Короленко. Полтава : ПолтНТУ, 2014. 142 с.
Гумбольд В. фон. Язык и философия культуры. Москва : Прогресс, 1985. 452 с.
Козуб Г. Н., Тюнин А. П. Поэтический язык – хранитель духовных ценностей. *Русский язык в диалоге культур* : материалы междунар. конф. Воронеж, 2010. С. 44–49.
Козуб Г. Н., Тукова Т. В. Бикультуральность и ее отражение в языковой картине мира Н. В. Гоголя (лексико-грамматический аспект). *Філологічні науки*. 2018. Вип. 29. С. 97–100.
Колесов В. В. «Жизнь происходит от слова». Санкт-Петербург : Златоуст, 1999. 368 с.
Короленко В. Г. Избранные письма : в 3 т. Москва : ГИХЛ, 1936. Т. 3. 284 с.
Яковлева Е. С. Фрагменты русской языковой картины мира. *Вопросы языкознания*. 1994. № 5. С. 73–89.

KOZUB HALYNA

THE LINGUISTIC PICTURE OF THE WORLD BY V.G. KOROLENKO (BASED ON THE WRITER'S STORIES)

The research deals with the concept of «world view». The subject matter of this paper is the Russian language picture of the world presented in the V. G. Korolenko's stories, or more specifically, the study investigates basic peculiarities of the language picture of the world in two stories by V. G. Korolenko, the «Makar's Dream» and «Without a Language». The article studies the linguistic worldview of the V. G. Korolenko in the context of the evident changing the realities, which are described in his stories. The author shows how the writer's worldview changed influenced by the political, historic and cultural events of those days.

He shows the Siberian land with its vast expanses, fierce winter, its own unique traditions and laws in the short story «Makar's Dream». We can clearly see and feel this picture of the world thought the language prism, particularly in its bilingualism, in the lifestyle description, customs, characters of the heroes, etc.

Another story «Without a Language» offers us an invaluable opportunity to compare Russian and American language picture of the world. The first one was shown by V. G. Korolenko as the homeland with its well-established, traditional way of life and old religion. And at the same time, the author has depicted America with its specific features, which differs from the Russian language picture of the world. According to his point of view, an American language picture of the world has a range of characteristic that differentiates it from the Russian. It has freedom, civilization, faith, and morals. V. G. Korolenko has skillfully used dialogues, descriptions, analyzes of the main characters, the Ukrainian-Russian bilingualism, foreign language inclusions in Russian speech, etc. In addition to this, some typical structures for both languages were found out which show national identity.

It has been appealed to special linguistic methods and techniques, including the comparative historical method for comparing the facts of the modern language and the language of V. G. Korolenko, as well as the comparative method for comparing the Russian, Ukrainian, Yakut and English languages.

The paper concludes that language is an integral part of the culture of the people, its basic tool of communication and socialization. It must be noted, that the culture is verbalized in the language. Each language is a unique code, which contains culturally marked information.

This study proves the idea of the unbreakable link between language and culture. This is, in our opinion, the main value of the given research.

Key words: language picture of light; language code; worldview; duality; national content; foreign language blotches.

REFERENCES

- Gumbold, V. Fon. (1985). *Jazyk i filozofia kultury [Language and philosophy of culture]*. Moskva: Progress, 1985 [in Russian].
Jakovleva, E. S. (1994). *Fragmenty russkoi iazykovoi kartiny mira [Fragments of the Russian language picture of the world]*. *Voprosy iazykoznaniiia [Linguistic issues]*, 5, 73-89 [in Russian].

- Kozub, G. N., Tiunin, A. P. (2010). Pojeticheskii iazyk – khranitel duhovnykh tcennostei [Poetic language is the keeper of spiritual values]. *Russkii iazyk v dialoge kultur [Russian language in the dialogue of cultures]: materialy mezhdunarodnoj konferencii* (pp. 44-49). Voronezh [in Russian].
- Kozub, G. N., Tukova, T. V. (2018). Bikulturalnost i ee otrazhenie v iazykovoi kartine mira N. V. Gogolia (leksiko-grammaticeskii aspekt) [Biculturalism and the reflection in the linguistic picture of the world N. V. Gogol (lexical and grammatical aspect)]. *Filologichni nauki [The Philological Sciences]*, 29, 97-100 [in Russian].
- Kolesov, V. V. (1999). *Zhizn proiskhodit ot slova [Life comes from the word]*. Sankt-Peterburg: Zlatoust [in Russian].
- Korolenko, V. G. (1936). *Izbrannye pisma [Selected letters]* (Vol. 3). Moskva: GIHL [in Russian].
- Vaisgerber, I. (1993). Iazyk i filosofiiia [Language and philosophy]. *Voprosy iazykoznaniiia [Linguistic issues]*, 2, 12-17 [in Russian].
- Vecherok, O. N. (2014). *Zhanrovo-stilevoe svoeobrazie hudozhestvennoi prozy V. G. Korolenko [Genre and style originality of fiction V. G. Korolenko]*. Poltava: PoltNTU [in Russian].

Отримано 6.12.2020 р.

УДК 811.111'37

<https://doi.org/10.33989/2524-2490.2020.33.228244>

ВІКТОРІЯ КРАВЧЕНКО

ORCID 0000-0002-3837-3203

(Полтава) (Poltava)

Place of work: Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University

Country: Ukraine

Email:

THE CONCEPT OF UNITED EUROPE IN ITS IDEOLOGICAL VERBALIZATION IN THE EUROPEAN INTEGRATION POLITICAL DISCOURSE

Важливими чинниками, що вплинули на формування нової європейської ціннісної системи й створили її своєрідність, є політичні зміни в Європі, поява лінгвістичного концепту НОВА ЄВРОПА (New Europe) та створення нової моделі європейського суспільства. У статті було зроблено спробу окреслити систему цінностей об'єднаної Європи кінця ХХ – початку ХХІ ст., на основі якої формується нова ідеологія в досліджуваному дискурсі, а також вивчити ті лексичні засоби, що відображують цю ідеологію. Цю статтю присвячено розгляду нової ідеології Об'єднаної Європи. Аналіз засвідчує, що ця ідеологія формується за допомогою дискурсивних засобів. Вона базується на опорному змістово-понятійному блоці «спільних цінностей», який реалізується за допомогою кількох стійких словосполучень, натомість поняття «європейська інтеграція», «європейська ідентичність», «розширення» мають порівняно вузький репертуар лексичного вираження.

Ключові слова: концепт; дискурс; політичний дискурс; ідеологія; Об'єднана Європа.

The political relationship modernization, the modern society democratization, and the political movement of the integration processes led to the mental space changes. The problem of the present and the future "NEW EUROPE" and the European association is taken under special research in different scientific spheres: political science, sociology, philosophy, and cognitive linguistics, etc. The correlation of language and social reality, language and ideology is taken under constant attention in modern linguistics. The actual direction of the researches in this sphere is political discourse analysis.

One of the peculiarities of this problem is the fact that the new subjects for the linguistics study are formed under the influence of social changes. These subjects demand special consideration. The European integration's processes, which form the complex of important sociolinguistics' consequences, are also giving rise to the new kinds of political discourse, which is widely accessible due to the development of the Internet.

The question about the nature and the function of the concept of NEW EUROPE leads us to the understanding of the "European identity", Enlargement, the future, and the past of Europe.

The new ideology of the UNITED EUROPE that is formed with the help of European integration political discourse has a complex structure of several substantial blocs. The analyzed material has proved that the main blocks are "common values", "European integration" and "enlargement". So let's study these blocs thoroughly focusing attention on the ways of lexical means that represent certain contexts.

The key problem for the new European integration discourse is the new value system, which is formed inside this discourse. In the first place, we are interested in the representation of the common value system. The values are the phenomenon, which is estimated by a certain group, which is “good”, “right”, “embodying an example”.

The value analysis, according to (Karasik, 1996) is based on the cultural concepts modelling, the main component of which is the value component. Due to that, we can determine the value conceptual network of a certain community. The political ideology of a democratic western world is used as a certain common system of liberal values – freedom, equality, justice, etc. Besides, each society has its own set of values. There are specifically national concepts also known as keywords or key notions (Belova, 2002), which represent the national mentality specifics. As a vivid example of such concepts, states (Belova, 2002), are the concepts of the British culture as privacy, gentleman, home, island, Anglocentrism, monarchy... In the American culture such concepts can be named – American Dream, individualism, melting pot, democracy. For example: “We believe in British values. Freedom. Justice. Fairness. But we don’t accept that those are values for Britain alone”.

The cardinal changes in the social life lead to the ruin of the conceptual network and the change of the value system. According to this statement, (Stepin, 1992, p. 49) follows that “the main and really epoch-making change in the value system deals with the new system rises. The value is considered to be the innovation, originality and just new”. As a result, the concept of novelty is given the status of value, which is widely used in the European integration political discourse.

The main facts that have influenced the forming of the new European value system and formed its peculiarities are the political changes in Europe, the new concept NEW EUROPE appearance, and the creation of a new European community model. In this paper, we outline the value system of United Europe at the beginning of the 21st century on which the new ideology is based. Much attention is given to the study of the lexical representation of the UNITED EUROPE ideology. The topic of values is one of the principles in the European integration discourse. The lexeme “values” gains the status of a certain keyword that is varied by the different ways of acting in the function of the main identification feature of the new European community as a community of values. New Europe is above all a community of values. Europe has spread these values throughout the world. Also, compare: “Europe’s constitution should recognize and embrace the values that underpin a fair society”.

We came to the conclusion that the new ideology is based on the fact that the value system should be taken the main place in New Europe, that this value system is spread on the whole world. This value system is based on the value of the past, or the traditional European values, and also on the new values connecting with a future. So we can observe the integration of traditional values (self-help, tolerance, belief in strong community and society, family, home, freedom, the rule of law, fairness, justice, peace with the new values, as solidarity, equal opportunities for all, human rights and the protection minorities, integration, new community). The wildly functioning of these lexemes is a particularity of modern political discourse. This is proving Fomenko thought (1998: 4) that the language representation of the universal values just as national concepts are changed in the political discourse.

As the researchers notice, in Ancient times nomination Europe was just a geographical term, which hadn’t cultural or political connotations. Then this term slowly turned into a notation of the spiritual Christianity sphere. This wording of Europe and the European Union is observing in the analyzing texts when the definition is constructed with the help of combination Christian values: “The EU is a community with Christian values”.

One of the most important combinations which are used to determine the European values are common values, which lead us to the significant concept of "common values" in the ideology of a new united Europe. This concept sometimes identifies with the "western values" – "In the first place, Europe's commitment to democracy, the rule of law, justice and human rights can hardly be said to be distinctive; these are core Western values as fiercely held in America as in Europe". The notion of shared values sometimes acts as a variant to determine the common values. This is typical for the contexts in which the cultural variety of Europe is emphasized: "Europe is a continent with many traditions and languages, but also with shared values".

Some contexts prove that common values are synonyms to European values, for example: "The European values should capture the public's aspiration: a better balance between work and family, combining growth with environmental well-being and achieving economic dynamism with social cohesion".

The analyzed texts make it clear that an essential component of the new ideology of a united Europe is a positively evaluated set of economic characteristics, such as prosperity and wealth. This fact has proved Javorskaya's assumption (Javorskaya, 2005: 86) that the new European identity of EU citizens is largely instrumental, and a common sense of economic security in terms of identification can be no less important than the commonality of culture. For example, the leading place in the system of basic social values of European society, as well as British, according to OV Gorodetskaya, belongs to prosperity (Gorodetskaya 2002, p. 88). The concept of wealth is one of the components of this system.

Besides the EU has a certain set of universal values on which the new society is based. This set is marked with the help of attribute constructions as in the previous examples and with the help of genitive constructions with the preposition of (the values of...) – human dignity, solidarity, freedom, equality, safety, security, reliability, justice, democracy, rule of law. For example: "Conscious of its history and its spiritual and moral heritage, Union found on the indivisible universal values of human dignity, freedom, equality, and solidarity, it's based on the principles of democracy and the rule of law. It places the individual at the heart of its activities, by establishing the citizenship of the Union and creating an area of freedom, security, and justice".

For the European integration discourse, the concept of integration (European integration) is important from the point of view of forming the new ideology. I can affirm that because the economical and political process of the unity of European society is in the basement of the EU creation: "But throughout the process, integration has been driven forward by the inherent dynamics of market opening, of deepening economic interdependence and of continuous political engagement in common institutions". The basics of integration are considered to be solidarity and competition (the last is considered to be a unification means): "European integration is based on solidarity among the Member States but also on the competition; Therefore, competition and solidarity are to be seen as mutually dependent elements of the "European model"".

The concept of "European integration" is an ideological kernel of the studied discourse, and this is not only its conceptual component but a certain marker of belonging to some certain ideological system. To such markers, we should refer the following concepts as "Enlargement" and "European identity".

The fact that the concept "Enlargement" belongs to the ideology in the European integration discourse is proved by the contexts: "Europe is expanding. Instead of being 15 countries, we are going to be 25. That will mean fundamental changes in the way that Europe works. This will be from now on in a fundamentally different Europe"; "The boost

given to Community integration is now having the effect of prompting a vast enlargement process to include countries of central and eastern Europe"; "Enlargement will change the shape of New Europe". I'd like to stress the idea, that the main problem of the European integration is "enlargement" as the authors of the studding discourse note it. Enlargement is a basic way to achieve the Eurointegration ultimate aim – Europe unification: "All existing member states agree that enlargement is a dominant issue. In particular, the addition of central and eastern European countries would bring a symbolic – and belated – close to the continent's Cold War divisions".

One more important moment in the determination of the new ideology of the European integration discourse specifics is the European society's aspiration to find a new European identity. This concept and the nominations connected with it are the basis for the uniting ideology, so European identity is normally connected with the verbs to unite, to join, the noun entity in the contexts. The semantics of the words listed above has a so-called "unite" the component. For example: "We reject the narrow view of a European reunification based solely on economic terms. To successfully unite eastern and western traditions, we believe it is necessary to fully and objectively express the European identity in order to build it on a basis of recognized and shared values"; "There is such an entity as European identity, there should be no fears about joining European Union".

The examined nominations enable tracing the forming and functioning mechanism of a new "United Europe" ideology. The analysis has proved that this ideology is forming with the help of discourse means. It is based on the supporting conceptual bloc "common values", which is realized with the help of state constructions or the concepts of "European integration", "European identity", "enlargement" that have a rather narrow repertory of lexical representation.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Белова А. Д. Языковые картины мира в рамках когнитивно-дискурсивной парадигмы. *Проблемы современной социолингвистики и фонологии* / Таврический нац. ун-т. 2002. № 29. С. 17–23.
- Городецька О. В. Національно-марковані концепти в Британській мовній картині світу ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Київ, 2002. 182 с.
- Идентичность Европы: вопросы, позиции, перспективы. *Идеи европеизма во второй пол. ХХ века* : реф. сб. / под ред. Ю. А. Гусарова. Москва : ИНИОН РАН, 2000. С. 10–43.
- Карасик В. И. Культурные доминанты в языке. *Языковая личность: культурные концепты* : сб. науч. тр. Волгоград ; Архангельск : Перемена, 1996. С. 3–16.
- Степин В. С. Философская антропология и философия науки. Москва : Высшая школа, 1992. 191 с.
- Фоменко О. С. Лінгвістичний аналіз сучасного політичного дискурсу США (90-ті роки ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Київ, 1998. 17 с.
- Яворська Г. М. Дискурс та ідентичність. *Ісламська ідентичність в Україні* / О. В. Богомолів, С. І. Данилов, І. М. Семиволос, Г. М. Яворська. Київ : AMES, 2005. С. 80–101.

VIKTORIIA KRAVCHENKO

THE CONCEPT OF UNITED EUROPE IN ITS IDEOLOGICAL VERBALIZATION IN THE EUROPEAN INTEGRATION POLITICAL DISCOURSE

The problem of the present and the future "EUROPE" and the European association is taken under special linguistic research. This paper focuses on the ideology representation with the help of the concept of UNITED EUROPE, which is formed in the European integration political discourse and has a complex structure. The central concept EUROPE that forms the new ideology is being gotten the deep metaphoric comprehension. The analyzed material has proved that this discourse consists of a variety of blocks while

the main blocks are “common values”, “European integration” and “enlargement”. The article gives a detailed analysis of universal values on which the new European society is based. The ideology of the UNITED EUROPE and the ways of its linguistic representation in the European integration political discourse were distinguished.

Key words: concept; discourse; political discourse; ideology; United Europe.

REFERENCES

- Belova, A. D. (2002). Jazykovye kartiny mira v ramkah kognitivno-diskursivnoj paradigmy [Linguistic pictures of the world within the framework of the cognitive-discursive paradigm]. *Problemy sovremennoi sociolingvistiki i fonologii* [Problems of modern sociolinguistics and phonology]. Tavricheskii nacional'nyi universitet [Tavricheskiy National University], 29, 17-23 [in Russian].
- Fomenko, O. S. (1998). *Linhvistychnyi analiz suchasnoho politychnoho dyskursu SShA (90-ti roky XX st.)* [Linguistic analysis of modern US political discourse (90s of the twentieth century)]. (Extended abstract of PhD diss.). Kyiv [in Ukrainian].
- Horodetska, O. V. (2002). *Natsionalno-markovani kontsepty v Brytanskii movnii kartyni svitu XX stolittia* [National-labeled concepts in the British linguistic picture of the world of the twentieth century] (PhD diss.) Kyiv [in Ukrainian].
- Identichnost Evropy: voprosy, pozicii, perspektivy [Identity of Europe: questions, positions, perspectives]. (2000). In Ju. A. Gusarov (Ed.), *Idei evropeizma vo vtoroj pol. XX veka* [Ideas of Europeanism in the second half of the XX century] : ref. col. (pp. 10-43). Moskva: INION RAN [in Russian].
- Karasik, V. I. (1996). Kulturnye dominanty v iazyke [Cultural dominants in the language] *Jazykovaja lichnost: kulturnye koncepty* [Linguistic personality: cultural concepts] : coll. of scientific works (pp. 3-16). Volgograd; Arhangelsk: Peremena [in Russian].
- Stepin, V. S. (1992). *Filosofskaja antropologija i filosofija nauki* [Philosophical anthropology and philosophy of science]. Moskva: Vysshaja shkola [in Russian].
- Yavorska, H. M. (2005). Dyskurs ta identychnist [Discourse and identity]. In Bohomolov O. V., Danylov S. I., Semyvolos I. M., & Yavorska H. M. *Islamska identychnist v Ukraini* [Islamic identity in Ukraine] (pp. 80-101). Kyiv: AMES [in Ukrainian].

Отримано 27.11.2020 р.

УДК 821.111-4Барнс:75.047]:81'37
<https://doi.org/10.33989/2524-2490.2020.33.228247>

ТЕТЯНА ЛУНЬОВА
ORCID 0000-0002-7022-0821
(Полтава) (Poltava)
Place of work: Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University
Country: Ukraine
Email: lunyovat@gmail.com

ЕКФРАЗИС І МЕТАЕКФРАЗИС В ЕСЕ ДЖУЛІАНА БАРНСА ПРО КАРТИНУ ТЕОДОРА ЖЕРІКО «ПЛІТ МЕДУЗИ»: КОГНІТИВНО-ПОЕТОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

Статтю присвячено вивченню когнітивно-поетологічного ракурсу взаємодії екфразистичних та метакфразистичних контекстів в есе Джуліана Барнса про живописне полотно Теодора Жеріко «Пліт медузи». Запропоновано використовувати термін «метакфразистичний контекст» на позначення таких фрагментів есе, які, не будучи безпосереднім екфразистичним описом картини, мають тісний смисловий зв'язок з екфразистичними описами. У дослідженні застосовано методологічний апарат когнітивної поетики. У результаті аналізу з'ясовано, що смисловою взаємодією екфразистичних та метакфразистичних контекстів у тексті есе забезпечують такі лінгвокогнітивні й лінгвопоетологічні засоби як діалогічність, гіпотетична модальність та концептуальна метафора.

Ключові слова: екфразис; метакфразис; есе; мистецький твір; когнітивна поетика.

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Зростання інтересу дослідників до вивчення екфразису, яке проявляється в збільшенні кількості публікацій та спеціальних видань, присвячених цьому явищу взаємодії візуального та вербального, котре з позицій сучасної науки можна стисло охарактеризувати як «опис мистецького твору» (Webb, 2009/2016, с. 70), зумовлене двома основними чинниками. По-перше, як відзначає Л. Генералюк, «літературні форми, зумовлені транспозицією візуальних структур у вербальні, завжди були привабливими для читача» (2013, с. 50) і наразі «процеси зближення і взаємного збагачення мистецтв» перебувають в активній стадії (там само). Екфразис, за характеристикою цієї дослідниці, є «одним з найбагатших явищ, зумовлених інтеракціонізмом» (там само), відповідно екфразис посідає важливе місце в сучасній культурі загалом і літературі зокрема. Так, Л. Геллер стверджує, що поняття екфразису «відповідає чомусь важливого для сучасного погляду на літературу й мистецтво» (2002, с. 8). З цього випливає необхідність дослідження екфразису для формування цілісних уявлень про особливості культурного (зокрема літературного та мистецького) світу людини в його семіотичному та когнітивному вимірах. По-друге, сучасна дослідницька парадигма, яка має інтегративний характер (Андреева, & Белобородько, 2016) і реалізується за моделлю «епістемного збирання (англ. the jigsaw paradigm pattern)» (Воробьєва, 2013, с. 44), що «передбачає можливість вільного комбінування гіпотез та методик, які доповнюють одна одну й запозичені з різних парадигм чи різних напрямків однієї парадигми як основи для вибудовування якісного нового порядку з наявного різноманіття» (там само), дозволяє залучати інструментарій різних дисциплін для вивчення такого складного явища, як екфразис (Андреева, & Белобородько, 2016).

Як бачимо, на сучасному етапі розвитку гуманітарних наук вивчення екфразису постає як актуальне й потенційно вирішуване завдання. Оскільки екфразис є взаємодією візуального й вербального, лінгвістичний ракурс вивчення екфразису набу-

ває особливого значення. Перспективність таких студій засвідчують успішні спроби застосувати сучасний інтегративний когнітивно-поетологічний підхід до дослідження екфразису (Verdonk, 2005; Vorobyova, 2017; Андреева, & Белобородько, 2016; Ізотова, 2018, с. 285-290).

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання проблеми й на які спирається автор. Здійснений зазначеними вище дослідниками когнітивно-поетологічний аналіз використання екфразису в різних художніх творах дозволив розглянути це явище крізь призму таких когнітивно-поетологічних понять, як «когнітивні структури», а саме: «ментально збережений досвід, пов'язаний із реальним світом», «спогади», «образи», «жанрові знання», «задоволення від повторюваних зразків», «утілений досвід руху», «просторове сприйняття», «співвідношення фігури та фону» (Verdonk, 2005), «якір інтермедіальності» (Vorobyova, 2017), «точка зору» (Андреева & Белобородько, 2016), «наратив» та «гра» (Ізотова, 2018, с. 285–290), і з'ясувати відповідно риторичні елементи тексту та пов'язані з ними ефекти сприйняття поетичного твору-екфразису (Verdonk, 2005), візуальний аспект наративу (Vorobyova, 2017), смислові акценти різних поетичних текстів-екфразисів, присвячених одному й тому ж живописному твору (Андреева & Белобородько, 2016), метафікціональну природу екфразису (Ізотова, 2018, с. 285-290).

Виділення не розв'язаних раніше частин загальної проблеми, яким присвячено статтю. Попри поступ у вивченні екфразису із застосуванням когнітивно-поетологічного інструментарію, здійснені наразі когнітивно-поетологічні студії екфразису не спрямовувалися на вивчення суміжних з екфразисом явищ – тих фрагментів тексту, які, не будучи власне екфразисом, мають із ним тісні смислові зв'язки й набувають значення саме у смисловій взаємодії з власне екфрастичними фрагментами. Питання про виділення та аналіз таких контекстів набуває особливої актуальності в ракурсі більш загального питання про розмежування екфразису та подібних йому явищ (Генералюк, 2013). Крім цього, видається доцільним розширити матеріал когнітивно-поетологічних студій екфразису й залучити до аналізу не лише художні тексти, а й твори інших жанрів, зокрема есе, що дасть змогу підійти до з'ясування лінгвокогнітивної природи екфразису глобальніше.

Формування цілей статті. Метою статті є розкрити когнітивно-поетологічний ракурс взаємодії власне екфрастичних та суміжних (названих далі у роботі метаекфрастичними) контекстів в есе Джуліана Барнса про живописне полотно Теодора Жеріко «Пліт медузи».

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Джуліан Барнс – сучасний британський критик та автор інтелектуальних романів (Julian Barnes. Encyclopaedia Britannica). До його творчості належать не лише художні твори, а й есе, зокрема есе про образотворче мистецтво, опубліковані у вигляді збірки «Keeping an eye open: essays on art» (Barnes, 2017). Цю збірку відкриває текст «Géricault: Catastrophe into Art» (там само, с. 12-41), присвячений картині «Пліт медузи» Теодора Жеріко – «художника, який справив визначальний вплив на розвиток мистецтва романтизму у Франції» (Théodore Géricault. Encyclopaedia Britannica). «Пліт медузи», який визнано шедевром Жеріко, зображає наслідки гибелі одного з французьких кораблів (там само) і є одним із мистецьких творів, який із моменту його створення до сьогодення справляє потужний вплив на культуру (Harris, 2006).

В есе Барнса «Géricault: Catastrophe into Art» власне екфрастичні контексти розміщені в оточенні суміжних, невласне екфрастичних контекстів. Так, власне опис зображеного на картині, тобто власне екфразис (наприклад, «We see survivors on a raft hailing a tiny ship on the horizon ...» (Barnes, 2017, с. 29)) слідує за невласне екфрастичними контекстами, а саме детальним описом реальної події, яка надихнула Жеріко на створення свого знаменитого полотна (наприклад, «The raft was made, and well made, places in the boats were allotted, provisions made ready» (Barnes, 2017, с. 15)) та історії напи-

сання картини художником (наприклад, «*He shaved his head before he started the picture...*» (Barnes, 2017, с. 24)), і передує невластне екфрастичними контекстами, а саме роздумам про долю та роль цього мистецького твору (наприклад, «*This is no longer Scene of Shipwreck, let alone The raft of the Medusa*» (Barnes, 2017, с. 39)) і долю мистецтва загалом (наприклад, «*People die; rafts rot; and works of art are not exempt*» (Barnes, 2017, с. 40)). У сукупності невластне екфрастичні контексти, тобто такі контексти, котрі пов'язані з екфразисом, але самі не є екфразисом у тому сенсі, що вони не є описом зображеного на картині, домінують у розглядуваному есе. Спільно з проф. О. П. Воробійовою пропонуємо використовувати термін «метаекфразис» на позначення таких невластне екфрастичних контекстів (Vorobyova & Lunyova 2020).

Термін «метаекфразис» («*meta-ekphrasis*») ужито в ряді робіт, присвячених екфразису (Armas, 2005, с. 22; Webb, 2009/2016, с. 185-186), проте він не має єдиного визначення. Так, Ф. де Армас виділяє метаекфразис як «екфразис, який може міститися в іншому екфразисі» (2005, с. 22), а Р. Вебб послуговується цим терміном для аналізу таких типів екфразису, котрі мають метафіктивну функцію (2009/2016, с. 185) і є автокоментарями стосовно своєї природи (там само, с. 186). Підґрунтям для залучення терміна «метаекфразис» в активний науковий обіг є усталене в українській мові вживання термінів з компонентом *мета-*. Зокрема, міцно вкоренився термін «метамова» («мова, якою говорять про мову», «мова, об'єкт якої є зміст і вираження іншої мови» (Ганич & Олійник, 1985, с. 125)), функціонують терміни «метатекст» (Лебідь, 2012; Матвеева, 2017), «метахудожній» (Овчиннікова 2002) тощо.

Приналежність певного контексту до метаекфразису визначаємо на основі таких смислових критеріїв: 1) ці контексти не є безпосереднім описом зображеного на картині й водночас 2) перебувають у тісному смисловому зв'язку з екфрастичними контекстами й повністю формують свої смисли лише у взаємодії з екфрастичними контекстами.

В аналізованому есе Барнса «*Géricault: Catastrophe into Art*» (2017, с. 12-41) метаекфрастичні контексти за своїм обсягом домінують над екфрастичними контекстами, що дозволяє авторові викласти власну точку зору на питання про принципи опрацювання реальної трагедії засобами мистецтва, яке в лапідарній формі поставлене в назві есе: «*Catastrophe into Art*» і сформульоване у вигляді повного питання в тексті есе: «*How do you turn catastrophe into art?*» (2017, с. 23). Відповідь на поставлене питання сформульована в есе завдяки семантичній взаємодії таких контекстів: опису історії загибелі корабля «Медуза» та страшних поневірянь і мук, яких зазнали команда й пасажери корабля, які були змушені сподіватися на порятунок на плоті (метаекфрастичний контекст) (2017, с. 13-23), іронічного аналізу автоматичності процесу перетворення реальної життєвої трагедії на мистецький твір (метаекфрастичний контекст) (2017, с. 23), деталізованої розповіді про роботу художника над картиною (метаекфрастичний контекст) (2017, с. 24-29, 36-37), опису зображеного на картині (екфрастичний контекст) і припущень про потенційно можливі інші варіанти картини, ніж реально створений художником (екфрастичний і метаекфрастичний контексти) (2017, с. 29-34, 37), інтерпретацій живописного полотна (екфрастичний і метаекфрастичний контексти) (2017, с. 34-34, 38-39) та експлікації прагнень художника, який його створив (метаекфрастичний контекст) (2017, с. 39). Барнс формулює свою відповідь на питання «*How do you turn catastrophe into art?*» так: «*Well, at least it [catastrophe] produced art. Perhaps, in the end, that's what catastrophe is for*» (2017, с. 23). І повторює цю відповідь згодом в есе ще раз: «*Catastrophe has become art; but this is no reducing process. It is freeing, enlarging, explaining. Catastrophe has become art: that is, after all, what it is for*» (2017, с. 40). У наведених вище фрагментах Барнс висловлює власну позицію стосовно смислу трагедій у людському житті, а саме: трагедії існують для того, щоб ставати мистецтвом («*Well, at least it produced art. Perhaps, in the end, that's what catastrophe is for; Catastrophe has become art: that is, after all, what it is for*»). Крім цього, у другому з розглядуваних фрагментів письменник витлумачує

принцип освоєння трагедії мистецтвом – нередукційність (*this is no reducing process*), тобто здатність перетворити життєву трагедію на щось ціннісно забарвлене (*It is freeing, enlarging, explaining*), велике (*It is freeing, enlarging, explaining*) й осмислене (*It is freeing, enlarging, explaining*).

У своєму аналізові розглядуваного нами есе А. Алхадєфф (Alhadeff, 2008) закидає Барнсу, що він проігнорував важливу деталь картини Жеріко (той факт, що назустріч кораблеві, який потенційно міг порятувати потерпілих, махає негр, а не біла людина), маючи на меті використати тлумачення картини на підтримку своєї тези про зв'язок життєвої трагедії та мистецтва, радше ніж розкрити смисл власне картини (там само, с. 285). На нашу думку, прагнення Барнса запропонувати оригінальну ідею через авторську інтерпретацію мистецького твору аж ніяк не можна закинути йому як хибу його тексту, оскільки письменник вибрав жанр есе, а не музейного каталогу чи власне наукової мистецтвознавчої критики. Як відомо, однією з визначальних жанрових ознак есе є висловлення індивідуальної думки: підкреслено суб'єктивне трактування теми (Епштейн, 1988, с. 334), «вираження нового, суб'єктивного судження про щось» (Шебеліст, 2007, с. 49), «розгорнута індивідуально обрана й утілена, не скута шаблонними рамками аргументація, роздум», утілення «ідеалу нетривіальності» в думках (Іванова, 2007, с. 19).

Дійсно, твердження Барнса про те, що смисл трагедій полягає у їхній трансформації в мистецькі твори, є суб'єктивним і нетривіальним. Воно виформовується в тексті есе внаслідок смислової взаємодії екфрастичних та метакфрастичних контекстів, яка вможливується завдяки ряду лінгвокогнітивних і лінгвопоетологічних засобів.

Першим із таких засобів є діалогічність як лінгвокогнітивна основа викладу в есе. Так, і в екфрастичних, і в метакфрастичних контекстах Барнс ставить прямі питання, наприклад в екфрастичних контекстах («*Well, what does it look as if he painted?*» (2017, с. 29); «*How would we know about these people on the raft, if some or all of them had not been rescued?*» (2017, с. 30), «*However, what if it were sunset?*» (2017, с. 30); «*(and clawing at his scalp?)*» (2017, с. 32)) і в метакфрастичних контекстах («*Why did it happen, this mad act of Nature, this crazed human moment?*» (2017, с. 23); «*How did they feel about posing for this reprise of their sufferings?*» (2017, с. 23); «*All that straining – to what end?*» (2017, с. 39)).

А. Алхадєфф вважає такі питання недоречними й розцінює їх як недолік есе (Alhadeff, 2008, с. 278). Однак регулярне використання питань в есе Барнса семантично узгоджується з діалогічною манерою опису зображеного на картині, поданому в екфрастичному контексті як своєрідна дискусія між (уявним) наївним (тобто непоінформованим) споглядачем та освіченим (тобто поінформованим) споглядачем живописного полотна, наприклад: «*But let us not inform ourselves too quickly. Return the question to the tetchy ignorant eye. Forget the weather; what can be deduced from the personnel on the raft itself? Why not start with a head-count. There are twenty figures on board. [...] / Twenty? Queries the informed eye. But Savigny and Corréard said there were only fifteen survivors*» (Barnes, 2017, с. 32). У наведеному вище контексті виклад фактологічного матеріалу про кількість зображених на картині фігур подано у формі уявного діалогу (*Queries the informed eye*) між наївним (*the tetchy ignorant eye*) та освіченим (*the informed eye*) споглядачами.

Учасники цього уявного діалогу наділені різними рисами характеру: наївний споглядач не боїться робити припущення на основі асоціацій, які в нього викликає картина (наприклад: «*The old man's back is turned away [...] He might have strayed in from a different period and genre – some Poussin elder who has got lost, perhaps*» (2017, с. 34)), а освічений споглядач ставиться до наївного зверхньо та іронічно (наприклад: «*Non-sense, snaps the informed eye. Poussin? Guérin and Gros, if you must know*» (2017, с. 34)).

Саме завдяки тому, що в есе Барнса послідовно використано діалогічну форму викладу, його оригінальна ідея про смисл трагедій як трансформацію в мистецтво сприймається не як нав'язувана читачеві есе волонтаристськими засобами, а радше як потенційно відкрита до обговорення в діалозі з читачами. Тому, на противагу Ал-

хадеффу, який стверджує, що Барнс не спонукає читача поставити йому запитання про викладену в есе думку (Alhadeff, 2008, с. 278), ми вважаємо, що Барнс послідовно готує читача поставитися до висловленої ним ідеї запитально.

Другим засобом забезпечення семантичної взаємодії екфрастичних та метаекфрастичних контекстів в аналізованому есе є використання гіпотетичної модальності для висловлення роздумів про те, що Жеріко НЕ зобразив на своїй картині й чому художник зробив саме такий вибір (Barnes, 2017, с. 25-29, 38-39). Ці частини есе починаються спонуканням читача з'ясувати, що художник не намалював, наприклад: «*Let us start with what he did not paint*» (2017, с. 25); «*So let's imagine else he didn't paint – Scene of Shipwreck with the casting redistributed among the emaciated*» (2017, с. 38). У цих частинах есе екфрастичні та метаекфрастичні контексти переплетені дуже тісно, наприклад: «*Savigny and Corréard, survivors and co-authors of the first account of the shipwreck, petitioned the government, seeking compensation for the victims and punishment for the guilty officers. [...] We can imagine a painting of the moment when the tow-ropes are loosed: an axe, glittering in the sun, is being swung; an officer, turning his back on the raft, is casually slipping a knot ... It would make an excellent painted pamphlet*» (2017, с. 26). У наведеному вище фрагменті виклад матеріалу починається з метаекфрастичного контексту, у якому йдеться про спробу двох чоловіків, котрим удалося врятуватися на плоті «Медуза», знайти справедливість і домогтися компенсації жертвам катастрофи та кари винним у трагедії офіцерам: «*Savigny and Corréard, survivors and co-authors of the first account of the shipwreck, petitioned the government, seeking compensation for the victims and punishment for the guilty officers*». Цей контекст містить як конкретну лексику, що відображає стан справ у реальному світі (*survivors, co-authors, shipwreck, victims, officers*), так і абстрактну лексику, котра вказує на морально-етичні стосунки між людьми (*compensation, punishment*). За цим слідує екфрастичний контекст, у якому в гіпотетичній модальності описано можливий варіант картини: «*We can imagine a painting of the moment when the tow-ropes are loosed: an axe, glittering in the sun, is being swung; an officer, turning his back on the raft, is casually slipping a knot*». Цей контекст містить конкретну лексику, яка позначає матеріальні предмети, що потенційно могли бути зображеними на картині (*axe, officer, back, raft, knot*). Закінчується розглядуваний фрагмент висновком-інтерпретацією цього гіпотетично можливого, але в реальності не намальованого варіанта картини (*It would make an excellent painted pamphlet*); цей фрагмент синкретично виявляє риси метаекфразису (є роздумом про нереалізовану можливість, а не описом реальної картини) та екфразису (точніше – глумачного екфразису як одного з різновидів екфразису в термінології О. Яценко (2011), тобто є інтерпретацією ідейного спрямування гіпотетично можливої картини).

Третім засобом забезпечення семантичної взаємодії екфрастичних та метаекфрастичних контекстів у досліджуваному есе є концептуальна метафора, царина джерела якої – домен МОРСЬКА НАВИГАЦІЯ. Наприклад, у наступному екфрастичному контексті вербалізовано концептуальну метафору ЛЮДСЬКІ ФІГУРИ – ЦЕ ОКЕАНСЬКІ ХВИЛІ: «*The figures on the raft are like the waves: beneath them, yet also through them, surges the energy of the ocean*» (2017, с. 39). У наведеному нижче метаекфрастичному контексті оприявлено концептуальну метафору КАРТИНА – ЦЕ КОРАБЕЛЬ: «*What has happened? The painting has slipped history's anchor*» (Barnes, 2017, с. 39). Яскравій образності (наочності) таких концептуальних метафор сприяє те, що в тексті есе в численних контекстах об'єктивовано концепти, які належать домену МОРСЬКА НАВИГАЦІЯ, наприклад: «*The seas were mountainous and the raft constantly near to being overthrown; the officers, clustered by the short mast, ordered the soldiery from one side of the machine to the other to counterbalance the energy of the waves*» (Barnes, 2017, с. 16) і «*The ship disappeared from the sea*» (Barnes, 2017, с. 21). Так, у наведених вище фрагментах вербалізовано концепти МОРЕ (*seas, sea*), ХВИЛЯ (*waves*), ПЛІТ (*raft*), КОРАБЕЛЬ (*ship*).

Висновки. Здійснене дослідження дозволяє зробити висновок, що смислова взаємодія екфрастичних та метаекфрастичних контекстів у есе Джуліана Барнса

«Géricault: Catastrophe into Art», присвяченого картині «Пліт медузи» Теодора Жеріко, результату у формулюванні оригінальної авторської думки про взаємозв'язок трагедій та мистецтва в людському житті. Ця взаємодія вможливується сукупністю лінгвокогнітивних і лінгвопоетологічних засобів, серед яких провідними є діалогічність викладу, використання гіпотетичної модальності та вживання концептуальних метафор, царина джерела яких має розгорнуте вербальне втілення.

Перспективи дослідження вбачаємо в розробці типології метаекфрастичних контекстів у сучасній англомовній мистецькій есеїстиці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Андреева К. А., Белобородько Е. К. Новые подходы к вполне традиционному понятию «Экфразис»: в диалоге лингвистики и искусства. *Universum: филология и искусствоведение*. 2016. № 11 (33). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-podhody-k-vpolne-traditsionnomu-ponyatiyu-ekfrazis-v-dialoge-lingvistiki-i-iskusstva>.
- Воробьёва О. П. Лингвистика сегодня: реинтерпретация эпистемы. *Вісник КНЛУ. Серія Філологія*. 2013. Т. 16, № 2. С. 41–47.
- Ганич Д. І., Олійник І. С. Словник лінгвістичних термінів. Київ : Вища школа, 1985. 360 с.
- Геллер Л. Воскрешение понятия, или слово об экфрасисе. *Экфрасис в русской литературе : труды Лозанского симпозиума / под. ред. Л. Геллера*. Москва : МИК, 2002. С. 5–22.
- Генералюк Л. Экфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації. *Слово і час*. 2013. № 11. С. 50–61.
- Иванова Н. Специфика есею як жанру художньо-небелетристичної літератури. *Слово і час*. 2007. № 9. С. 15–25.
- Изотова Н. П. Ігрова стилістика сучасного англомовного художнього наративу в лінгвістичному висвітленні (на матеріалі романів Дж. М. Кутзее) : дис. ... д-ра філолог. наук : 10.02.04. Київ, 2018. 458 с.
- Лебідь Є. М. Метатекст поезії Т. Г. Шевченка і українська література: давня та нова доба. Київ : Наукова думка, 2012. 170 с.
- Матвеева Т. С. Романний дискурс української літератури другої половини XIX століття як метатекст: модель світу, жанрові трансформації : автореф. дис. ... д-ра філолог. наук : 10.01.01. Київ, 2017. 40 с.
- Овчиннікова А. П. Виразальні засоби мовного дискурсу у метахудожньому контексті : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01. Одеса, 2002. 405 с.
- Шебеліст С. Теоретичні аспекти жанру есею. *Слово і час*. 2007. № 11. С. 48–56.
- Эпштейн М. Н. На перекрестке образа и понятия: эссеизм в литературе Нового времени. *Парадоксы новизны*. Москва : Советский писатель, 1988. С. 334–380.
- Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. *Вопросы философии*. 2011. URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427.
- Alhadeff A. Julian Barnes and the “Raft of the Medusa”. *The French Review*. 2008. № 82 (2). P. 276–291. URL: <http://www.jstor.org/stable/25481546>.
- Armas F. A. de Simple Magic: Ekphrasis from Antiquity to the Age of Cervantes. *Ekphrasis in the Age of Cervantes / ed. by F. A. de Armas*. Lewisburg, PA : Bucknell University Press, 2005. P. 13–31.
- Barnes J. Keeping an eye open: essays on art. First American Edition. New York : Vintage International, 2017. 278 p.
- Harris J. C. The Raft of the Medusa. An Analysis of Géricault’s Portrayal of Race, Politics and Class. *Archives of General Psychiatry*. 2006. № 63 (6). P. 602–603.
- Julian Barnes. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Julian-Barnes>.
- Théodore Géricault. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Theodore-Gericault>.
- Verdonk P. Painting, poetry, parallelism: Ekphrasis, stylistics and cognitive poetics. *Language and Literature*. 2005. № 14 (3). P. 231–244.
- Vorobyova O. Virtual narrative in Virginia Woolf’s “A Simple Melody”: Cognitive and semiotic implications. *Language – Literature – the Arts: A Cognitive-Semiotic Interface / ed. By Elżbieta Chrzanowska-Kluczevska, Olga Vorobyova*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 2017. P. 95–112.
- Vorobyova O., Lunyova T. Verbal and non-verbal facets of metaekphrastic writing: A cognitive study of John Berger’s essays on visual art. *Lege artis. Language yesterday, today, tomorrow. The journal*

of University of SS Cyril and Methodius in Trnava. Trnava : University of SS Cyril and Methodius in Trnava, 2020, Issue V (2), December 2020. (in print).

Webb R. Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice. London ; New York : Routledge, 2009/ 2016. 238 p.

TETYANA VOLODYMYRIVNA LUNYOVA
EKPHRASIS AND META-EKPHRASIS IN JULIAN BARNES'S ESSAY "GÉRICAULT: CATASTROPHE INTO ART": A COGNITIVE POETIC ANALYSIS

The article discusses the semantic aspects of ekphrasis and meta-ekphrasis in Julian Barnes's essay "Géricault: Catastrophe into Art" from the cognitive poetics perspective. In his essay, Barnes dwells upon the history and interpretations of Géricault's masterpiece which represents the survivors of the wreck of a French frigate in 1816. The aim of the study is to reveal the semantic integration of ekphrastic contexts (those parts of the essay which provide description of a painting) and meta-ekphrastic contexts (those parts of the essay which are not descriptions of a painting per se, however they only develop their meaning in connection with ekphrastic contexts). The article suggests using the term meta-ekphrasis to account for the textual contexts which while being semantically related to ekphrasis, do not offer a painting description but a narration about some events related with the painting or ideas inspired by looking at the painting. Used in this meaning, the term meta-ekphrasis is utilised in the paper to reveal the development of Barnes's original idea about tragedy and art in his essay. The research is grounded in cognitive poetic approach to ekphrasis and employs cognitive poetic instruments of analysis. It presents the results which demonstrate that the main cognitive poetic means that ensure semantic interaction of ekphrastic and meta-ekphrastic contexts in Barnes's essay are the following: dialogism, hypothetical modality and conceptual metaphors with the source domain of SEA NAVIGATION. It is the semantic integrity of ekphrastic and meta-ekphrastic contexts in Barnes's essay that allows the writer to present his unconventional treatment of tragedy as being purposeful since it produces art. The article can be of interest to the scholars of semantic interaction between verbal and visual texts as well as cognitive poetic facets of prose texts.

Key words: ekphrasis; meta-ekphrasis; essay; work of visual art; cognitive poetics.

REFERENCES

- Alhadeff, A. (2008). Julian Barnes and the "Raft of the Medusa". *The French Review*, 82(2), 276–291. <http://www.jstor.org/stable/25481546>
- Andreeva, K. & Beloborodko, K. (2016). Novy`e podxody` k vpolne tradicionnomu ponyatiyu "E`kfrazis": v dialoge lingvistiki i iskusstva [New approach to very traditional notion "ekphrasis" in the dialogue of linguistics and art]. *Universum: filologiya i iskusstvovedenie [Universum: Philology and arts studies]*, 11 (33). Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-podxody-k-vpolne-tradicionnomu-ponyatiyu-ekfrazis-v-dialoge-lingvistiki-i-iskusstva> [in Russian].
- Armas, F. A. de (2005). Simple Magic: Ekphrasis from Antiquity to the Age of Cervantes. In F. A. de Armas (Ed.), *Ekphrasis in the Age of Cervantes* (pp. 13-31). Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
- Barnes, J. (2017). *Keeping an eye open: essays on art*. First American Edition. New York: Vintage International.
- Epshtein, M. N. (1988). Na perekrestke obraza i poniatia: esseizm v literature Novogo vremeni [At the crossroads of image and concept: Essayism in Modern Literature]. *Paradoksy novizny [The paradoxes of novelty]* (pp. 334-380). Moskva: Sovetskii pisatel [in Russian].
- Geller, L. (2002). Voskreshenie ponyatiya, ili slovo ob ekfrazise [Resurrection of the concept, or the word about ekphrasis]. In L. Geller (Ed.), *Ekfrazis v russkoj literature: Trudy Lozanskogo simpoziuma [Ekphrasis in Russian literature: Proceedings of the Lausanne symposium]* (pp. 5-22). Moskva: MIK [in Russian].
- Generaluiuk, L. (2013). Ekfrazys i hipotypozys: problemy dyferentsiatsii [Ekphrasis and hypotyposis: Problems of differentiation]. *Slovo i chas [Word and Time]*, 11, 50-61 [in Ukrainian].
- Hanych, D. I., & Oliinyk, I. S. (1985). *Slovyk linhvistychnykh terminiv [Dictionary of linguistic terms]*. Kyiv: Vyshcha shkola [in Ukrainian].
- Harris, J. C. (2006). The Raft of the Medusa. An Analysis of Géricault's Portrayal of Race, Politics and Class. *Archives of General Psychiatry*, 63 (6), 602-603.
- Ivanova, N. (2007). Spetsyfika eseiu yak zhanru khudozhno-nebeletrystychnoi literatury [The peculiarities of essay as a genre of non-fiction]. *Slovo i chas [Word and Time]*, 9, 15-25 [in Ukrainian].
- Izotova, N. P. (2018). *Ihrova stylistyka suchasnoho anhlovnoho khudozhnoho naratyvu v linhvisty-*

- hnomu vysvitlenni (na materialy romaniv Dzh. M. Kutzee) [Ludic stylistics of contemporary English fictional narrative from a linguistic perspective: A Study of J. M. Coetzee's novels]. (D diss.). Kyiv: National Linguistic University [in Ukrainian].
- Julian Barnes. *Encyclopaedia Britannica*. Retrieved from <https://www.britannica.com/biography/Julian-Barnes>
- Lebid, Ye. M. (2012). *Metatekst poezii T. H. Shevchenka i ukrainska literatura: davnia ta nova doba*. [Metatext of T. G. Shevchenko's poetry and Ukrainian literature: ancient and modern times]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Matvieieva, T. S. (2017). *Romannyyi dyskurs ukrainskoi literatury druhoi polovyny XIX stolittia yak metatekst: model svitu, zhanrovi transformatsii* [The Ukrainian Novel Discourse of the Second Half of the XIX Century as a Metatext: the World Model, Genre Transformations]. (Extended abstract of D diss.). Kyiv [in Ukrainian].
- Ovchynnikova, A. P. (2002). *Vyrazhalni zasoby movnoho dyskursu u metakhudozhnomu konteksti* [Expressive means of verbal discourse in a meta-artistic context]. (D diss.). Odesa [in Ukrainian].
- Shebelist, S. (2007). *Teoretychni aspekty zhanru eseu*. [Theoretical aspects of essay]. *Slovo i chas*. [Word and Time], 11, 48-56 [in Ukrainian].
- Théodore Géricault. *Encyclopaedia Britannica*. Retrieved from <https://www.britannica.com/biography/Theodore-Gericault>
- Verdonk, P. (2005). Painting, poetry, parallelism: Ekphrasis, stylistics and cognitive poetics. *Language and Literature*, 14 (3), 231-244.
- Vorobyova, O. (2017). Virtual narrative in Virginia Woolf's "A Simple Melody": Cognitive and semiotic implications. In E. Chrzanowska-Kluczevska, O. Vorobyova (Eds.), *Language – Literature – the Arts: A Cognitive-Semiotic Interface* (pp. 95-112). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Vorobyova, O. P. (2013). *Lingvistika segodnya: reinterpretaciya e'pistemy* [Linguistics today: reinterpretation of the episteme]. *Visnyk KNLU. Seriya filolohiia* [Messenger of Kyiv national linguistic university. Series philology], 16 (2), 41-47 [in Russian].
- Vorobyova, O., Lunyova, T. (2020). Verbal and non-verbal facets of metaekphrastic writing: A cognitive study of John Berger's essays on visual art. *Lege artis. Language yesterday, today, tomorrow. The journal of University of SS Cyril and Methodius in Trnava*. Trnava: University of SS Cyril and Methodius in Trnava, 2020, V (2), December 2020. in print.
- Webb, R. (2009/ 2016). *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. London and New York: Routledge.
- Yatsenko, E. V. (2011). "Lyubite zhivopis, poety`..." Ekphrasis kak xudozhestvenno-mirovozzrencheskaya model ["Love painting, poets..." Ekphrasis as an artistic worldview model]. *Voprosy filosofii* [Issues in philosophy]. Retrieved from http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427 [in Russian].

Отримано 8.10.2020 р.

УДК 821.111-3Бронте:811.161.2'25
<https://doi.org/10.33989/2524-2490.2020.33.228248>

МІЛЕНА ПАНІВСЬКА
ORCID: 0000-0001-8944-887X
(Полтава) (Poltava)
Place of work: Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University
Country: Ukraine
Email: mil96pan@gmail.com

МЕТАФОРА ЯК НАЙПОШИРЕНШИЙ СТИЛІСТИЧНИЙ ПРИЙОМ У РОМАНІ Ш. БРОНТЕ «ДЖЕН ЕЙР» І СПОСОБИ ЇЇ ПЕРЕКЛАДУ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

Статтю присвячено вивченню поняття метафори й особливостям її функціонування в романі Ш. Бронте «Джен Ейр». На прикладі перекладу цього твору розглянуто такі явища, як збереження метафори, заміна метафори та її опущення. Було з'ясовано, що метафора є невід'ємним елементом художніх творів. Вона покликана впливати на почуття й переживання читача, не залишаючи його байдужим до тексту, оскільки є найбільш образним, колоритним і емоційно забарвленим тропом. Актуальність дослідження визначена важливістю аспекту перекладу метафори для перекладознавства, а також комплексним підходом до визначення ступеня адекватності перекладу метафоричних образів оригіналу.

Ключові слова: метафора; метафоричне значення; пресуппозиція; імплікація; переклад метафори.

Художнє мовлення відрізняється від інших форм мовлення насамперед тим, що воно виконує естетичну функцію. Реалізація цієї функції – представлення навколишньої дійсності в образній, конкретно-почуттєвій формі.

Підсилення виразності мовлення досягається різноманітними засобами, передусім використанням тропів, так званих лексичних засобів створення образності. Одним із найбільш поширених видів тропів є метафора.

Метафора проникає в усі сфери людської діяльності, вона може бути вербальною й невербальною, тобто бути присутньою у вигляді образів у музиці, живописі, театрі, архітектурі та інших сферах культурної діяльності людини. Метафора виконує естетичні, культурні, філософські, психологічні функції. І саме завдяки сукупності всіх цих чинників вона відіграє таку важливу роль у житті кожного суспільства. Метафора являє собою складний механізм, що володіє багатьма робочими характеристиками і структурно-функціональними особливостями, що зумовлюють її широке застосування в різних цілях, зокрема й для вираження в тексті якихось почуттів, значущих переживань, настроїв.

Метафора як мовне та мовленнєве явище, безсумнівно, викликає великий теоретичний та практичний інтерес. Вивчення природи метафоричного переносу, аналіз багатопланових мовних зсувів, які він спричиняє, розгляд залежності метафори від її синтагматичних і парадигматичних зв'язків допомагає проникнути у складну систему лексики, побачити приховані в ній безмежні можливості утворення нових лексичних одиниць, розкрити динаміку семантичних відношень усередині лексичної системи певного синхронного зрізу.

Актуальність дослідження визначена важливістю аспекту перекладу метафори для перекладознавства, а також комплексним підходом до визначення ступеня адекватності перекладу метафоричних образів оригіналу.

Мета дослідження полягає у встановленні меж адекватності відтворення українською мовою метафоричних образів англосовної художньої прози Ш. Бронте.

Метафоричне значення відрізняється складною семантичною структурою, а саме наявністю двох планів змісту, які традиційно називають «прямим» і «переносним». Перший план змісту звернений на реальність самого метафоричного контексту, а другий – на реальність досвіду, що зберігається в пам'яті суб'єкта. Фактично, про другий план змісту метафори можна говорити як про пресупозицію. Перший план змісту теж належить до пресупозиції, тому що в «минулий досвід» входить і те, що додалося тільки-но, тож читання метафоричного тексту – це не тільки розуміння цього контексту, а й подальше накопичення реальності досвіду для освоєння тексту (Аругюнова, 1990, с. 44-45).

Отже, метафора підлягає розгляду в термінах понять мовного акту, найважливішими з яких є поняття пресупозиції та імплікації. У зв'язку з цим постає питання про велику значущість вивчення метафори в рамках досліджень різних аспектів комунікативної діяльності. Так, наприклад, А. Вежбицька стверджує, що заслуговує розгляду й може скласти оптимальніший варіант аналізу на основі «говоріння» метафоричний спосіб аналізу понять, пов'язаних зі сприйняттям, тобто фізичними відчуттями. Цей аналіз передбачає, що поняття, пов'язані зі сприйняттям, засновані на метафорі або уподібненні (Вежбицькая, 1996, с. 367-368).

Один із провідних теоретиків художнього перекладу Є. Г. Еткінд вважає, що галузь художнього перекладу є галуззю «чистої творчості», на яку не поширюються лінгвістичні закономірності перекладу. Він вважає, що слово в художньому творі – елемент особливої системи, усередині якої діють свої, кожен раз інші закономірності (Эткинд, 1970, с. 6).

Тотожності між оригіналом і перекладом досягти неможливо. Оригінал залишається єдиним і неповторним матеріальним результатом індивідуальної творчості художника слова й частиною національного словесного мистецтва (Федоров, 1983, с. 94). Цей переклад може зближуватися з оригіналом, але ніколи не зіллється з ним, тому що в перекладу є свій творець, свій мовний матеріал і своє життя в мовному й соціальному середовищі, що відрізняється від середовища оригіналу.

Правильний переклад метафор, що трапляються в художньому тексті, є принципово важливим, тому що завдяки йому досягається смислова ємність твору, яка проявляється в здатності письменника сказати більше, ніж говорить прямий сенс слів у їхній сукупності, змусити працювати й думки, і почуття, й уяву читача (Федоров, 1983, с. 274).

В. Н. Комісаров виділяє три основних способи передачі метафоричних конструкцій:

1. Збереження метафори.
2. Заміна метафори.
3. Опущення метафори.

Збереження метафори, або так звана повна відповідність перекладу, означає той переклад, при якому досягається найвищий ступінь еквівалентності, завдяки тому, що відповідні слова можуть мати однакові асоціативно-образні характеристики. Розглянемо оригінал та переклад українською мовою, здійснений Петром Соколовським. Утілення в життя цього способу перекладу ми можемо простежити на такому прикладі.

«The forest-dell, where Lowwood lay, was the cradle of fog and fogbred pestilence; which, quickening with the quickening spring, crept into the Orphan Asylum» (Curren Bell, 1857, p. 88).

«Лісова долина, де стояв Ловуд, була колискою отруйних туманів і породжуваної цими туманами зарази. У нас спалахнув тиф, оживши разом з весною, він заповз у сирітський притулок, легко знаходячи собі жертви у переповненій класній кімнаті та спальні, і, перше ніж настав травень, школа перетворилася на шпиталь» («Джен Ейр» за П. Соколовським, 2004, с. 51).

У цьому уривку бачимо відразу дві метафори. Розглянемо перший приклад: порівнюються два неживих предмети: долина й колиска. Порівняння засноване на формі, а сама метафора є подібною, вона виконує в цьому прикладі функцію харак-

теризації. Друга метафора є яскравим прикладом метафори-уособлення, де хвороба порівнюється з отруйним монстром, який виліз із лісової долини й заповз у сирітський притулок Ловуде.

Заміна метафори, або часткове її передавання, – це переклад, де аналогічною характеристикою володіє слово, яке описує інший денотат. Так, в англійській і українській мовах є метафори, які використовують для вираження великої сили, але їх описують різні денотати. У таких випадках відтворення образного компонента значення при перекладі досягається здебільшого шляхом заміни способу (Комиссаров, 1973, с. 112). Більш докладно спосіб заміни метафори можемо простежити на такому прикладі:

«*He said something in praise of your eyes, didn't he? Blind puppy!*» (Currer Bell, 1857, p. 187).

«Він сказав щось на похвалу твоїм очам? Слепа лялько» («Джен Ейр» за П. Соколовським, 2004, с. 114)!

Метафора виконує функцію характеристики та є подібною. Заміна, здійснена перекладачем, є не зовсім удаюю, тому що, беручи до уваги те, як критично головна героїня ставилася до себе протягом усього роману, розуміємо, що вона не могла назвати себе лялькою. Правильніше було б перекласти цю метафору дослівно як «сліпе цуценя».

Спосіб *опущення метафори* застосовують тоді, якщо ознака становить образний компонент змісту знака в іноземній мові. У таких випадках еквівалентне відтворення метафори можливе лише в рамках усього висловлювання, тобто шляхом поєднання ряду інших знаків (Комиссаров, 1973, с. 112).

Потрібно відзначити, що спосіб опущення метафори застосовують досить рідко, тому що будь-який кваліфікований перекладач намагається максимально зберегти метафоричне висловлювання в мові перекладу хоча б за допомогою методу заміни. Однак трапляється, що аналогів тієї чи тієї метафори просто не існує. Приклади з роману Ш. Бронте «Джен Ейр» дозволять наочно розглянути ті труднощі, з якими зіткнувся перекладач:

«*Her constitution was sound as a bell-illness never came near her*» (Currer Bell, 1857, p. 40).

«Була вона дужа й на здоров'я не нарікала – хвороба й близько не підступалась до неї» («Джен Ейр» за П. Соколовським, 2004, с. 21).

Метафора-уособлення. Перекладач опустил метафору, замінивши її описовою фразою. Розглянемо мій варіант перекладу: «Вона дотримувалася життєвого кредо – хвороба обходила її стороною».

«...*it was a lady who sang, and very sweet her notes were*» (Currer Bell, 1857, p. 196).

«Співала жінка, і то дуже приємно» («Джен Ейр» за П. Соколовським, 2004, с. 119).

Образна метафора. При перекладі метафора опущена. Пропоную власний варіант перекладу: «Співала одна з дам, і як же солодко вона співала».

У рамках дослідження було з'ясовано, що метафора є невід'ємним елементом при написанні художніх творів. Вона покликана впливати на почуття й переживання читача, не залишаючи його байдужим до тексту, оскільки є найбільш образним, колоритним і емоційно забарвленим тропом.

Метафора розглядалася в певному контексті, і підтвердилося, що повноцінне сприйняття метафори, уключеної в контекст, повинне спричинювати збагачення семантичних полів її компонентів. Розглядаючи метафору в контексті художнього твору Ш. Бронте «Джен Ейр» як активну діяльність, ми дійшли висновку, що вніслідок повноцінного, емоційно забарвленого й досить осмисленого сприйняття в суб'єкта повинні змінитися реальні смислові зв'язки слів-компонентів метафори за рахунок збагачення їх новими сенсами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс. *Теория метафоры*. Москва : Прогресс, 1990.

Бронте Ш. Джен Ейр : роман / пер. з англ. П. Соколовський. Харків : Фоліо, 2004. 480 с.

- Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / пер. с англ., отв. ред. М. А. Кронгауз, вступ. ст. Е. В. Падучевой. Москва : Русские словари, 1996. 412 с.
- Комиссаров В. Н. Слово о переводе. Москва : Международные отношения, 1973. 216 с.
- Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы) : учеб. пособ. для ин-тов и фак. иностр. яз. 4-е изд., перераб. и доп. Москва : Высшая школа, 1983. 303 с.
- Эткинд Е. Т. Художественный перевод: искусство и наука. *Вопросы языкознания*. 1970. № 4. С. 6–7.
- Currer Bell «*Jane Eyre: An Autobiography*». London, England: Smith, Elder & Co. Third Edition, 1857. 539 p.

MILENA PANIVSKA

METAPHOR THE MOST COMMON STYLISTIC TECHNIQUE IN CH. BRONTE'S NOVEL "JANE EYRE" AND METHODS OF ITS TRANSLATION INTO THE UKRAINIAN LANGUAGE

The article is devoted to the study of the metaphor's concept and the peculiarities of its functioning in the novel by Ch. Bronte "Jane Eyre". On the example of the translation of this work, such phenomena as the preservation of metaphor, the replacement of metaphor and its omission are considered.

It has been found that metaphor is an integral part when writing works of art. It is designed to influence the feelings and experiences of the reader, not leaving him indifferent to the text, as it is the most figurative, colorful and emotionally colored path.

The relevance of the study is determined by the importance of the aspect of metaphor translation for translation studies, as well as a comprehensive approach to determining the degree of adequacy of the translation of metaphorical images of the original.

Key words: metaphor; metaphoric meaning; presupposition; implication; translation of metaphor.

REFERENCES

- Arutiunova, N. D. (1990). Metafora i diskurs [Metaphor and discourse]. In *Teoriia metafori* [Theory of metaphor]. Moskva: Progress [in Russian].
- Bronte, Sh. (2004). *Dzhen Eir* [Jane Eyre]. Trans. from English P. Sokolovsky. Kharkiv: Folio [in Russian].
- Currer, Bell «*Jane Eyre: An Autobiography*». London, England: Smith, Elder & Co. Third Edition, 1857.
- Etkind, E. T. (1970). Khudozhestvennyi perevod: iskusstvo i nauka [Literary translation: art and science]. *Voprosy iazykoznaniiia* [Questions of linguistics], 4, 6-7 [in Russian].
- Fedorov, A. V. (1983). *Osnovy obshchei teorii perevoda (lingvisticheskie problemy)* [Fundamentals of the general theory of translation (linguistic problems)]. Moskva: Higher School [in Russian].
- Komissarov, V. N. (1973). *Slovo o perevode* [Word about translation]. Moskva: International Relations [in Russian].
- Vezhbitckaia, A. (1996). *Iazyk. Kultura. Poznanie* [Language. Culture. Cognition]. Moskva: Russian dictionaries [in Russian].

Отримано 10.11.2020 р.

НАШІ АВТОРИ

Воскобойнік Валентина Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри англійської та німецької філології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Ємець Олександр Васильович – професор кафедри германської філології та перекладознавства, кандидат філологічних наук, доцент Хмельницького національного університету;

Захарчук Анастасія Олександрівна – студентка IV-го курсу Хмельницького національного університету;

Зуєнко Марина Олексівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри англійської та німецької філології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Козуб Галина Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства та гуманітарної підготовки Української медичної стоматологічної академії;

Конєва Тетяна Михайлівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Кравченко Вікторія Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри англійської та німецької філології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Луньова Тетяна Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри англійської та німецької філології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Матвєєва Тетяна Степанівна – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна;

Ніколенко Катерина Сергіївна – магістрантка факультету філології та журналістики, віце-президент Науково-методичного центру якості вивчення англійської мови та зарубіжної літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

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

Орлов Олексій Петрович – кандидат філологічних наук, асистент кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Орлова Ольга Василівна – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Панівська Мілена Анатоліївна – викладач кафедри англійської та німецької філології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Тарасова Наталія Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ТЕТЯНА МАТВЄЄВА МЕТАМОРФОЗИ ПРОСТОРУ СМЕРТІ В ПРОЗІ І. ФРАНКА	5
KATERYNA NIKOLENKO, OLGA NIKOLENKO CONTEMPORARY STRATEGIES OF STUDYING INTERTEXTUALITY	15
ОЛЕКСАНДР ЄМЕЦЬ, АНАСТАСІЯ ЗАХАРЧУК ЗНАЧЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ДЕТАЛІ ЯК ФАКТОРУ ПОЕТИЧНОСТІ ПРОЗИ В ОПОВІДАННЯХ АМЕРИКАНСЬКИХ І КАНАДСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ	24
ТЕТЯНА КОНЄВА ПРОБЛЕМА СПІВВІДНОШЕННЯ МІЖ ДУХОМ І ДІЙСНІСТЮ В НОВЕЛІ «ТРИСТАН» Т. МАННА	27
NATALIYA TARASOVA COMPARATIVE ANALYSIS OF THE TRILOGY THE ORESTEIA BY AESCHYLUS AND THE NOVEL CRIME AND PUNISHMENT BY F. DOSTOEVSKY	33
ОЛЬГА ОРЛОВА КОЧУБЕЇ ЯК ЛІТЕРАТУРНІ ГЕРОЇ	38
ОЛЕКСІЙ ОРЛОВ РЕЦЕПЦІЇ ЕККЛЕЗИАСТА У ТВОРАХ Р. КІПЛІНГА ТА І. ШОУ	41
ТЕТЯНА МАТВЄЄВА МІФОМОДЕЛЬ УНІВЕРСУМУ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ П. КУЛІША (ПОВІСТЬ «ОГНЯНИЙ ЗМІЙ»)	49
MARYNA ZUENKO MYTHORPOETIC PARADIGM IN ENGLISH BAROQUE PROSE (JOHN WEBSTER THE WHITE DEVIL)	54

МОВОЗНАВСТВО

VALENTYNA VOSKOBOINYK THE STUDY OF THE MORPHOLOGICAL STRUCTURE OF WORDS WITHIN THE FRAMEWORK OF COGNITIVE MORPHOLOGY	68
ГАЛИНА КОЗУБ ЯЗЫКОВАЯ КАРТИНА МИРА В. Г. КОРОЛЕНКО (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ ПИСАТЕЛЯ)	75
ВІКТОРІЯ КРАВЧЕНКО THE CONCEPT OF UNITED EUROPE IN ITS IDEOLOGICAL VERBALIZATION IN THE EUROPEAN INTEGRATION POLITICAL DISCOURSE	81
ТЕТЯНА ЛУНЬОВА ЕКФРАЗИС І МЕТАЕКФРАЗИС В ЕСЕ ДЖУЛІАНА БАРНСА ПРО КАРТИНУ ТЕОДОРА ЖЕРІКО «ПЛІТ МЕДУЗИ»: КОГНІТИВНО-ПОЕТОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ	87
МІЛЕНА ПАНІВСЬКА МЕТАФОРА ЯК НАЙПОШИРЕНІШИЙ СТИЛІСТИЧНИЙ ПРИЙОМ У РОМАНІ Ш. БРОНТЕ «ДЖЕН ЕЙР» І СПОСОБИ ЇЇ ПЕРЕКЛАДУ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ	88
НАШІ АВТОРИ	99

ВИСОКОПОВАЖНІ АВТОРИ!

«Філологічні науки. Науковий журнал Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка» включено до переліку наукових фахових видань України, у яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора й кандидата філологічних наук. До друку беруться статті, які відповідають галузям науки «Літературознавство», «Мовознавство» й раніше ніде не були опубліковані.

Відповідно до усталених вимог наукова стаття має містити такі обов'язкові елементи:

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

Перед назвою статті, яку друкують великими буквами, зліва пишуть УДК, під ним указують ім'я та прізвище автора (авторів) і в дужках назву міста українською та англійською мовами; після назви наводять анотацію (до 100 слів, 250–300 знаків) та ключові слова (5–7 слів) українською мовою через крапку з комою; у кінці статті наводять список використаних джерел, ім'я та прізвище автора (авторів), назву статті, розширену анотацію (не менше 200 слів, 1800–2000 знаків), ключові слова (5–7 слів) англійською мовою через крапку з комою, транслітерованій список джерел, наприклад:

УДК 821.161.1

<http://doi.org>

ЗІНАЇДА МОСКАЛЕНКО

ORCID 0000-0005-31467-2951

(Полтава) (Poltava)

Place of work: Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University

Country: Ukraine

Email: namev@ukr.net

КРАЄЗНАВЧІ АСПЕКТИ КОРОЛЕНКОЗНАВСТВА

Анотація та ключові слова (укр. м.)

Текст статті

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

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

Анотація та ключові слова (англ. м.)

Транслітерованій список використаних джерел (REFERENCES)

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

Оскільки анотація англійською мовою – це самостійне джерело інформації, яке використовують у 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 та 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 здійсненого дослідження («The article is of great help to...»).

Використану в статті літературу (першоджерела) указують після тексту статті, розміщують обов'язково в алфавітному порядку й оформлюють згідно із ДСТУ 8302:2015 «Інформація та документація. Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання». Словосполучення СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ друкують посередині великими літерами. Посилання на першоджерела наводять відповідно до міжнародного стилю АРА. Внутрішньотекстове посилання містить інформацію про автора цитованої праці (редактора / укладача / назву, якщо автор відсутній), яку цитують, рік видання в круглих дужках.

Наприклад: *Згадуючи Полтаву часів визвольних змагань* (Соловей, 1994) або *Згідно з даними Д. Соловей (1994), 1919 р. ПССТ стала притулком для українців-утікачів з інших місцевостей. Декілька першоджерел в одному посиланні відокремлюють крапкою з комою, наприклад: (Соловей, 1994; Мироненко, 2002).*

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

Транслітерований список використаних джерел (REFERENCES) оформлюють відповідно до міжнародного стилю АРА і розміщують в останній частині англомовного блоку мета-даних. Назву REFERENCES друкують 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 повторюють у списку, наведеному латиницею, але дещо видозмінено.

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

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

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

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

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

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

Назви книг, журналів зазначають без скорочень і виділяють курсивом.

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

стандартна українська транслітерація (Паспортна КМУ2010) – <http://www.slovnnyk.ua/services/translit.php>,

російська – <http://ru.translit.net/?account=zagranpassport>.

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

Стаття з періодичного видання

Ivanova, I. (2017). *Istoriia amerykanskoi literatury [History of American Literature]. Filolohichni nauky [The Philological Sciences]*, 3, 71, 70-76 [in Ukrainian].

Книга

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

Змістова частина книги (розділ, стаття)

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

Стаття з електронного періодичного видання

Hsues, C. (2010). *Weblog-based electronic portfolios. Education Technology Research*, 58(2), 11-27. Retrieved from <http://elibrary.It/resursai/Uzsenio%20leidiniai/Kaliningrad/Uchebnye-e-pub/>

Стаття зі збірника доповідей конференцій

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

Дисертація та автореферат дисертації

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

Якщо немає даних про автора (колектив авторів), але є дані про редактора, то на початок посилання виносять дані про нього, наприклад: Savchenko, A. P. (Ed.) (2010) *Istoriia amerykanskoi literatury [History of American Literature]*, Poltava: Poltava-Media.

В іншому разі на початок посилання виносять назву організації (установи), що видала матеріал, наприклад: Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University (2017) *Istoriia amerykanskoi literatury [History of American Literature]*, Poltava: Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University. Слово «видавництво» («publishing») у посиланні не вказують, зазначають лише назву 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 наводять 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 оформлюють за зразком « ».

Статтю набирають у текстовому редакторі Microsoft Word без автоматичного й ручного розподілу переносів; гарнітура – Times New Roman; кегль – 14 пт; міжрядковий інтервал – 1,5; відступ абзацу – 1,25 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 подають у вигляді окремих файлів у форматі TIFF (розподільна здатність 300 dpi).

На окремій сторінці наводять **відомості про автора**: науковий ступінь, учене звання, посада, місце роботи, індекс ORCID; адреса, номер телефону, e-mail. Наприклад: Москаленко Зінаїда Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, індекс ORCID; адреса, телефон, e-mail.

До редакції за e-mail адресою philnauk_poltava@ukr.net необхідно надіслати:

- електронну версію статті у форматі RTF;
- відомості про автора;
- копію документа про оплату.

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

До друку також можна пропонувати рецензії на монографії, наукові збірники, посібники, хроніку наукових подій (обсяг до 5 стор.)

Рукописи редагує та рецензує редакція. Статті можуть відхилити або повернути авторам для доопрацювання, якщо вони не відповідають концепції видання, ліцензованим галузям науки («Літературознавство», «Мовознавство»), вимогам щодо якості та оформлення. Процес рецензування закритий, може тривати 1–2 місяці, про його результат дописувачі будуть проінформовані.

Рекомендацію до друку надає редакційна колегія видання та ухвалює вчена рада університету. Редакційна колегія може не поділяти поглядів дописувачів.

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

Матеріали публікують коштом авторів. Вартість однієї сторінки друкованого тексту – **40 грн.**

Додатково та окремо оплачують **DOI – 45 грн.** за статтю. Одноосібні статті докторів наук видають безкоштовно. Квитанцію про оплату публікації слід надіслати до редакції після повідомлення про ухвалення статті до друку.

Реквізити для оплати статті:

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

РАХУНОК: UA378201720313241004201005954

КОД ЄДРП: 31035253

МФО: 820172

КОД ПОСЛУГИ: 25010100

БАНК ОДЕРЖУВАЧА: Державна казначейська служба України м. Київ

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

Контактні телефони:

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

096-922-77-12 (відповідальний секретар Вікторія Леонідівна Кравченко).

Наукове видання

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

Випуск 33

*Літературні редактори Н. І. Тарасова, Ю. І. Браїлко
Редактор англomовного тексту В. Л. Кравченко
Бібліографічний редактор І. М. Лесунова
Технічний редактор А. І. Тимощук
Комп'ютерна верстка А. І. Тимощук*

Підписано до друку 14.12.2020 р. Формат 60x84/8. Гарнітура
Palatino Linotype. Папір офсетний. Друк офсетний.
Ум-друк. арк. 11,3. Обл.-вид. арк. 9,7.
Наклад 100 прим. Зам. № 2012

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.