

ПОЛТАВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ В. Г. КОРОЛЕНКА

# ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

**ЗБІРНИК  
НАУКОВИХ ПРАЦЬ**

*Виходить 3 рази на рік*

*Заснований у вересні 2009 року*

**Випуск 24**

Полтава  
2016

**ЗАСНОВНИК І ВИДАВЕЦЬ:**

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

**FOUNDER AND PUBLISHER:**

Poltava Korolenko National Pedagogical University

**РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ**

докт. філол. н., проф. **М. І. Степаненко**  
(головний редактор)

докт. філол. н., проф. **О. М. Ніколенко**  
(заст. головного редактора)

докт. філол. н., проф. **М. К. Наєнко**

докт. філол. н., проф. **М. М. Сулима**

докт. філол. н., проф. **В. І. Мацапура**

докт. філол. н., проф. **Н. Ф. Баландіна**

докт. філол. н., проф. **З. О. Валюх**

канд. філол. н., доц. **Ю. І. Браїлко**

канд. філол. н., доц. **І. В. Фісак**  
(відповідальний редактор)

**EDITORIAL BOARD**

Prof., PhD **M. I. Stepanenko**  
(Editor-in-Chief)

Prof., PhD **O. M. Nikolenko**  
(Associate Editor)

Prof., PhD **M. K. Nayenko**

Prof., PhD **M. M. Sulyma**

Prof., PhD **V. I. Matsapura**

Prof., PhD **N. F. Balandina**

Prof., PhD **Z. O. Valyukh**

PhD **J. I. Brailko**

PhD **I. V. Fisak**  
(Senior Editor)

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

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

The Philological Sciences is the Collection of the Scientific Works of Poltava Korolenko National Pedagogical University that publishes articles and contributions in the theory and history of literature, comparative studies and all fields of linguistics. The modern views on the development of Ukrainian and other European languages are offered as well as new interpretation of artistic works in the world literature process. Publication languages: Ukrainian and Russian.

The Collection of the Scientific Works is addressed to the scientists, teachers, post graduate students and students.

*Друкується за ухвалою вченої ради Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (протокол № 10 від 6 лютого 2017 року).*

*The collection is published by the agreement of Academician Board of Poltava Korolenko National Pedagogical University (Proceedings No. 10 dd. 6 February, 2017).*

Свідоцтво про державну реєстрацію KB № 15470 – 4042 P від 26 червня 2009 року.

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

*Наказ Міністерства освіти і науки України № 747 від 13.07.2015 р.*

*The Order Ministry of Education and Science in Ukraine № 747 dd. 13.07.2015*

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

вул. Остроградського, 2, Полтава, Україна, 36003

Poltava Korolenko National Pedagogical University

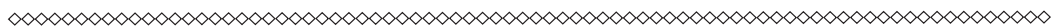
2, Ostrohradsky street, Poltava, 36003 Ukraine

© Колектив авторів, 2016

© Collective of authors, 2016

© ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2016

# ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО



УДК 821.133.1: 82.091: 821.161. 1

ВАЛЕНТИНА МАЦАПУРА

(Полтава)

## П. МЕРИМЕ КАК РЕЦИПИЕНТ И ИНТЕРПРЕТАТОР ТВОРЧЕСТВА Н. ГОГОЛЯ

*Ключові слова:* *нарис, рецепція, інтерпретація, повість, комедія, поема.*

Интерес Мериме к русской культуре имел разные формы выражения. Он проявился на уровне контактных и типологических взаимосвязей. Известно, что писатель изучил русский язык и читал в оригинале произведения многих русских писателей, в частности А. С. Пушкина и И. С. Тургенева. Он был лично знаком с Е. А. Баратынским, А. И. Тургеневым, Н. И. Тургеневым, С. А. Соболевским. История дружбы Мериме с И. С. Тургеневым, их творческие контакты – обширная тема, которая заслуживает отдельного исследования. Об интересе Мериме к русской литературе красноречиво свидетельствуют его переводы на французский язык произведений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и И. С. Тургенева, а также его переписка и статьи о русских классиках, в которых французский писатель выступил в нескольких амплуа – как реципиент, критик и литературовед-исследователь. Следует заметить, что темы «Пушкин в рецепции Мериме», «Тургенев и Мериме» освещены более детально и скрупулёзно, нежели затронутая нами проблема.

Во Франции интерес к творчеству Гоголя усилился после появления в 1845 году сборника его повестей во французских переводах Луи Виардо, куда вошли повести «Тарас Бульба», «Вий», «Записки сумасшедшего», «Старосветские помещики», «Коляска».

Очерк П. Мериме «Николай Гоголь (“Русские повести”. “Мертвые души”. “Ревизор”))» был опубликован при жизни русского писателя, в ноябре 1851 г., в журнале «Ревю де дё монд». Обращение Мериме к творчеству Гоголя заслуживает внимания по многим причинам. Указанная работа не вошла в собрания сочинений Мериме, изданные на русском языке, в отличие от других его очерков, например о Пушкине и Тургеневе. По сути, её публикация в 1958 году в составе небольшой брошюры под названием «Статьи о русских писателях» [5] является редким изданием. Вышеуказанная статья Мериме – один из немногих примеров прижизненной рецепции Гоголя в зарубежной критике. В ней Мериме высказал своё мнение о Гоголе при жизни писателя как его современник и как представитель иной культуры. Его статья «Николай Гоголь» была опубликована на семнадцать лет раньше, чем статья «Александр Пушкин» (1868). Однако её целесообразно учитывать,

рассматривая интерес писателя к русской культуре, поскольку Мериме читал Гоголя и писал о нём в тот период, когда уже был хорошо знаком с пушкинскими текстами. Попытаемся доказать, что знакомство с произведениями Пушкина, а также собственные представления Мериме о литературном творчестве повлияли на его рецепцию гоголевских произведений.

В критическом и научном восприятии очерка Мериме о Гоголе существует много стереотипов. Рассматриваемая работа французского писателя стала поводом для журнальной полемики в России. Статьи о ней появились на страницах «Москвитянина», «Современника», «Библиотеки для чтения». Так, статья знаменитого француза не понравилась А. А. Григорьеву, который откликнулся на неё сразу же, опубликовав свой отзыв в «Москвитянике» в 1851 году. Критик надеялся, что Мериме «скажет несколько дельных слов о нашем первом современном поэте», но, ознакомившись с его очерком, пришёл к выводу, что он не понял Гоголя или слишком поверхностно прочитал его [7, с. 106]. Такое резкое суждение, прозвучавшее из уст истинного поклонника Гоголя, можно понять, ведь для самого А. Григорьева Гоголь – «святыня», которой он служит «с фанатическим идолопоклонством». Об этом А. Григорьев пишет в письме к М. П. Погодину от 14 декабря 1851 г. [7, с. 112].

Ознакомившись со статьёй Мериме, И. И. Панаев также подчеркнул, что тот «ни на волос не понял Гоголя», хотя в конце и выразил мысль, что рад её появлению, несмотря на её недостатки. Более сдержанным в оценках очерка Мериме был А. В. Дружинин, опубликовавший статью в «Библиотеке для чтения» в 1852 году. Вступив в полемику с А. Григорьевым, он напомнил, что даже среди русских «нет двадцати человек, смотрящих на «Мертвые души» с одной и той же точки зрения, то почему же требовать, чтобы Мериме пошёл далее нас?» [7, с. 116]. Полностью поддержал Мериме только Ф. В. Булгарин («Северная пчела», 19 апреля 1852 г.). Анализируя позицию Ф. Булгарина в этом вопросе, А. Д. Михайлов указывает, что критик использует статью Мериме о Гоголе в борьбе против русского писателя и его натуральной школы [7, с. 16]. А В. Луков, подводя итоги всей полемики, также указывает, что она вращалась вокруг борьбы за гоголевскую «натуральную школу» или против неё [4].

Примечательно, что Гоголь для Мериме – прежде всего юморист, яркий сатирик и вместе с тем «хороший наблюдатель», «художник нравов» [5, с. 3, 4]. Высоко оценивая мастерство Гоголя-юмориста, критик отмечает, что «только малораспространенный язык, на котором он пишет, мешает ему достигнуть в Европе славы лучших английских юмористов» [5, с. 3]. И если русскоязычному читателю язык произведений Гоголя был вполне понятен, несмотря на значительное количество украинизмов, встречающихся в его ранней прозе, то Мериме воспринял этот язык как не вполне русский, что вполне закономерно.

Французский писатель отмечает мастерство Гоголя в изображении деталей и характеров. «Как художник нравов г. Гоголь изощряется в описании обыденного. Он подобен Теньеру и Калло», – пишет Мериме [5, с. 4]. Таким образом, сравнивая Гоголя с фламандским художником Теньером (Тенирсом Давидом Младшим), а также французским гравёром и рисовальщиком

Жаком Калло, критик «вписывает» его творчество в новый для русского читателя культурологический контекст. Оба художника, Теньер и Калло, жили в 17 веке, для их рисунков характерна меткость наблюдения и точность деталей, хотя каждый из них имел свои особенности. Теньер рисовал сцены из деревенской жизни, интерьеры, пейзажи, а Калло, повлиявший на творческую манеру Гофмана, был мастером гротескных рисунков. Однако этот сопоставительный ряд не понравился А. Григорьеву. «...Почему художник, создающий личности так, что вы с этими личностями знакомы, – сходен только с Теньером и Калло?» – возмущался критик [7, с. 107].

Сегодня очевидно, что Мериме, человек энциклопедических знаний, проводит подобные сопоставления не случайно, что в каждом отдельном случае для них есть основания. Мериме как реципиент творчества Гоголя имел право на такие сопоставления. Сравнивая Гоголя с Теньером и Калло, критик подчёркивал особое отношение художников к изображаемому. Известно, что портреты Теньера пронизаны скрытой иронией, а Калло умело сочетал на своих полотнах фантастику и реальность. И та, и другая манера свойственна словесным описаниям Гоголя, особенно его портретам.

Композиция произведений Мериме характеризуется строгой взвешенностью и продуманностью. В творчестве Пушкина писатель высоко ценил свойственный ему лаконизм, умение передавать самое главное и отсутствие претензий на внешнюю красоту. Оценивая особенности построения гоголевских произведений, Мериме отмечает, что в них нет плана, что «тонко написанные сцены плохо связаны друг с другом», что Гоголь не заботится о «правдоподобию общей композиции» своих произведений [5, с. 4]. Указанные высказывания критика представляются несправедливыми. По сути, Мериме подходит к оценке творчества Гоголя с мерками той художественной системы, представителем которой он являлся: он смотрит на романтика глазами реалиста. Кроме того, у Гоголя и Мериме совершенно разные стили и принципы отображения действительности. В отличие от Гоголя фразы Мериме, как и язык Пушкина, отличаются лаконизмом, в них нет ничего лишнего.

Отталкиваясь от зрелой прозы Гоголя и его комедии «Ревизор», Мериме высказывает своё суждение о гоголевских героях и созданном писателем образе Руси. «Если судить о России <...> по картинам, нарисованным Гоголем, то создаётся ужасное впечатление. Он показывает нам либо дураков, либо заставляет любоваться негодями, заслуживающими лишь петлю», – пишет критик [5, с. 5]. Он сравнивает сатиру Гоголя с сатирой Аристофана, замечая при этом, что греческий сатирик не смог помешать нам любить Афины эпохи Перикла. Но ведь Гоголь, как и другие сатирики, изображал недостатки своих героев и несовершенство общественной жизни с одной целью – сделать жизнь лучше. В подтексте многих его произведений, например в повестях «Шинель», «Записки сумасшедшего», содержится непрямо проповедь любви к ближнему, а во многих лирических отступлениях поэмы «Мертвые души» автор открыто выражает свою любовь к России. А. А. Григорьев был прав, когда, не соглашаясь с Мериме в оценке Гоголя-сатирика, напоминает о том, что у писателя есть «незримые миру слёзы», которые составляют высокий пафос «Ревизора» и «Мертвых душ», есть и тоска по

идеалу, «незримое присутствие идеала среди Ноздревых, Собакевичей, Маниловых и прокуроров» [7, с. 106–107]. Итак, для Мериме Гоголь – прежде всего сатирик, а для А. Григорьева он – «поэт». Это слово критик повторяет неоднократно, и здесь, очевидно, имеется в виду сокращённая формула В. Г. Белинского, который писал, что Гоголь – «поэт жизни действительной».

Мериме «вписывает» Гоголя в такой литературный контекст, который в то время показался спорным для многих его современников. Например, он сравнивает Гоголя с Рабле, Бальзаком, Стерном, Вальтером Скоттом, Шамиссо и Гофманом. Сравнение Гоголя с Рабле, которое проводит критик, представляется довольно интересным, ведь Мериме назвал Рабле одним из «учителей» Гоголя задолго до появления работы М. М. Бахтина «Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура)». А вот А. А. Григорьеву такое сравнение показалось странным, как и сравнение Гоголя с Бальзаком. Сегодня подобные сопоставления не кажутся неправдоподобными, учитывая то, что типологический подход даёт возможность сравнивать не только близкие, но и отдалённые в художественном плане явления. Мериме высказывает предположение, что на творчество Гоголя возможно оказали влияние произведения Бальзака, и указывает на одну из точек соприкосновения между художественными системами писателей – оба часто выбирали своих героев из провинции. В настоящее время можно проводить более широкие параллели между творчеством писателей, сравнивая стремление Бальзака охватить жизнь всей Франции в его «Человеческой комедии» с желанием Гоголя показать хотя бы «с одного боку», но «всю Русь» в поэме «Мертвые души». Правомерно также сопоставление созданных ими образов скупцов – Гобсека и Плюшкина и т. д.

Известные литературоведы неоднократно обращали внимание на факторы и явления, сближающие творчество Бальзака и Гоголя. «Так, Гоголь и Гофман, Бальзак и Достоевский – по своим описательным приёмам натуралисты, по движению мысли фантазеры...» – пишет Б. А. Грифцов в статье «Гений Бальзака» [3]. По мнению Н. Я. Берковского, Гоголь – реалист романтической эпохи: «Реализм Гоголя и Бальзака <...> питался высокой культурой романтизма» [1]. Влияние В. Скотта и Гофмана на творчество Гоголя не требует доказательств, оно рассмотрено в большом количестве исследований, поэтому мы не будем останавливаться на этом вопросе.

Французский писатель уделил особое внимание повести Гоголя «Тарас Бульба», которую в целом оценил очень высоко: «Это живая <...>, точная картина запорожских нравов. <...> Гоголь дал яркие портреты запорожцев, которые нравятся своей необычностью; <...> он не списывал их с натуры» [5, с. 6–7]. Поскольку очерк Мериме был адресован в первую очередь французским читателям, писатель объясняет, кто такие запорожцы и что представляла собой Запорожская Сечь. В частности, он называет запорожцев «странным народом», который располагался на берегах Днепра, указывает, что казаки считались номинальными подданными то польских королей, то московских царей или Османской империи, то есть Турции. Мериме воспринимает Сечь как солдатскую или флибустьерскую республику и сравнивает запорожцев с флибустьерами. Конечно, это всего лишь образная ассоциация. Флибустьеры, морские пираты XVII века, грабившие ис-



панские корабли и испанские колонии в Америке, имели мало общего с украинскими казаками, но и тех и других использовали страны-соперники в борьбе друг с другом. Мериме описывает нравы, царившие на Запорожье, и в целом даёт неоднозначную оценку запорожцам. «Будучи, в сущности, независимыми, они с полнейшим беспристрастием совершали набеги на всех своих соседей. В своих городах, похожих на кочевые лагеря, они не терпели женщин. Туда-то и отправлялись казаки, влюбленные в славу и стремившиеся приобрести выправку и научиться искусству вольных стрелков» [5, с. 7]. Он подчёркивает, что на Сечи царило «совершенное равенство». Когда Сечь отдыхала от походов, «главари, или атаманы, разговаривали со своими подчиненными, держа папаху в руках. Напротив, в походах они пользовались неограниченной властью, и непослушание кошевому атаману считалось за величайшее преступление. У наших флибустьеров XVIII в. много сходных черт с запорожцами; и в истории как тех, так и других сохранились воспоминания о чудесах храбрости и ужасных жестокостях» [5, с. 7].

Мериме воспринял «Тараса Бульбу» как картину нравов, но сама романтическая фабула повести показалась ему тривиальной, а некоторые сцены – мелодраматическими. Такая рецепция также может быть объяснена тем, что творческие принципы, которыми руководствовался Мериме, отличались от творческих принципов Гоголя. В. В. Орехов справедливо указывает, что «смысл повести французский критик усматривает в изображении «запорожских нравов», нанизанном на «романтический» сюжет, то есть придает доминирующее значение так называемому местному и историческому колориту. Тогда как для Гоголя это являлось лишь фоном для описания событий, раскрывающих народный характер» [6].

Следует признать, что Мериме не понял особенностей стиля «Тараса Бульбы». Об этом, в частности, свидетельствует такое замечание критика: «его (т. е. Гоголя – М. В.) обычный иронический стиль ещё более затрудняет чтение горестных эпизодов» [5, с. 8]. Здесь ощутимо непонимание природы гоголевской повести, в которой есть героизация казацкого прошлого, но нет ни иронии, ни сатиры, характерных для многих других произведений писателя.

В целом следует признать, что знакомство с гоголевским «Тарасом Бульбой» повлияло на Мериме. Спустя некоторое время писатель не случайно обратился к истории украинского казачества, создав очерк «Казаки Украины и их последние гетманы» (1861), а также монографию «Богдан Хмельницкий» (1863). В этих работах выразился интерес Мериме к истории Украины и её казацкому прошлому.

В очерке о Гоголе Мериме не даёт детального анализа повести Гоголя «Вий», но подчёркивает, что её фантастика «очень своеобразна». Критик передал свои читательские ощущения от чтения этого произведения: «Переход от странного к чудесному почти незаметен, и читатель таким образом оказывается в области фантастики раньше, чем успеет заметить, что покинул действительный мир» [5, с. 8]. Примечательно, что Мериме называет рассматриваемую повесть Гоголя «Царём гномов». Такое название указывает на источник, которым он пользовался, – сборник повестей Гоголя в переводе Луи Виардо. Переводчик дал повести Гоголя «Вий» двойное название,

подсказанное, очевидно, гоголевским примечанием и описанием гномов, – «Вий, или Царь гномов». Такое название приближало повесть к западному читателю, разъясняло незнакомое слово, тем более что споры о том, кто такой Вий и откуда Гоголь почерпнул этот образ, не утихают донныне.

О повести Гоголя «Записки сумасшедшего» Мериме также высказался кратко. Примечательно, что для него это «одновременно сатира на общество, сентиментальная сказка и медико-юридическое исследование явлений, возникающих в человеческой голове, потерявшей рассудок» [5, с. 8].

В качестве одной из наиболее удачных повестей Гоголя Мериме выделил повесть «Старосветские помещики». «Читая эту чудесную повесть, – пишет он, – где искусство рассказчика скрыто за простотой изложения, смеёшься и плачешь в одно и то же время. Всё в ней правдиво и естественно; нет ни одной подробности, которая не была бы прелестна и не содействовала общему впечатлению» [5, с. 9]. Критик указывает на неоднозначность образов «двух добрых старичков, мужа и жены, живущих в деревне». В его восприятии это персонажи, в которых нет ни капли хитрости, «обманываемые и обожаемые своими крестьянами»; это наивные люди, «потому что считают всех такими же счастливыми, как они сами» [5, с. 8].

В своём анализе «Мертвых душ» Гоголя Мериме подчёркивает значение этого произведения, его успех в России, а также правдивое изображение провинциальных нравов. Перед критиком стояла непростая задача – объяснить французскому читателю понятия «мертвые души», «ревизские души», «реальные души», «опекунский совет». Истолковывая смысл этих понятий, а также отдельных эпизодов поэмы, Мериме выступает в роли интерпретатора и популяризатора гоголевского текста. Он детально анализирует сюжет и характеры поэмы, уделяя основное внимание характеру Чичикова. Так, рассматривая начало поэмы, критик подчёркивает, что её герой, оказавшись в провинциальном городе, «где общая праздность обеспечивает путешественнику любезный приём, <...> делает визиты властям и влиятельным лицам в городе, играет в вист и благородно проигрывает в случае надобности» [5, с. 10]. Чичиков не хвастает своим положением и состоянием, но все догадываются, что он владеет капиталом, который может вложить в какое-нибудь дело. Мериме детально останавливается на обстоятельствах, при которых Чичиков заключает выгодную для себя сделку, и на реакции помещиков на предложение продать ему «мертвые души»: «Тщеславный дворянин отдаёт свои «мертвые души» даром, делая вид, что преподносит их в подарок. Скупец яростно спорит об их стоимости. Игрок хочет разыграть их в ладскнехт» [5, с. 10]. По мнению Мериме, каждый из героев – «большой оригинал», и Гоголь даёт нам его «верный дагерротип». Известно, что дагерротипы (снимки на металлических пластинках) были чёрно-белыми. Указанное сравнение созданных Гоголем портретов с дагерротипами представляется важным, ведь в «Мертвых душах», в отличие от ранних произведений писателя, преобладает чёрный и белый цвет.

Мериме тщательно объясняет французскому читателю, почему человек, ставший обладателем тысячи с лишним душ и собирающийся заселить ими земли в отдалённой губернии, становится популярным, почему девицы на выданье и их мамы обращают на него внимание. «Он готов сделать выбор,



– пишет критик, – когда вдруг на балу полупьяный нахал громко спрашивает у него, зачем он покупает “мертвые души”» [5, с. 11]. Напомню, что кульминацией поэмы является появление Ноздрёва на балу и его разоблачение махинаций Чичикова. «А, херсонский помещик, херсонский помещик! – кричал он, подходя и заливаясь смехом, от которого дрожали его свежие, румяные, как весенняя роза, щеки. – Что? Много наторговал мертвых?» Фразу «я не отойду от тебя, пока не узнаю, зачем ты покупал мертвые души», Ноздрёв произносит позже [2, с. 160–161].

В целом Мериме воспринял «Мертвые души» Гоголя как плутовской роман, а самого Чичикова – как мошенника. При этом ему показалась неправдоподобной не сама спекуляция героя, а способ, при помощи которого он заключал сделку по приобретению «мертвых душ». Такое восприятие объясняется разницей в ментальных представлениях: то, что для русского было привычным делом, француз воспринимал как нечто невероятное: «...Нужно быть все же негодяем, чтобы заключить подобную сделку», – пишет Мериме, неоднократно употребляя слова «негодяй» и «негодьи», имеющие ярко выраженную экспрессивную окраску.

Но есть в отзыве Мериме о «Мертвых душах» похвала в адрес Гоголя, которая представляется очень важной. Он отметил, что в гоголевской поэме «нравы и портреты выписаны рукой мастера. Нужно обладать изощренным искусством, чтобы нарисовать столько различных, забавных сцен, варьируя одну и ту же ситуацию» [5, с. 11]. Чтобы убедить французского читателя в справедливости своих наблюдений, Мериме даёт в собственном переводе эпизод пребывания Чичикова в доме Коробочки, поскольку в то время, когда писалась статья, во Франции ещё не было полного перевода этого произведения. Таким образом, и здесь критик выступает в роли популяризатора гоголевской поэмы в среде французских читателей. Он предстаёт в такой же роли, когда пишет о комедии Гоголя «Ревизор», которая в то время также не была переведена на французский язык. Перевод этого произведения Мериме осуществил позже, в 1853 году. В очерке о Гоголе он указывает, что «Ревизор» – «острая и горькая сатира», в которой есть весёлость и шутливость, автор которой «выказывает много смелости и свободолюбия, громя пороки людей, правящих страной. Он рисует их продажными, испорченными и деспотичными» [5, с. 18]. Такую пьесу, по мнению Мериме, запретили бы во Франции, французскому читателю было бы трудно понять, почему «автор старается вызвать смех по поводу негодяев, которых бы следовало препроводить в уголовный суд» [5, с. 19]. Но в России «из-за правдивости выведенных типов» она не только была поставлена, её приветствовали аплодисментами. Мериме излагает сюжет гоголевской комедии с большим мастерством, останавливаясь на отдельных деталях. Возьмём, например, эпизод, в котором Городничий, узнав от Добчинского и Бобчинского о том, что в гостинице без всякого видимого повода остановился молодой человек, который ни копейки не платит, произносит в сторону: «Батюшки, сватушки, выносите святые угодники! В эти две недели высечена унтер-офицерская жена!» [5, с. 20]. Почему так сокрушается Городничий по поводу унтер-офицерской жены, это не всегда понятно и русскому читателю, не говоря уже о читателе французском. Мериме даёт в этом месте пояснение для своего адресата: «Не

крепостную женщину запрещено было подвергать телесному наказанию» [5, с. 20]. Таким образом, он подчёркивает, что Городничий нарушил закон.

Завершая анализ гоголевской комедии, Мериме указывает, что её мораль содержится в пятом акте. Письмо Хлестакова к приятелю, распечатанное почтмейстером, читают вслух перед всеми чиновниками, «и каждый из них проглатывает свою пилюлю. <...> Среди общего изумления входит жандарм, объявляющий о приезде настоящего ревизора, который предлагает всем господам немедленно явиться к нему. Должны ли они заново давать взятки? Будут ли они смещены и получают по заслугам?» [5, с. 33]. Используя риторические вопросы, критик объясняет, что финал комедии, которая завершается немой сценой, остаётся открытым.

Перечитывая сегодня очерк Мериме о Гоголе, необходимо признать, что, несмотря на отдельные ошибочные суждения критика в оценке гоголевских текстов, автор очерка высказал много верных и весьма ценных наблюдений, касающихся особенностей их проблематики и поэтики. Да, он воспринял Гоголя по-своему, его восприятие отличалось от рецепции творчества писателя в русской критике. Оценивая статью Мериме о Гоголе сегодня, мы должны учитывать то, что она была написана в первую очередь для французского читателя. В своём очерке о Гоголе Мериме выступает как один из первых во французской культуре реципиентов, интерпретаторов, переводчиков, популяризаторов творчества русского писателя во Франции.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Берковский Н. Я. Французский реализм [Электронный ресурс] / Н. Я. Берковский. – Режим доступа: <http://www.ad-marginem.ru/article49.html>
2. Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 5 : Мертвые души: Поэма / Н. В. Гоголь ; коммент. С. И. Машинского. – М. : Худож. лит., 1985. – 527 с.
3. Грифцов Б. А. Гений Бальзака [Электронный ресурс] / Б. А. Грифцов // Вопросы литературы. – М., 2002. – № 3. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature3/griftsov-02.htm>
4. Луков В. А. Мериме в России [Электронный ресурс] / В. А. Луков. – Режим доступа: <http://www.litdefrance.ru/199/754>
5. Мериме П. Статьи о русских писателях / Проспер Мериме ; пер. с фран. А. К. Виноградова. – М. : Худож. лит., 1958. – 87 с.
6. Орехов В. В. Казак-флибустьер в критике П. Мериме [Электронный ресурс] / В. В. Орехов. – Режим доступа: <http://www.levlivshits.org/index.php/materials/doklady/149-2010-10-13-14-30-56.html>
7. Проспер Мериме в русской литературе. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – 399 с.

**ВАЛЕНТИНА МАЦАПУРА**

**П. МЕРИМЕ КАК РЕЦИПИЕНТ И ИНТЕРПРЕТАТОР ТВОРЧЕСТВА  
Н. ГОГОЛЯ**

Очерк Проспера Мериме «Николай Гоголь» (1851) рассматривается в статье как образец прижизненной рецепции творчества русского писателя во Франции. Указанная работа не часто переиздавалась как в России, так и на Украине, поэтому её можно отнести к редким изданиям. В критическом очерке о Гоголе П. Мериме представил своё понимание его повестей («Тарас Бульба», «Вий», «Старосветские помещики» и др.), комедии «Ревизор» и поэмы «Мертвые души».

Автор статьи уделяет внимание полемике, которую вызвала статья французского писателя в русской периодике, подчёркивает, что Гоголь для Мериме – прежде всего юморист, мастер детали, бытописатель и художник нравов.

Анализируя зрелую прозу Гоголя и его комедию «Ревизор», критик сравнивает писателя с Аристофаном, а также констатирует связь гоголевского творчества с произведениями Ф. Рабле, В. Скотта, Э. Т. А. Гофмана. При этом наиболее детально прослеживается связь прозы Гоголя с прозой О. де Бальзака.

Анализ повести Гоголя «Тарас Бульба», сделанный Мериме, расценивается автором статьи как образец популяризации творчества писателя среди французских читателей, а также как текст, оказавший влияние на создателя очерка. Свидетельством этого является обращение Мериме к теме украинского казачества и создание им таких исторических работ, как «Украинские казаки и их последние гетманы» (1861) и «Богдан Хмельницкий» (1863).

*Ключевые слова:* очерк, рецензия, интерпретация, повесть, комедия, поэма.

VALENTINA MATSAPURA

P. MÉRIMÉE AS A RECIPIENT AND AN INTERPRETER OF N. GOGOL'S WORKS

The sketch by Prosper Mérimée "Nikolai Gogol" (1851) is represented in the article as the sample of inter vivos reception of the Russian writer's creative work in France. The referenced work has not often been republished either in Russia or in Ukraine; accordingly, it can be designated as a rare edition. In this critical reflection Prosper Mérimée introduced his understanding of Gogol's short novels ("Taras Bulba", "Viy", "The Old World Landowners" and others), of the comedy "The Inspector General" and the poem "Dead Souls".

The author of the article gives attention to the polemic, caused by the article of the French writer in Russian periodicals, and underlines, that Mérimée perceives Gogol principally as a comic writer, a maestro of details, portrayer of ordinary life and the artist of morals.

Analyzing mature Gogol's prose and his comedy "The Inspector General", the critic compares the writer with Aristophanes, as well as states the connection of Gogol's creative work with the writings by François Rabelais, Walter Scott, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Thereat, the connection of Nikolai Gogol's prose with Honore de Balzac's prose is being traced in great detail.

The analysis of Gogol's short-novel "Taras Bulba", carried out by Mérimée, is interpreted by the author of the article as the sample of popularization of the writer's creation among the French readers, and also as the text, which exercised influence on the sketch-creator. This is proved by the fact, that Mérimée turned to themes about the Ukrainian Cossacks and created such historical works, as "Ukrainian Cossacks and Their Kast Hetman" (1861) and "Bohdan Khmelnytsky" (1863).

*Key words:* sketch, reception, interpretation, short novel, comedy, poem.

Одержано 24.11.2016 р.

УДК 82.091

ФЕЛІКС ШТЕЙНБУК

(Київ)

## КОНВЕРГЕНЦІЯ ТОПОСУ НАСОЛОДИ У РОМАНАХ С. ПОВАЛЯЄВОЇ

### «ЗАМІСТЬ КРОВІ»

### Й Ф. БЕГБЕДЕ «РОМАНТИЧНИЙ ЕГОЇСТ»\*

*Ключові слова:* конвергенція, експатація, габітус, тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів, топос насолоди.

Найбільш вимовно і ємно про непросту ситуацію у сучасній гуманітаристиці висловила одна з редакторів російського часопису «Новое литературное обозрение» О. Тимофеева, яка цілком слушно зазначила, що «повсякчасні розмови про вичерпаність гуманітарних наук <...> можуть розглядатися <...> як такі, що містять у собі доволі важливу інтуїцію», відповідно до якої «вичерпаними виявляються не гуманітарні науки, а традиційні антропоцентричні риторичні моделі, що зумовлюють, так би мовити, ідеологічний апарат гуманітарного знання. Та якраз саме цей апарат, функціонування якого постійно встановлює і відновлює ієрархічні бінарності та моделі вищості «людського» щодо «тваринного», «чоловічого» щодо «жіночого», «білого» щодо «чорного» і т. ін., стає наразі безнадійно застарілим...» Отже, «класична людина з її необмеженою владою над світом перетворюється на нелегітимну конструкцію, але гуманітарне знання [все ж таки] здатне пережити свою ідеологію, знайти нові, неантропоцентричні перспективи власного розвитку вже з іншого боку самого себе і у такий спосіб розширити свої кордони» [13].

Одна з цих перспектив вбачається, зокрема, у так званому антропологічному повороті, зміст якого лаконічно сформулювала український філософ О. Гомілко і який полягає, за словами останньої, у тому, що «філософська антропологія вводить феномен тілесності до кола необхідних якостей людини», внаслідок чого «тілесність стає тим, що відтепер не може обминути мислення, котре конструює метафізичну версію людського буття» [5].

Своєю чергою, закономірними ознаками антропологічного повороту безпосередньо у літературознавстві є те, що цей поворот, з одного боку, «пропонує порушити дисциплінарні границі» [10, с. 35], а з іншого – змушує не «зупинятися на тому, про що тексти говорять на рівні прямого висловлювання або на рівні своєї граматичної та риторичної структури. Більш цікаве питання – про що тексти мовчать, але у чому можна спробувати почути людське мовлення, занурене у соціальний праксис так само, як і у власне несвідоме...» [7, с. 52].

Окреслену зацікавленість можна задовольнити остільки, оскільки існує реальна можливість спертися на попередньо розроблений тілесно-міметич-

\* Стаття репрезентує частину монографії автора «Конвергенція тілесних мікротопосів у сучасній світовій літературі», яка готується до друку.

ний метод аналізу художніх творів як метод аналізу тілесно-буттєвого підґрунтя художнього дискурсу [див. про це: 17], який було обґрунтовано на основі поняття «тілесний міметизм» – поняття, що визначає один зі способів репрезентації тілесного буття людини у художньому дискурсі за посередництвом механізму мімезису та через концептуалізовані у філософському контексті тілесні кореляти, які становлять основу для творення складної і динамічної образної системи художнього твору [див. про це: 16].

Це передусім може означати, що будь-яка тілесна категорія набуває в умовах художнього дискурсу характер топосу, який «у сучасних дослідженнях <...> має два основних тлумачення.

По-перше, це вагоме для художнього тексту (або групи художніх текстів – наприклад, епохи, національної літератури в цілому) «місце розгортання сенсів», яке може корелювати з будь-яким фрагментом (або фрагментами) реального простору, як правило, відкритим.

[І] по-друге, це «загальне місце», набір сталих мовленнєвих формул, а також спільних проблем та сюжетів, характерних для національної літератури» [11, с. 89].

За такої перспективи **мета** цієї статті полягає у тому, аби на прикладі романів С. Поваляєвої «Замість крові» і Ф. Бегбеде «Романтичний егоїст» – творів, які належать до цілком відмінних культурних дискурсів, з'ясувати топологічний характер та зміст конвергенції такого тілесного кореляту, як корелят насолоди.

Так, виразна особливість роману С. Поваляєвої «Замість крові» полягає у тому, що його зміст можна, зокрема, інтерпретувати через імпліцитно обстоювану у цьому тексті здатність персонажів отримувати насолоду поза лібідозним, спортивним, кулінарним тощо простором, оскільки аналізований текст С. Поваляєвої присвячено наркоманам, себто постатям або, за словом Я. Голобородька, «персонажним формаціям» [4, с. 208], які у певний момент зробили свій вибір на користь, сказати б, хімічно зумовлених насолод. У зв'язку з цим необхідно також зазначити, що, попри тонкі й оригінальні спостереження Я. Голобородька, з критичними рефлексіями останнього цілковито погодитися все ж таки важко, адже його розвідка ґрунтується переважно на соціологічному підході, про що свідчить уже назва відповідної статті, бо «вербальні оргії Світлани Поваляєвої» [4, с. 204] хоч і метафорично, а проте виразно дотичні до явища, можливого лише за наявності певної, сказати б, соціумно організованої спільноти.

Утім, якщо відволіктися від соціологічного аспекту, безперечно, присутнього у романі С. Поваляєвої, і сконцентруватися на кореляті насолоди, то ця зміна дослідницького ракурсу дозволить, вочевидь, виявити відмінні смислові топоси, характерні для цього тексту. Причому про таку можливість свідчить уже його назва, бо і «кров», і те, що авторка пропонує «замість крові», передусім указує не на суспільно, а на індивідуально, чи навіть – на тілесно-індивідуальні, вагомні сенси.

Отже, насолоду визначають, зокрема, або як «парадоксальне задоволення, що детермінується невдоволенням» [6, с. 202] (але не йдеться про мазохістські настанови!), або як «надзвичайно сильне задоволення – задоволення,



що долає всі границі (торкнувшись Реального), а тому заподіює страждання, біль», внаслідок чого корелят насолоди у такому контексті набуває «травматичного» ґтибу [1].

Своєю чергою, не викликає сумнівів той факт, що обидва наведені визначення ґрунтуються, в засаді, на роздумах Платона, у 4-й книзі «Держави» якого Сократ говорить про те, що душа ніби ділиться на три різні початки, кожному з яких притаманні свої особливі бажання: високе, раціональне, що поціновує знання і прагне до істини; середнє, «вольове», яке спрямоване до слави та почетеї; і низьке, «пожадливе», що має великий «апетит», пов'язаний з тілесними задоволеннями [тут і далі подається за: 12].

З цих трьох різновидів середнє та низьке – це хибні, на думку Платона, задоволення, і лише раціональне задоволення є автентичним. Наведене тлумачення задоволень пояснюється тим, що утіха з рації «вольового» та «пожадливого» початків корелює зі стражданням, оскільки залася у цих випадках становить, як правило, припинення страждань (через голод, спрагу, сексуальну невдоволеність тощо) і заповнення якоїсь нестачі.

При цьому раціональний початок також намагається заповнити нестачу у випадку незнання або нерозуміння – втім, спосіб «заповнення» кардинально відрізняється від двох інших, себто низьких, початків, які задовольняються чимось швидкоплинним та скороминущим, що надається на порівняння, як говорить Сократ у «Горгії», зі спробами наповнити діряву діжку решетом, а у «Державі» такі задоволення визначаються як «тра уяви» або «суцільна мана» [12, с. 81–82].

Ситуація, зображена у романі С. Поваляєвої, у певному сенсі і на образному рівні не лише ілюструє наведені міркування, а й суттєво поглиблює і ще більш ускладнює їх. Так, у якийсь момент з'ясовується, що «...тіло, як це трапляється з нами усіма, знає набагато більше, аніж здатен осягнути й інтерпретувати мозок» [9, с. 106]. І це, попри те (або завдяки тому?), що у тілі «ЗАМІСТЬ КРОВІ» – «твинт замість крові <...> канабеол, портвейн, горілка, ширево, кислота, атропін, живе срібло, отрута кохання, гормони-мутанти, вода з калюж, музика, музика, музика – замість крові у наших венах!» [9, с. 249].

На перший погляд, тут ідеться лише про образно позначену в тексті роману аберацію. Насправді ж, якщо взяти до уваги думку Ж. Лакана, відповідно до якої «людський рід не запрограмовано природою на те, аби отримувати насолоду» навіть у процесі сексуальних зносин [8], то тоді не буде нічого дивного у тому, що «герої» твору дійшли межі, за якою вони вже майже рефлексивно рухаються «...назустріч краплині ейфорії на кінчику голки» [9, с. 107].

Натомість сексуальні мотиви у цьому контексті виникають теж, але тільки для того, аби якнайбільш виразно унаочнити непорівняльний характер задоволень, що зумовлюються природними інстинктами, з тими, які людина здатна вигадати і застосувати, послуговуючись раціональним початком. Зокрема, на думку Дреда, «...вмазка – інтимніша за сек!» Більш того, розповідач з роману С. Поваляєвої переконаний, що «ця безсоромність миттєвої незаперечної готовності», наприклад Джанніс, підставити оголену руку для уколу у вену не тільки скидається на те, «...ніби вона лягла посеред вулиці й



по-сучому тупо розсунула ноги!», мовляв, «яка різниця, хто принесе Насолоду...» – така безсоромність навіть «огидніша за прилюдну дефекацію...» [9, с. 108].

На такому змістовому тлі неодмінно постає питання про те, чи вартує за окреслених обставин експериментувати із власним тілом і вдаватися до ризикованих практик? Утім, очевидність негативної відповіді заперечується не менш вагомими аргументами, оскільки, з одного боку, як уважає О. Щолкін, «наркоман є чистої води гедоністом», бо «він не чекає від життя нечастих і заслужених подарунків, а, не відкладаючи на потім і незважаючи на «ціну питання», хапає задоволення оберемками» [19].

З іншого ж боку, зміст цього задоволення полягає у тому, що наркотики дозволяють пережити «ілюзію подолання відстані між «мною» і світом через буцімто вилучення світу та заповнення звільненого простору самим собою». Інакше кажучи, за таких обставин «світ, який щоденно стримує нас та чинить опір, раптом підкорюється нам. І це спізнається як щастя». При цьому необхідно зазначити, що джерело насолоди становить «саме невсипуща свідомість наркомана», а оскільки «фізичним задоволенням жива істота може віддаватися, в засаді, до самознищення» [19], то зрозуміло, що вибір, який персонажі, попри очікуваний і легко передбачуваний фінал, роблять на користь усіх цих, сказати б, штучних станів, – є не таким уже й необґрунтованим.

Безперечно, у Я. Голобородька було чимало підстав розглядати роман С. Поваляєвої у соціологічному контексті, адже «вакханалії вербальних оргій», «затіяні, власне» «заради <...> кинджального самопогляду й безжально вулканічного самовиверження» [4, с. 215], водночас живляться енергетикою соціуму та розраховані на рецепцію оточення і зворотний зв'язок із ним. Проте і сам головний герой-розповідач Дред доходить урешті-решт висновку, за яким подібні до нього «...так нічого нікому й не довели стосовно існування Вибору. Хіба що обрали власне життя» [9, с. 249] чи, точніше, надали пріоритет життю свідомості, а ще точніше – насолодам свідомості, які вони й забезпечували через уживання наркотичних речовин.

Отже, якщо взяти до уваги принцип ексаптації, який передбачає розрив між походженням явища та його функціонуванням, унаслідок чого щось може виникнути з однієї причини, а діяти у повному відриві від неї, то проблема полягає у тому, що, попри суспільні нібито мотиви, які зумовлюють актуальність наркотиків, останні вживає не суспільство – вживають їх конкретні люди. І цей акт, що репрезентується, зокрема, через образ оголеної і виставленої перед собою верхньої кінцівки, є актом індивідуальним. Цілком персоніфікованими є й ті результати, які майже неминуче отримує не суспільство, а певна особистість, наділена, у тому числі, свідомістю, що мала б зупинити самозречений порух руки, та яка, навпаки, підштовхує і руку, і саму себе до фатального чину, аби скуштувати ілюзорного досвіду, а за отриману насолоду заплатити найвищу ціну – знищенням і носія цієї свідомості, себто тіла, і, звісно, самої свідомості.

За таких обставин задоволення обертається не лише на травматичний досвід – воно виявляє свій привабливий чи бодай спокусливий і водночас деструктивний кшталт, що можна пояснити, вдавшись до тези А. Шустера,

який вважає, що «...задоволення не має жодного неперервного існування», оскільки «воно належить до сфери становлення, а не до сфери буття» [18, с. 97].

Примітно, що один з чи не найважливіших змістових аспектів у романі Ф. Бегбеде «Романтичний егоїст» визначається саме завдяки такому розумінню насолоди, себто як корелят, що ідентифікується не через наявність – хоча б і буттєву, а через становлення. Утім, це зовсім не означає, що йдеться про якусь фатальну суперечність або про феномени, які жодним чином не пов'язані між собою, – навпаки, залежність між ними існує, але реалізується вона у діалектично зумовлений спосіб.

Так, головний герой роману Ф. Бегбеде розповідає історію, яка стосується його спроб заповнити екзистенціально-онтологічну пустку, власне, і спричинену відповідним способом буття, себто перманентними пошуками різноманітних насолод. Зокрема, Оскар Дюфрен, опинившись у славнозвісній Ібіці та вжахнувшись через величезну кількість реклами різноманітних клубів, доходить висновку, за яким «після Капіталізму – Клубізм!», і пропонує оригінальну футуристичну візію, стверджуючи, що «це світ завтрашнього дня, релігія гедонізму», бо «дискотека замість паркових атракціонів» дозволяє, на його думку, «забути про своє повсякденне рабство протягом року» [2, с. 142].

Звісно, і сам Дюфрен не має жодних сумнівів стосовно того, що, мовляв, «гедонізм так утомлює!» [2, с. 172]. Але цей горопах-егоїст усе одно позбавлений, властиво, вибору, оскільки його поставу можна визначити через таке філософсько-соціологічне поняття, як габітус, що його свого часу запровадив до наукового вжитку французький соціолог та філософ П. Бурдьє і що окреслюється як «історія, «яка стала природою», але заперечується у цій якості», а «диспозиції, що складають габітус, залишаються більшою мірою несвідомими. Це несвідоме є пам'яттю, що її творить сама історія, продукуючи соціальні відношення у псевдоприродах, які і становлять габітуси, адже габітус «...є несвідомим у тому сенсі, що його генезис уключає в себе амнезію цього генезису». Більш того, «габітус є несвідомим у тому сенсі, що поза свідомістю опиняються інкорпоровані цінності, які стали тілом...» ([цит. за 15, с. 14]).

Актуальність габітусу зумовлюється ще й тим фактом, відповідно до якого, на думку П. Бурдьє, «соціологія, перш за все, становить *соціальну топологію* (курсив авт. – П. Б.)» [3, с. 15]. І внаслідок цього габітус визначає не тільки «здатність вільно відтворювати у практиці засвоєні схеми сприйняття, думки, комунікації, дії...», а й «водночас установлює жорсткі рамки, обмеження цієї продуктивної здатності» [14, с. 65]. Інакше кажучи, «габітус – це не епіфеномен практик, а механізм їхнього продукування, який визначається генетично – через двоєдиний процес інтеріоризації/екстеріоризації соціальних відношень; він [себто габітус] є тією «клітиною», з якої виростає розмаїття практик...», і тому «можна сказати, що, з одного боку, габітус – це повсякденне соціальне відношення, до якого причетний практично кожен (екстеріоризація/інтеріоризація), а з іншого – це продуцентська основа практик будь-якого агента» [14, с. 62].

Отже, габітус романтичного alter ego Ф. Бегбеде водночас як насичується, сказати б, «клубізмом», так і зумовлює «клубістичний» спосіб існування,

розповідь про яке, власне, і становить історію, викладену в аналізованій книзі. І хоча автор ближче до кінця романного наратива ніби щиро зізнається у тому, що «якщо ви тільки не прибічник садомазохізму», то «писати автобіографічний твір – не така вже й насолода», бо «кожне речення – черговий пірсинг, кожний абзац – татуювання на плечі» [2, с. 202], утім, змінити спосіб життя він не здатний так само, як і перестати писати. Можливо, через те, що йдеться все ж таки про насолоду, яка приречено обертається на біль і страждання саме тому, що насолода і від першого, і від другого є все ж таки насолодою справжньою (без жодних, до речі, натяків на прихильність до садомазохізму)!

Щоправда, у цій своєрідній гонитві, яка нагадує щось подібне до марафону, вочевидь, нескінченним колом цирку або треку, вже не залишається місця ані для звичайних різновидів людської радості, ані, тим більше, для кохання. Та й чи варто звертати увагу на всі ці дрібниці, коли думки головного героя зайняті надзвичайно важливими питаннями, наприклад, про те, «чому це так приємно – кохатися без презерватива? Бо [як виявляється, за окреслених обставин] ризикуєш двома найважливішими речами: дати життя та наразитися на смерть» [2, с. 87].

Натомість габітус Дреда чи Джаніс у книзі С. Поваляєвої як зумовлюється наркотичною залежністю, так і детермінує останню, розповідь про яку також набуває характеру літературного дискурсу.

Таким чином, ексаптація, з одного боку, а габітус – з іншого, цілком надаються на конвергентно зумовлені поняттєві рамки дискурсивного простору, у якому корелят насолоди набуває незаперечної актуальності, перетворюючись на смисловий топос відповідної художньої образності, репрезентованої і у романі С. Поваляєвої, і у романі Ф. Бегбеде.

Своєю чергою, функціонування образу людської істоти у напрямку до топосу насолоди, чи то пак у його межах, приводить до виникнення вже ексаптованого габітусу, який надається на ідентифікацію як наявний у художньому дискурсі стан персонажів, що намагаються відірватися від суспільно зумовленої екзистенції і надати перевагу природним початкам. Відмінність аналізованих у цьому контексті творів полягає тільки у способах, у яких герої української мисткині і французького письменника намагаються досягти відповідної мети, але на загал очевидною в обох випадках є конвергенція топосу насолоди.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антомони В. Ревность, память, наслаждение: Расторгнутые помолвки Кьеркегора и Кафки [Електронний ресурс] / В. Антомони // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 65. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/ant14.html>.
2. Бегбеде Ф. Романтический егоист : [роман] / Ф. Бегбеде / [пер. з фр. Р. В. Мардера, О. М. Ногіної ; худож.-оформлювач Л. Д. Киркач-Осипова]. – Харків : Фоліо, 2007. – 283 с. – (Література).
3. Бурдьє П. Социология социального пространства / П. Бурдьє / [пер. с фр., общ. ред. Н. А. Шматко]. – СПб. : Алетейя ; М. : Ин-т эксперим. социологии : Алетейя, 2005. – 288 с. – (Gallicinium).
4. Голобородько Я. Вербальні оргії Світлани Поваляєвої / Я. Голобородько // Сучасність. – 2012. – № 7–8. – С. 204–216.

5. Гомілко – 2001: Гомілко О. Метафізика тілесності. Дослідження, розвідки, екскурси [Електронний ресурс] / О. Гомілко. – К. : Наукова думка, 2001. – 338 [2] с. – Режим доступу: <http://www.philosophy.ua/ua/lib/books/research/?doc:int=122>.
6. Жижек С. Возвышенный объект идеологии / С. Жижек / [пер. с англ. В. Софронова]. – М. : Художественный журнал, 1999. – 236 с. – (Серия «Архив XXI века»).
7. Калинин И. Время кризиса и бремя манифестов. Филология на повороте / И. Калинин // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 113. – С. 47–52.
8. Лакан и политика : Беседа с Жаком-Аленом Миллером [Електронний ресурс] / [пер. с фр. И. Панфёровой] // Неприкосновенный запас. – 2009. – № 5 (67). – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/nz/2009/5/mi1.html>.
9. Поваляева С. В. Замість крові : Роман із циклу «Колишні коханці» / С. В. Поваляева. – Харків : Фоліо, 2007. – 255 с. – (Графіті).
10. Поселягин Н. Антропологический поворот в российских гуманитарных науках / Н. Поселягин // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 113. – С. 27–36.
11. Прокофьева В. Ю. Категория пространства в художественном предомлении : локусы и топосы / В. Ю. Прокофьева // Вестник Оренбургского университета. – № 11. – 2005. – С. 87–94. – (Русский язык и культура речи).
12. Протопопова И. Философ и тиранья желания : маркиз де Сад в зеркале Платона / И. Протопопова // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 112. – С. 78–92.
13. Тимофеева О. От редактора [Електронний ресурс] / О. Тимофеева // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 114. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/114/t2-pr.html>.
14. Шматко Н. А. «Габитус» в структуре социологической теории / Н. А. Шматко // Журнал социологии и социальной антропологии. – 1998. – Т. 1. – № 2. – С. 59–69.
15. Шматко Н. А. Введение в социоанализ Пьера Бурдьё / Н. А. Шматко // Социология политики / П. Бурдьё ; [пер. с фр. ; сост., общ. ред. и предисл. Н. А. Шматко]. – М. : Socio-Logos, 1993. – С. 7–26.
16. Штейнбук Ф. М. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття : [монографія] / Ф. М. Штейнбук. – К. : Педагогічна преса, 2007. – 292 с.
17. Штейнбук Ф. М. Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів) : [монографія] / Ф. М. Штейнбук. – К. : Знання України, 2009. – 215 с.
18. Шустер А. Двойная перспектива : размышления о платоновском определении удовольствия / А. Шустер // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 112. – С. 93–107.
19. Щёлкин А. Наркотики. Цивилизация. Человек [Електронний ресурс] / А. Щёлкин // Звезда. – 2006. – № 1. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2006/1/sh12.html>.

#### **ФЕЛИКС ШТЕЙНБУК**

#### **КОНВЕРГЕНЦИЯ ТОПОСА НАСЛАЖДЕНИЯ В РОМАНАХ С. ПОВАЛЯЕВОЙ «ЗАМІСТЬ КРОВІ» І Ф. БЕГБЕДЕ «РОМАНТИЧЕСКИЙ ЭГОИСТ»**

В статье на примере анализа романов С. Поваляевой «Замість крові» и Ф. Бегбеде «Романтический эгоист» рассмотрена проблематика конвергенции топоса наслаждения в различных культурных дискурсах. Сделан вывод о том, что такая конвергенция обосновывается эксаптивированным габитусом, идентифицируемым как актуальное для литературных текстов состояние персонажей, которые предпочли социально детерминированной экзистенции естественное начало.

**Ключевые слова:** конвергенция, эксаптация, габитус, телесно-миметический метод анализа художественных произведений, топос наслаждения.

FELIKS SHTEINBUK

CONVERGENCE OF ENJOYMENT TOPOS IN S. POVALIAIEVA'S NOVEL  
«INSTEAD OF BLOOD» AND F. BEIGBEDER'S NOVEL  
«THE ROMANTIC EGOIST»

The author of the article analyzes the problems of the topos convergence of enjoyment in different cultural discourses on the example of the novels by S. Povalyaeva "Instead of Blood" and by F. Begbede "Romantic Egoist". The author comes to the conclusion that such convergence is grounded by exaptated habitus which is identified as state of characters who prefer natural beginning to socially determined existence actual for literary texts.

*Key words:* convergence, exaptation, habitus, corporal-mimetic method for belles-letters analysis, topos of enjoyment.

Одержано 5.10.2016 р.

УДК 821.161.2-1 Руд

ОКСАНА СИДОРЕНКО

(Запоріжжя)

**СПИВОМОВКИ СТЕПАНА РУДАНСЬКОГО  
В ЖАНРОВІЙ ПАРАДИГМІ СМІХОВОЇ  
ЛІТЕРАТУРИ**

*Ключові слова:* генологія, фаблію, шванк, джест, співомовки, сюжетний алгоритм, жанрова система.

У прерогативі дослідницьких інтересів світового літературознавства загалом і компаративістики зокрема залишається вже довгий час питання жанрової генерики. Прагнення впорядкувати жанровий простір літератури шляхом вироблення та вирішення чіткого ланцюжка генологічних алгоритмів (як-от установлення жанрової матриці, визначення жанрових варіантів, відслідковування жанрових синтезів тощо) не дає бажаних результатів. І все тому, що жанр, як ніяка інша літературознавча категорія, є живим організмом, виникнення, функціонування та подальша модифікація якого є цілком непередбачуваними. На мінливості жанру акцентував М. Бахтін: «Жанр завжди той і не той, завжди старий і новий водночас. Жанр відроджується й оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури, в кожному індивідуальному творі цього жанру. В цьому життя жанру» [1, с. 314].

Наведена цитата містить акцент ще на одній провідній характеристиці жанру – його тяглоті, адже навіть архаїчна жанрова модель за певних історико-культурних обставин здатна відродитися в новому жанровому інваріанті. У свою чергу, жанрові інваріанти утворюють жанрову систему, яка характеризується спільними закономірностями художньої свідомості, спільною поетикою, ідеологією тощо. Орієнтуючись на ці означники, П. Грінцер виділяє три провідні епохи, кожна з яких характеризується типологічно подібним розвитком літературного процесу, йдеться про архаїчну епоху (епоху з міфопоетичним типом художньої свідомості), епоху із традиціоналіст-



ським типом художньої свідомості й урешті епоху з індивідуально-творчим типом художньої свідомості [2].

У другому, традиціоналістському, типі літературної епохи, «домінує поняття канону, який виражає усталений літературний ідеал, адекватний тим універсаліям, що закладають основу дійсності», коли «на першому плані постають нормативні категорії стилю і жанру...» [2, с. 101]. Класичним прикладом цього типу може бути так звана сміхова/«низова» література, класичні жанрові модифікації якої у різних національних літературах функціонували несинхронно, попри те зберігали змістові ознаки жанрового генотипу. Щодо вивчення західноєвропейських жанрів сміхової літератури періоду пізнього Середньовіччя та Ренесансу, то вже маємо в науковому доробку розвідки, які демонструють їхню причетність до однієї жанрової системи, а от з'ясування місця і співмірності вітчизняних зразків західноєвропейським репрезентантам ще потребує дослідження. Метою цієї статті є спроба крізь призму компаративної генології довести типологічну спорідненість жанру співомовок С. Руданського з національними варіантами європейської сміхової літератури.

Визначальним компонентом жанрологічної парадигми сміхової літератури є низка найбільш використовуваних сюжетних алгоритмів, тобто своєрідної наперед визначеної схеми розгортання подієвого ряду. Саме виокремлення та порівняльне вивчення сюжетних алгоритмів дозволить, думається, реалізувати задекларовану мету.

В основі теоретичної бази лежить вчення російського дослідника фольклористики В. Проппа, який у своїх роботах піддавав критиці спроби класифікації сюжетів чарівної казки – генетичної предтечі жанрів сміхової літератури, оскільки вбачав у ній «невитриманість основного принципу розподілу» [3, с. 15]. Така «невитриманість» цілком характерна і для аналізованих жанрів, а зумовлена вона реалізацією в конкретному сюжеті певної суми мотивів, кожен окремо взятий із яких може бути використаним у іншому сюжеті. Таким чином, аби уникнути непорозумінь, В. Пропп удався до детального вивчення внутрішньої сутності чарівної казки, виокремивши тричленну сюжетну схему, яка згодом була визнана наджанровою. Цей сюжетний шаблон у різних жанрах проявляється по-різному. Наприклад, «у новелах і подібних до неї жанрах... дії героїв позитивно значущі й успішні. Так, у фіналі більшості новел Відродження... торжествують люди спритні й хитрі, активні й енергійні – ті, хто хочуть і вміють досягати своєї мети, брати верх, долати суперників і супротивників» [8, с. 385]. Безперечно, це висловлювання стосується і передновелістичних жанрів. Однак акцентування лише на кінцевому моменті реалізації сюжету виявляється неповним, оскільки не менш важливим є з'ясування вихідної ситуації-першопричини. Власне, вивчення сюжетних алгоритмів і передбачає з'ясування причинно-наслідкового ланцюжка розгортання сюжетної схеми. Повернувшись до фундаментальної роботи В. Проппа «Морфологія казки», зазначимо, що дослідник пов'язував перебіг усіх подій цього різновиду казки з відсутністю бажаного або ж із так званою «нестачею».

Типологічна схожість чарівної казки з жанровими різновидами сміхової літератури, без сумніву, до певної міри пояснює наявність у останніх зна-



чного відсотка саме вихідної функції нестачі чогось і його набування шляхом реалізації шахрайської природи головного героя. Зокрема, у французьких фаблію спостерігається відсутність взаємного почуття або нереалізованість потреби у тілесному задоволенні, які правомірно розглядати як об'єкти нестачі. Саме цей сюжетний алгоритм присутній у фаблію на так звану «високу» тему, тобто у творах, події яких здебільшого протікають у рицарському замку, серед аристократичних героїв, котрі за походженням є царями, рицарями, пажами. Для цього національного різновиду характерним є те, що в силу вже зазначеної «аристократичності» у цих фаблію щаслива розв'язка – здобування бажаного – досягається не завжди за рахунок залучення героєм таких якостей, як активність і енергійність, хитрощі й обман. Так, наприклад, у фаблію «Про те, як паж Гільом отримав сокола» юний паж, закоханий у свою господиню, залишається практично бездіяльним у прагненні оволодіти дамою. Його песимістичне світовідчуття, що проявляється в оголошеному ним голодуванні, протистоїть життєвій активності героїні, яка, зглянувшись над пажем, удається до шахрайських прийомів і тим самим утілює в реальність його мрію – зблизитися зі своєю дамою серця [7, с. 129–152].

Зустрічаються твори, у яких алгоритм «набування» чогось завершується не завдяки дієвим інтенціям героїв, а через випадковий збіг обставин. Спостерігаємо це, наприклад, у фаблію «Про сірого в яблуках коня». Така характерна особливість французького жанру зумовлена амбівалентним складом читацької аудиторії, представленої не лише вихідцями із соціальних низів, котрі займали активні життєві позиції, а й представниками еліти, які мусили діяти за етикетом, замість того, щоб активно відстоювати бажане.

У творах із «низовою» тематикою можна спостерігати антиномічний характер реалізації алгоритму. Так, у фаблію «Титам» першопричиною пошуків набування виявляється бідність героїв-простолюдинів, подолати яку можна, бодай тимчасово, здобувши харчі крадіжкою. Успішна реалізація мети тут уможлиблюється завдяки наявності «позитивно значущих» рис: прогнозованості, хитрості, гумористичному сприйняттю житейських негараздів. Із цих двох різновидів сюжетних алгоритмів, притаманних французькому жанрові, найпродуктивнішим для реалізації жанрової ідеології хронологічно віддаленішого німецького шванку є друга сюжетна схема, тобто набування продуктів споживання, поліпшення матеріального становища.

Особливо яскравим прикладом, який демонструє схему розгортання такого сюжетного алгоритму в німецькій літературі, є історія 6, яка розповідає «Як Уленшпігель у місті Штрассфурді обдурив пекаря на цілий мішок із хлібом і відніс хліб додому, своїй матері». Зауважимо, що цей шванк, на відміну від інших, є соціально детермінованим, у ньому хоча б побіжно змальовується важка доля простого німецького народу. Так, у цій оповідці зустрічаємо фрази «мати була бідна», «бідна людина, якій їсти нічого», «як мені матір заспокоїти, як у дім хліба добути?». Звісно, що в силу розважально-комічної специфіки народної книги про Тіля Уленшпігеля, соціальні негаразди не могли знайти більшого відображення. Отже, в цьому шванку герой завдяки вдалому обману бодай тимчасово рятує себе і матір від голоду. Представившись багатому пекарю слугою заможного господаря, назвавши вигадану адресу, він отримує мішок житнього і білого хліба. Пекар, узявши на віру

слова Тіля, радо виконує прохання «багатого клієнта», відправивши разом із героєм-шахраєм свого слугу за грошима. Однак кмітливий Тіль і тут з легкістю виходить із ситуації. Непомітно кинувши хлібину в багнюку, шахрай посилається на те, що його господареві це не сподобається, тому хлопчик-слуга змушений був повернутися, аби поміняти забруднену хлібину. За цей час Уленшпігель без перешкод потрапляє до своєї матері [6, с. 164].

Активно залучає алгоритм нестачі/набування і С. Руданський для співомовок, сюжет яких вибудовується навколо соціальної нерівності. Так, у творі «Торбин брат» герой-циган наймається до господаря молотити за «торбину жита», останній, наводячи свої аргументи, називаючи місяць братиком сонця, примушує цигана працювати без передиху день і ніч. Компенсує циган таке ставлення до себе хитрістю, коли прийшов за розрахунком: він підшиває до дна торби, яку мав наповнити зерном, мішок, а на заувагу селянина, який помітив це, в унісон його словам називає мішок братиком торбини [5, с. 62–65]. Отже, сміхову стихію твору увиразнює ще один алгоритм – провчання/висміювання. У контексті цієї співомовки варто зауважити, що С. Руданський у своїй творчості часто героями робить традиційні ще з давньої української літератури національно марковані типи. Окрім цигана зустрічаємо ляха, москаля, жида, однак, на відміну від попередніх зразків вітчизняної літератури, письменник не використовує клішовані характеристики цих персонажів. Вони, як і герої-українці, залежно від сюжетних перипетій викликають і співчуття, і захоплення, і піддаються критиці, стаючи об'єктами сміху.

Адекватним аналізованому алгоритму подолання нестачі чогось є відстоювання вже здобутого. Особливо яскравою ілюстрацією такого алгоритму є джест 7 «Кумедних оповідань майстра Скелтона, поета-лауреата» «Як Скелтон, повернувшись від священика, прочитав проповідь» [9, с. 328–329]. Герой історії на момент розгортання сюжетної лінії вже має те бажане, чого прагнув: люблячу жінку, дитину. Однак головний персонаж змушений відстоювати перед паствою своє право на людське щастя, дарма що він як священик-католик, за законом целібату, позбавлений такої можливості.

Сюжетний алгоритм нестачі/набування чогось бажаного в окремих зразках аналізованої літератури перегукується з наступним алгоритмом прямого розуміння переносного значення. Типовою ця схема є для німецьких шванків про Тіля Уленшпігеля, об'єднаних у виробничий цикл, адже практично у всіх цих історіях герой виконує завдання точно так, як чує. Тіль знає і користується як професійною лексикою, так і комічно-пародійною її стороною, коли сприймає все в прямому значенні. За зауваженням М. Реутіна, в аналізованих творах німецької «низової» літератури шахрай користується подвійним значенням конкретної речі, він «один знає дві її номінації: серйозну і пародійну» [4, с. 75] і під час розповіді застосовує саме пародійну, виявляючи несподівану іпостась цієї речі. Таким чином, ситуація непорозуміння викликана свідомим порушенням загальноприйнятої мисленнєвої логіки. Мотивування сюжетних алгоритмів цих шванків, які об'єднуються у виробничий цикл, спрацьовує більше не на досягнення комічно-розважального імператива, а на створення стихії сатиричності, спрямованої на викриття суспільних негарздів.

Вельми цікаво реалізується зазначений алгоритм у англійських джестах, ситуація непорозуміння у яких відбувається між героями-антагоністами: англійцем та іноземцем. Визначальною функцією сюжетотворення в них є нестача/відсутність чогось бажаного у героя-англійця, проте, на відміну від алгоритму нестачі/набування, вона не завершується набуванням. Осібне розгортання сюжетної колізії спостерігаємо у співомовках С. Руданського. Однак, на відміну від джестів, нестача/набування є характеротворчою ознакою іноземця, яким, як правило, є росіянин. Для прикладу звернемося до співомовки «Вареники», у якій герой-антагоніст москаль хоче поласувати варениками, але при цьому забуває назву цієї суто української культури. Цим вдало користується господиня, зумисно вдаючись до нерозуміння неодноразових описів страви, до яких удається москаль. Вона «спромоглася» пригадати назву страви, лише як почула барабани, що сповіщали про збір для москаля [5, с. 35–37]. Таким чином, на відміну від західноєвропейських узірців, в українських творах, на прикладі аналізованого, спостерігаємо перерозподіл функцій, їхнє роздвоєння, адже реалізація алгоритму нестачі/набування закріплюється за переможеним персонажем-іноземцем, якому протистоїть герой-українець, наділений позитивно маркованими для літератури такого типу характеристиками.

Чи не найпоширенішим є і алгоритм провчання когось. У силу хронологічно-неоднорідного функціонування цей алгоритм у національних жанрах реалізується через різнохарактерні тематичні доміанти. Типові для французьких фаблію тематичні варіації на тему кохання є характерними і для щойно зазначеної сюжетної схеми. Примітно, що здійснення провчання у цій групі реалізується жіночими персонажами. Наприклад, у фаблію «Про жіночі коси» зрадлива дружина мстить позитивному в усіх сенсах чоловікові за те, що одного разу він став на заваді її інтимній зустрічі з коханцем [7, с. 153–168].

Відмінною є причина провчання у творах «Про вілана-лікаря» і «Кошіль розуму». У них позитивні жіночі персонажі за допомогою вдало організованих провчань домагаються сімейного затишку і щастя.

До відкритого провчання вдається і герой шванків Тіль Уленшпігель, коли прагне поквитатися за приниження своєї гідності (шванки 7, 8, 37, 76, 78 та ін.), і джестовий крутий майстер Скелтон (джести 1, 9, 15).

Аналогічно тема відстоювання простими людьми власного достоїнства, демонстрації своєї моральної вищості в українських зразках розкривається також завдяки реалізації алгоритму провчання. На відміну від шванків і джестів, герої яких часто вдаються до скатологічних і гробіанських учинків, у співомовках провчання відбувається в переважній більшості завдяки словесному парированню героя-простолюдина («Розумний панич», «Війна», «Чого люди не скажуть!»), зрідше вдалій витівці («Чорт», «Запорожці у короля»). Так, на зневажливі слова купців: «Здесь не деготь, ...Дурні продаються», герой співомовки «Добре торгувалось», котрий у великому місті прагне купити дьогтю, а натомість у магазинах натрапляє на срібло-золото, до якого йому байдуже, резюмує: «Добре ж у вас торгувалось, Що все розійшлося і на продаж тільки вас В skleпу зосталося!..» [5, с. 32]. Сатисфакцію отримують козаки з твору «Запорожці у короля», знайшовши вихід зі спланованої

«ляхами-мосціпанамі» дискредитувальної ситуації: аби не замастити розкішні вуса в сметані, якою їх пригощали, вони спочатку поїли меду, завдяки якому завертали догори свої вуса [5, с. 23–24].

Типовим як на сутнісно-функціональне призначення сміхової літератури, генетично спорідненої з карнавальною, є сюжетний алгоритм, мотиваційна реалізація якого пов'язана з досягненням власного задоволення. Попередньо зауважимо, що у всіх вищерозглянутих алгоритмах чітко простежується антонімічність героїв оповідок. Це означає, що сюжетна схема того чи того алгоритму може розгорнутися лише за наявності чітко визначеного кола антагоністичних пар персонажів. Так, зокрема, алгоритм нестачі/набування, як правило, передбачає присутність таких героїв-антагоністів: багатий – бідний, одружена жінка – чоловік-коханець, старий рогоносець – юний коханець; при реалізації алгоритму провчання найчастіше зустрічаються: майстер – підмайстер, позитивний герой – лицемірний священик, розумна жінка – несправедливий чи необачний чоловік; алгоритм хизування: кмітливий, хитрий герой-шахрай – недолугий чи довірливий простака; алгоритм переносного значення: герой-англієць/українець – іноземець, майстер – підмайстер тощо. Що ж до щойно зазначеного алгоритму досягнення задоволення, то в ньому чітко визначеного розмежування персонажів провести не можна, оскільки блазенські вчинки головного героя можуть бути спрямовані як на рівного собі, так і вищого за соціальним станом антагоніста. Для прикладу наведемо співомовку С. Руданського «По воді піду», до того ж вона практично ідентична 14 шванку народної книги про Тіля Уленшпігеля. Герой німецької книги виявляє блазенський початок, аби продемонструвати свій розум, свою вищість над іншими. Тіль обіцяє полетіти з даху, а потім відмовляється від свого «задуму», побачивши, що є дуже багато людей, які ще дурніші за нього, адже зібралися, щоб подивитися, як він літає [6, с. 171].

Український варіант цього мандрівного сюжету колоритніший, оскільки головний герой, циганчук, не просто прагне задовольнитися простакуватістю людей, які прийшли подивитися, як він піде по воді, кожен із них ще й заплатив йому, як виявилося, за власну недолугість [5, с. 57–58]. Таким чином, у С. Руданського алгоритм досягнення власного задоволення розгортається одночасно з алгоритмом набування. Варто відзначити, що паралельна реалізація декількох сюжетних алгоритмів у творчості українського сміхотворця є типовою ознакою жанрологічної характеристики співомовок.

На відміну від хронологічно віддаленіших жанрів фабліо, шванку та джесту, у співомовках письменник використовує сюжетні алгоритми, характерні лише для вітчизняної сміхової літератури. Наприклад, якщо для західноєвропейських зразків типовим є алгоритм висміювання когось, то у С. Руданського кількісно домінує алгоритм самовисміювання, при цьому самовикриттю піддаються герої різних соціальних станів, життєвих позицій, характерів. Так, у творі «Піп на пущі» піп, котрий звик до гастрономічних розкошів, вирішив піти у пустельники, однак, довго не витримавши жити корінцями, резюмує перед паствою: «Не з такими животами Серед пущі жити!» [5, с. 37–38]. У співомовках «Жонатий», «Господар хати» аналізований алгоритм реалізується на прикладі сюжетних колізій, героями яких є одружені чоловіки, що мають лихих дружин. Варто відзначити, що цей ал-

горитм, характерний для співомовок, не потребує чітко виписаної бінарної опозиції героїв або ж герой-антагоніст узагалі може бути відсутній, як, наприклад, у творі «Не мої ноги». Маємо, таким чином, сміх однонаправлений, спрямований героєм на самого себе.

Отже, універсальна сюжетна схема, виділена В. Проппом, залишається дієвою для аналізованих різнонаціональних жанрів сміхової літератури, піддавшись незначній модифікації. Це дозволяє говорити про спільний жанровий генотип співомовок, хронологічно найбільш віддалених, і зразків західноєвропейської «низової» літератури, а відтак і про те, що вони утворюють єдину жанрову систему.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского / М. М. Бахтин. – 5-е изд., доп. – Киев, NEXТ, 1994. – 509 с.
2. Гринцер П. А. Сравнительное литературоведение и историческая поэтика / П. А. Гринцер // Известия АН СССР. Серия литературы и языки. – Москва, 1991. – Т. 49. – С. 99–107.
3. Пропп В. Морфология сказки / В. Пропп. – Ленинград : АКАДЕМІА, 1928. – 152 с.
4. Реутин М. Ю. Народная культура Германии: Позднее средневековье и Возрождение / М. Ю. Реутин. – Москва : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1996. – 217 с.
5. Руданський С. Козак і король: Співомовки, лірика, байки / С. Руданський. – Київ : Школа, 2008. – 160 с.
6. Тиль Уленшпигель // Прекрасная Магелона. Фортунат. Тиль Уленшпигель. – Москва : Наука, 1986. – С. 159–258.
7. Фаблю. Старофранцузские новеллы / Фаблю ; [пер. со старофранцузского С. Вышеславцевой и В. Дынник]. – Москва : Худ. лит., 1971. – 343 с.
8. Хализев В. Е. Сюжет / В. Е. Хализев // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины : учеб. пособ. / [под ред. Л.В.Чернец]. – Москва : Высш. шк. ; Академия, 1999. – С. 381–393.
9. Merry Tales Newly imprinted and made by Master Skelton Poet Laureat // A. Hundred Merry Tales, and Other Jestbooks of the Fifteenth and Sixteenth Centuries / [ed. by P.M. Zall]. – Lincoln : Univ. of Nebraska Press, 1963. – P. 323–348.

**ОКСАНА СИДОРЕНКО**

#### СПИВОМОВКИ СТЕПАНА РУДАНСКОГО В ЖАНРОВОЙ ПАРАДИГМЕ СМЕХОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Классические жанровые модификации смеховой литературы в разных национальных литературах функционировали несинхронно, так, расцвет французского фаблю, немецкого шванка, английского джеста приходится на позднее Средневековье и Возрождение. В украинской литературе таким жанровым инвариантом стали спивомовки С. Руданского (вторая половина XIX века). Целью исследования является попытка доказать типологическую общность спивомовок с образцами европейской литературы сквозь призму компаративной генологии. За основу взято исследование сюжетных алгоритмов как основоположного компонента жанровой матрицы. Детальное изучение сюжетных алгоритмов в свое время осуществил В. Пропп на примере волшебной сказки – предтечи жанров смеховой литературы. Доказано, что для исследуемых жанровых модификаций общими являются сюжетные алгоритмы нехватки/добывания чего-то, проучивание/высмеивание кого-то, реализация удачной шутки для личного удовольствия, прямое понимание переносного значения. Отметим, что один сюжетный алгоритм не



обязательно реализуется в произведениях одной тематической группы. Сюжеты отдельных спивомовок в связи с хронологической дистанцией выстраиваются на видоизмененных алгоритмах, например вместо высмеивания кого-то в спивомовках имеем самовысмеивание. Анализ сюжетных алгоритмов доказывает принадлежность спивомовок к одному жанровому генотипу с фаблио, шванками, джестами. Используемая схема исследования поможет в решении актуальных вопросов генеологии.

**Ключевые слова:** *генеология, фаблио, шванк, джест, спивомовки, сюжетный алгоритм, жанровая система.*

**OKSANA SYDORENKO**

**SPIVOMOVKY OF STEPAN RUDANSKY IN THE GENRE PARADIGM OF HUMOURISTIC LITERATURE**

Classic comic genre modifications of humouristic literature in various national literatures functioned asynchronously, so the flourishing of French Fabliau, German Schwank, English dzhest falls on the late Middle Ages and the Renaissance. In the native literature spivomovky of S. Rudansky become an invariant of this genre (the 2nd half of the 19th century). The aim of the research is an attempt to prove the typological kinship of spivomovky with the samples of European humoristic literature through the prism of comparative geneology. The basis of the research is the plot algorithms as the key components of the genre matrix. A detailed study of algorithms was made by V. Propp who took "fairy tale" as a sample which was a forerunner of genres of humouristic literature. It is revealed that for these genre modifications there are common such plot algorithms as shortage/acquisition of something, teaching one a good lesson/someone's mockery, successful implementation of tricks for somebody's pleasure, direct understanding of figurative meaning. We can notice that the same plot algorithm is not necessarily implemented in the same thematic group. The plots of some spivomovky due to chronological distance are arranged with slightly modified algorithms, for example, instead of ridiculing somebody we can observe self-mockery. The analysis of plot algorithms proves the belonging of spivomovky to one genre genotype of Fabliau, Schwank and dzhest. The suggested scheme will allow to research the actual problems of geneology.

**Key words:** *geneology, Fabliau, Schwank, dzhest, spivomovky, plot algorithm, genre system.*

Одержано 5.09.2016 р.



УДК: 821.161.2:82.091:7.049.2« 18»

ОЛЕКСАНДРА НІКОЛОВА

(Запоріжжя)

## ПСЕВДОМОРФНІ ПЕРСОНАЖІ УКРАЇНСЬКОЇ БУРЛЕСКНО-ТРАВЕСТІЙНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ПОЛОВИНИ ХІХ СТ. В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

*Ключові слова:* псевдоморфні персонажі, псевди, мотив, комічне, бурлескно-травестійна література.

Невідповідність істинного та видимо-рецептивного – одна з «вічних» тем у художній творчості багатьох народів. Розгляд цього матеріалу з позицій компаративістики доцільно здійснювати на різних рівнях – від детермінант та загальних тенденцій функціонування до специфіки образно-мотивної реалізації в межах певних національно-жанрових традицій. Детальний аналіз останнього аспекту, у свою чергу, відкриває перспективи досліджень групи персонажів, спільною визначальною ознакою яких є псевдоморфність (від давньогрец. «псевдо» – «обман», «вігадка», «помилка» та «морфо» – «форма»), тобто тимчасова «несправжність», створена внаслідок порушення відповідності між їхньою сутністю та її вираженням: вони набувають «чужої» подоби, видають себе за інших, сприймаються як такі (внаслідок метаморфоз, травестії, ситуаційних неузгодженостей, невпізнання, вербально-позиційного обману тощо).

Розвиток наукової думки, спрямованої на осмислення питання про псевдоморфних персонажів (скорочено – псевдів) у літературі відбувається несистемно і характеризується лише спорадичною появою розробок окремих складників теми. При цьому основна увага приділяється наративним кліше (мотивам та сюжетам) з удаваннями, перевдяганнями, метаморфозами, невпізнаннями, ситуативною невідповідністю тощо: [10], [13], [14], [21] та ін. Натомість поодинокими є спроби виокремлення варіантів відповідних персонажів, створення їхньої типології, що й обумовлює **актуальність** наукового пошуку у відповідному напрямку.

Ураховуючи обов'язковий для будь-якої типологічної систематизації феноменів принцип упорядкування складників через виділення структурно-опозиційних ознак, класифікацію псевдоморфних персонажів доцільно здійснювати на основі співвіднесеності їхнього ества та його зовнішньої презентації/рецепції з асоціативним дериватами бінарних антиномій: ієрархічної пари «верх – низ» та симетричного протиставлення «свій – чужий». Категоріальна антитеза «верх – низ» представлена псевдоморфними персонажами, диференційованими в соціальній, патріархальній гендерній та етично-інтелектуальній ціннісних площинах. У першому випадку вони вдаються до обманного підвищення або зниження власного суспільного статусу (I), у другому – до крос-гендерної травестії (II), у третьому – приписують собі

неналежні/приховують притаманні їм моральні характеристики чи розумові здібності (III). Виокремлення різновидів псевдоморфних персонажів у межах інверсії уявлень про «своє – чуже» передбачає їх розмежування за рівнями антропності («людське – потойбічне» IV), вітальності («живе – мертво» V), родинної (VI), етнічної (VII) приналежності тощо. За словами А. Байбурина, «в самых общих чертах свое – принадлежащее человеку, освоенное им; чужое – нечеловеческое, звериное, принадлежащее богам, область смерти» [3, с. 183].

Змістово-формальна дисгармонійність псевдоморфних персонажів якнайкраще відповідає природі комічного, заснованій на протиріччях. Як слушно вказує, зокрема, М. Рюміна, головний принцип комічного «связан с видимостью и ее проявлениями: иллюзиями, обманом, самообманом, ложью. Виртуальностью, симулякрами, то есть лжеподобиями и т. д.» [18, с. 3]. Отже, закономірним є активне використання письменниками різних літератур псевдоморфних персонажів саме з метою досягнення сміхового ефекту в певних жанрових формах карнавального дискурсу (пародійних романах та поемах, комедійній драматургії, малих анекдотично-новелістичних жанрах тощо). На окрему увагу заслуговують комічні псевдоморфні персонажі української бурлескно-трагестійної літератури I половини XIX ст.

**Мета статті** – визначити різновиди та специфіку псевдоморфних персонажів української бурлескно-трагестійної літератури I половини XIX ст. у світлі європейської традиції, ґрунтуючись на засадах типологічного та контактено-генетичного методів компаративістики.

О. Фрейденберг звертає увагу на те, що вже за часів античності мотив підміни істинного удаванним починає обіграватися не лише у драматичних виставах, але й у давньогрецьких епопеях [22, с. 277–278]. Особливо типовою для давнього епосу є ситуація появи бога в людській подобі, який удає родича або знайомого одного з героїв (тип псевдоморфного персонажа IV групи). У 131 вірші XX пісні «Іліади» пояснюється головна причина такої метаморфози: «боги ужасны, явившись взорам» [5, с. 336]. Саме боги визначають увесь перебіг подій «Іліади», «Одіссеї» Гомера, «Енеїди» Вергілія: вони насилають важливі думки та настрої, підказують, як діяти у критичній ситуації, дарують відвагу в бою тощо. Звичайно, в античній літературі відповідні псевди ще абсолютно позбавлені тієї сміхової семантики, якої вони набудуть пізніше в пародійних поемах: обманна антропоморфізація лише віддзеркалює характерні для міфологічного мислення уявлення про універсальний метаморфізм та демонструє на сюжетно-образному рівні ідею залежності людської долі від волі олімпійців.

Зразки текстуальної карнавалізації відповідних міфологічних наративів з'являються в бурлескно-трагестійному епосі французької («Перелицьований Вергілій» П. Скаррона), англійської («Скарроніди, або Перелицьований Вергілій» Ш. Коттона), австрійської («Пригоди смиренного героя Енея» А. Блумауера), італійської («Перелицьована Енеїда» Д. Лаллі) тощо літератур. «Як засіб мистецької боротьби проти абсолютизму та органічно пов'язаного із ним класицизму» [15, с. 78], що закликає до орієнтації на зразки героїчної епопеї, бурлескна поема перелицьовує та висміює його жанрові канони. Споріднена з карнавальною культурою [7, с. 15], вона пере-

відтворює першотекст відповідно до принципів логіки зворотності: прагнути за законом пародії до зниження «високого» предмета зображення, поети XVII–XVIII ст. представляють богів, які являються на землю, не просто в антропоморфному, а аж занадто побутовому вигляді. Таким чином, сміховий ефект тематично-стилістичної невідповідності підсилюється за рахунок сутнісно-формального контрасту образів олюднених олімпійців. При цьому слід зазначити, що в тематичний контекст нашого дослідження можуть бути включеними лише ті ситуації, у яких навмисне акцентована «повсякденність» зовнішності та манери поведінки богів, пов'язана з удаваннями, ілюзіями, примарними уподібненнями, необхідними для втручання у справи земного світу.

Також з метою пародійної трансформації міфологічно-легендарного матеріалу європейські автори бурлескно-травестійних поем уводять у хід оповіді епізоди за участю інших різновидів псевдоморфних персонажів, часто похідних від жанрових традицій комедійних форм епосу або драматургії. Так, зокрема, Г. Ермоленко зазначає, що у «Тифоні, або Гігантоманії» П. Скаррона сутність пародіювання «состоит в контаминации новеллистических и эпических повествовательных приемов на основе «карнавального» переосмысления фабульных событий, в результате которого героические действия персонажей приобретают характер игры. Игровое начало имеет в поэме барочную природу и реализует метафору «мир как театр» в эпизодах маскарадного переодевания, метаморфозы, шествия карнавальных масок, в сравнении действующих лиц с актерами и т. п. Персонажи-маски приобретают черты традиционных героев новеллы и комедии (хвастливый воин и плут)» [7, с. 13]. Створенню карнавальної атмосфери сприяє також уключення в контекст пародійного епосу мотиву крос-гендерної травестії (псевдів II групи), часто пов'язаного з еротичною тематикою, як дієвого засобу комічного. Наприклад, в «Орлеанській діві» Вольтера Агнеса, прагнучи супроводжувати коханця в його військових походах, перевдягається у чоловіче вбрання («дівчина-воїн»), а потім потрапляє у монастир, де сестра Безонь виявляється студентом («чоловік удає жінку заради любовних утіх»). А в «Дон Жуані» Дж. Байрона комічне непорозуміння викликає перебування одягненого у жіноче вбрання Дон Жуана в гаремі, де його взаємності бажає султанша.

Звичайно, для пародійних поем роль псевдів не є настільки значущою, як, скажімо, для комедій або новел, де навколо однієї такої фігури може бути зосереджено всю дію. Ситуації за участю персонажів із відповідним амплуа виконують тут додаткову функцію, що підкоряється загальній меті – веселій дискредитації усталених жанрових норм шляхом поєднання здавалося б протилежних літературних складників («високого», героїчного та «низького», карнавально-демократичного). Знаковим маркером останнього якраз і є поява комічних псевдів: порушення сутнісно-формальної відповідності логічно узгоджується із загальною настановою на руйнування очікувань знайомого із першотекстом читача, яке має викликати сміховий ефект.

Несинхронна та напівсинхронна рецепція європейських зразків сприяє формуванню бурлескно-травестійної (ірої-комічної) поеми на теренах Російської імперії. «“Русским Скарроном” называли И. С. Баркова: В. И. Май-

ков, звертаючись в першій пісні своєї бурлескної поеми «Елісей, или Раздраженный Вакх» к «возлюбленному Скаррону», теж мав на увазі Баркова. Н. П. Осипов створив, перекладаючи австрійського поета А. Блумауера, поему за зразком «низкого» бурлеска «Вергілієва Енеїда, виворочена наизнанку». Явні сліди читання творів Скаррона та його впливу помітні в прозаїчних та віршованих творах М. Д. Чулкова, який читав переклади Теплова» [17, с. 215]. Також російське письменництво добре ознайомлене із творчістю Вольтера («косвенное его влияние ощущается в десятках поэм, повестей, стихотворений» [17, с. 43]); у I половині XIX ст. через посередництво французької культури в Росії поширюється «мода» на Байрона («зчитувалися «Дон-Жуаном», приходили в восторг от сатиры» [11, с. 101], «лучшее творение Байрона, по мнению Пушкина, – “Дон-Жуан”» [11, с. 108]). Залучення російської літератури до контексту пародійної лінії розвитку європейської словесності здійснюється як за посередництва виділених вище індивідуальних сюжетно-тематичних міжтекстових зв'язків, так і через колективне захоплення прийомами бурлескно-трагедійної трансформації героїчного епосу, виробленими митцями інших країн. Останнє виражається, зокрема, саме в тяжінні до карнавальної інверсії усталених уявлень – порушення змістової сутності та її вираження не лише на предметно-стилістичному, але й на мотивно-образному рівні в межах антиномій «божественне – людське»/«сакральне – профанне» («бог удає людину») та «чоловіче – жіноче» (крос-гендерна трагедія). Показовими у цьому плані є, наприклад, «Елісей, або Розсерджений Вакх» В. Майкова (Єрмії/Гермес перетворюється на капрала або модного молодика, перевдягає Елісея та його дружину у вбрання протилежної статі), «Розкрадені шуби» О. Шаховського (до оманного олюдження вдається Розбрат), «Будиночок у Коломні» О. Пушкіна (кухарка Мавруша виявляється чоловіком) тощо.

У новій українській літературі, що формується на теренах російської держави в I половині XIX ст. з орієнтацією, зокрема, на краді досягнення європейської традиції, пародійна стихія також набуває популярності. «На рубежі XVIII–XIX вв. происходит завершение идентификации украинской литературы с новоевропейским типом словесного искусства» [8, с. 404], супроводжуване, зокрема, становленням низки гумористично-сатиричних жанрів, об'єднаних стильовою домінантою бурлеску [8, с. 404], серед яких чільне місце посідає поема. Мова йде, звичайно ж, про «Енеїду» І. Котляревського, яка органічно синтезує «досягнення російської і світової літератури з надбаннями рідного слова» [16, с. 39].

Проблема визначення характеру взаємин твору Котляревського з європейськими та російськими пародіями Вергілія (зокрема твором Осипова) є досить складною і на сьогоднішній день не має однозначного вирішення: їй присвячене не одне дослідження ([6], [19], [20] тощо), системний огляд яких пропонує у своїй праці Г. Александрова [2, с. 20–22]. При цьому не підлягає сумніву наявність чітко усвідомленого несинхронного генетичного зв'язку (усі автори орієнтуються на спільне першоджерело), а також стилістична подібність у трансформації матеріалів героїчного епосу. Розгляд «Енеїди» Котляревського у відповідному аспекті залучає її до вище охарактеризованої жанрової традиції комічної антропоморфізації античних богів, що

втручаються у земні справи, сформованої у європейській літературі та продовженої російськими письменниками. Так, наприклад, Ірися (Ірида) перетворюється на Берою, дружину Дорікла, щоб підбурити жінок попалити троянські човни: «Ірися нею зробилась / І як Бероя нарядилась / І підступила до дівок» [12, с. 51]. Ютурна-мавка закликає до рішучих військових дій: «Камерта вид на себе взявши, / Тут всіх учила толковавши / Що сором Турна видавать» [12, с. 198]. Примітно зображено, як Юнона набуває подоби Енея з метою порятунку Турна: «Юнона, з неба увильнувши, / І гола, як долоня, бувши, / По-паруб'ячу одяглась; / Кликнувши ж в поміч Асмодея, / Взяла на себе вид Енея, / До Турна просто понеслась» [12, с. 182]. Дружина Зевса не просто вдається до метаморфози (що є більш природним, урахувавши її божественний статус), а, як цілком земна жінка, буквально перевдягається: вкупі з маркованим оголенням ця крос-гендерна травестія повною мірою відповідає потребам карнавальної атмосфери поеми. «Енеїда» І. Котляревського визначає подальше зростання інтересу українських письменників до розвитку саме бурлескно-травестійної лінії національної художньої словесності [16, с. 8] та закономірно спонукає до активного використання її карнавально-сміхового складника – численних рольових інверсій та вподібнень.

З орієнтацією на «Енеїду» І. Котляревського та «Викрадення Прозерпіни» Є. Люценко-О. Котельницького створює свою пародійну поему «Горпонида, чи вхопленая Прозерпіна» П. Білецький-Носенко [16, с. 24–25]. Увагу привертає характер трансформації у ній міфологеми стосунків бога та земної жінки: незначний, на перший погляд, епізод олюднення потойбічної істоти з метою любовного зв'язку органічно доповнює уявлення про загальну бурлескно-сміхову тенденцію І половини ХІХ ст. «Казали: буцімто владика / Дій злицювався в чоловіка. / Геть кинув рясу та клобук / І, підголивши вус, чуприну, / Їй нарядив лиху годину, – / Такий удав небозі хвук» [4, с. 108]. Примітно, що перетворення Зевса перед любовними походеньками зображене з акцентом на позбавленні ним атрибутики священнослужителя: така деталь небезпідставно викликає асоціації з європейською фольклорно-літературною традицією сатиричного осміяння велелюбних кліриків та карнавального «зниження» сакрального «верху» шляхом його включення в контекст еротичної тематики.

Таким чином, співвідношення української пародійної поеми досліджуваної доби з європейськими проявляється не лише в площині генетичних зв'язків сюжетно-тематичного та стилістичного рівнів, але й через спільну тенденцію мотивно-образної карнавалізації наратива за допомогою використання псевдоморфних персонажів (богів, які удають із себе людей, утручаючись у земні справи) та мотиву крос-гендерної травестії.

На окрему увагу заслуговує характерна для українського бурлескно-травестійного епосу І половини ХІХ ст. тенденція комічної трансформації нарративних кліше демонології, заснованих на формально-сутнісній невідповідності «живого» та «мертвого», «людського» та «потойбічного». Так, наприклад, П. Білецький-Носенко у «Вовкулаці» надає анекдотичного забарвлення «мандрівному» баладному мотиву «покійник приходять до коханої» (популярізованому завдяки «Леонорі» Бюргера). Померлий Панько поночі відвідує дружину, аж поки вона не висловлює бажання податися за ним у



могили, однак очікуваний трагічний фінал замінюється пуантом комічного забарвлення: переляканий перспективою потойбічного єднання зі своєю благовірною чоловік зникає назавжди.

У «Змії» К. Думитрашко використано традиційний фольклорно-літературний сюжет про стосунки жінки із чудовиськом (змієм, демоном), що являється їй у людській подобі. Можна припустити, що він є одним із варіативних різновидів міфологеми про любовні зв'язки богів зі смертними, зміненої відповідно до категорій християнської системи цінностей (поганський бог перетворюється на персоніфікацію зла). Відповідний матеріал неодноразово зустрічається у європейській літературі, де «інфернальним коханцем» найчастіше стає сам диявол (наприклад, у «Закоханому дияволі» Ж. Казота або «Фаусті» Й. В. Ґете). Однак твір Думитрашко значно ближчий до українських переказів та легенд. Із неприхованим дидактизмом автор наголошує на тому, що Марина сама провокує появу чудовиська: вона цікавиться лише багатіями та мріє про місцевого панича, в подобі якого і приходиться до неї поночі змії. Таким чином, подальша загибель жінки стає її покаранням.

С. Александров у «Вовкулаці» детально, «реалістично» зображує думи та переживання перетвореного відьмою на вовка розповідача, створюючи комічний ефект за рахунок пародійного «зниження» фабули з арсеналу народної фантастики. Очікування реципієнта, викликані асоціаціями із заголовком, не виправдовуються – замість жахливої історії про перевертня йому випадає спостерігати за кумедними поневіряннями переполюханого «псевдововка». «Куди тепера повернуся? / Піти до жінки – не пізна. / Сховатися в лісі? Страх боюся, / Бо там звірина не одна» [1, с. 359]. Отже, твір, з одного боку, відсилає читача до здобутків фольклорної демонології, а з іншого – до подібної ситуації (Луцій у шкурі віслюка) роману Апулея.

Образи псевдоморфних «смішних страховиськ», створені українськими майстрами слова, органічно вписуються у контекст карнавального дискурсу бурлескно-травестійної «котляревщини».

Таким чином, **наукова новизна** дослідження полягає у виокремленні певних різновидів псевдоморфних персонажів як засобів комічного в українській пародійній літературі досліджуваного періоду: боги, які переховують свою істинну сутність за антропоморфною зовнішністю (IV), олюднені інфернали – «живий мрець», змії у подобі панича, переляканий хлопець у шкурі вовкулаки (IV, V). Українські письменники, апелюючи до різних текстуальних традицій (героїчно-пародійної, анекдотично-новелістичної, «демонічної»), по-своєму обіграють мотиви із сутнісно-рецептивними дисонансами, традиціоналізовані європейською художньою словесністю, задля створення ситуаційного комізму на основі гротескного парадоксу. Прагнення синтезувати міфоданстичні наративи, засновані на використанні псевдоморфних (константно-сутнісних) метаморфоз із реаліями національного побуту свого часу вказує на тяжіння авторів до бурлескної трансформації відомого матеріалу, що має акцентувати його «умовність» та потребу осучаснення. Комічні псевдоморфні персонажі створюють карнавальну атмосферу, необхідну для пародіювання певних жанрових канонів та гумористичного забарвлення оповіді, стають засобами стилістичної іронії.



**Теоретичне значення** статті пов'язане з перспективами подальших студій псевдоморфних персонажів у різних національно-історичних контекстах, **практичне** – визначається можливістю впровадження її матеріалів у процес викладання української літератури I половини XIX ст.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александров С. Вовкулака, українське повір'я, розказ в стихах / С. Александров // Бурлеск і травестія в українській поезії першої половини XIX ст. – Київ : Худ. літ-ра, 1959. – С. 309–391.
2. Александрова Г. А. Українське порівняльне літературознавство кінця XIX – першої третини XX ст.: теоретико-методологічний дискурс : автореф. дис. ... д-ра філол. наук. : 10.01.05 / Г. А. Александрова ; Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – Київ, 2010. – 38 с.
3. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А. К. Байбурин. – Санкт-Петербург : Наука, 1993. – 253 с.
4. Білецький-Носенко П. Горпонида, чи вхоплена Прозерпіна / П. Білецький-Носенко // Бурлеск і травестія в українській поезії першої половини XIX ст. – Київ : Худ. літ-ра, 1959. – С. 105–146.
5. Гомер. Илиада. Одиссея / пер. с древнегреч. Н. Гнедича, В. Жуковского ; вступ. ст. С. Маркиша. – М. : Худ. лит-ра, 1967. – 766 с.
6. Дашкевич Н. Малорусская и другие бурлескные (шутливые) «Энеиды» / Н. Дашкевич // Киевская старина. – 1898. – № 1. – С. 1–46.
7. Ермоленко Г. Н. Французская комическая поэма XVII–XVIII вв.: к проблеме специфики гипертекстового нарратива : автореф. дисс. ... д-ра філол. наук : 10.01.05 / Г. Н. Ермоленко ; Моск. гос. ун-т им. М. Ломоносова. – Москва, 1998. – 34 с.
8. История всемирной литературы : в 9 т. / гл. ред. Г. П. Бердников ; Академия наук СССР, ИМЛИ им. А. М. Горького. – Москва : Наука, 1989. – Т. 6. – 880 с.
9. Казакова Л. А. Жанр комической поэмы в русской литературе второй половины XVIII – начала XIX вв.: генезис, эволюция, поэтика : автореф. дисс. ... д-ра філол. наук : 10.01.01 / Л. А. Казаков ; Моск. пед. гос. ун-т. – Москва, 2009. – 49 с.
10. Качмар М. Метаморфоза в украинских народных балладах: генетически-функциональный аспект / М. Качмар // Народознавчі зошити. Серія філологічна. – 2014. – № 4 (118). – С. 740–747.
11. Козмин Н. Пушкин о Байроне. Речь на юбилейном заседании Научно-Исследовательского Института 6 июня 1924 г. / Н. Козмин // Пушкин в мировой литературе : сб. ст. – Ленинград : Государственное издание, 1926. – С. 99–112.
12. Котляревський І. П. Енеїда / І. П. Котляревський // Твори / І. П. Котляревський ; передм. Є. С. Шабловського, Б. А. Деркача ; прим. Б. А. Деркача. – Київ : Дніпро, 1980. – С. 23–209.
13. Кржижановский Ю. Девушка-юноша (к истории мотива «перемена пола») : пер. с пол. / Ю. Кржижановский // Русский фольклор. – Ленинград, 1963. – Вып. 8. – С. 56–66.
14. Крохмальний Р. О. Метаморфоза і текст: семантична, структуротворча і світоглядна роль переміни художнього образу / Р. О. Крохмальний. – Львів : Львів. нац. ун-т імені Івана Франка, 2005. – 424 с.
15. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова, О. Бойченка та ін. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
16. Нудьга Г. На шляхах до реалізму / Г. Нудьга // Бурлеск і травестія в українській поезії першої половини XIX ст. – Київ : Худ. літ-ра, 1959. – С. 3–40.
17. Русско-европейские литературные связи. XVIII век : энциклопедический словарь : статьи / ред. Т. В. Вольская; отв. ред. П. Е. Бухаркин. – Санкт-Петербург : СПбГУ, 2008. – 430 с.

18. Рюмина М. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность : монография / Марина Рюмина. – Москва : Едиториал УРСС, 2003. – 320 с.

19. Стещенко И. И. П. Котляревский и Осипов в их взаимоотношении / И. Стещенко // Киевская Старина. – 1898. – Т. 62, кн. 7–8. – С. 1–82.

20. Стещенко И. «Енеїда» Котляревського і Котельницького в порівнянні з іншими текстами / І. Стещенко // Записки Українського наукового товариства імені Тараса Шевченка у Києві. – 1911. – Кн. 9. – С. 55–85.

21. Улюра Г. Гендерно маркированное переодевание как комическое (на материале русской классической литературы) / Г. Улюра // Докс : зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2004. – Вип. 5. – С. 335–342.

22. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности : монография / О. М. Фрейденберг ; ред. Е. М. Мелетинский, сост. Н. В. Брагинская ; Ин-т востоковедения РАН (М.), Рос. гос. гуманитарный ун-т. – Москва, Ин-т высш. гуманитарных исследований. – 800 с. : портр.

#### АЛЕКСАНДРА НИКОЛОВА

#### ПСЕВДОМОРФНЫЕ ПЕРСОНАЖИ УКРАИНСКОЙ БУРЛЕСКНО-ТРАВЕСТИЙНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ I ПОЛОВИНЫ XIX СТ. В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ

Статья посвящена рассмотрению вопроса о специфике и детерминантах псевдоморфных персонажей (псевдов) украинской бурлескно-травестийной литературы I половины XIX ст. в контексте европейской традиции (в творчестве И. Котляревского, П. Билецкого-Носенко, К. Думитрашко, С. Александрова). Цель исследования – выявить основные разновидности и специфику псевдоморфных персонажей в соответствующем объектном диапазоне, причины их популяризации. Для ее реализации используется методология типологического и контактно-генетического подходов. В данной статье нами определены основной дифференциальный признак таких персонажей и принципы их системной классификации. Указано, что характерной чертой псевдов является радикальное несоответствие сущности и ее формального выражения, восприятия. Выделены основные варианты псевдоморфных персонажей, мотивы, с ними связанные, а также осуществлен их компаративный анализ с акцентом на подобиях генетического и типологического характера. Сделаны выводы о факторах, которые их обуславливают, национальных особенностях творческой конкретизации. Теоретическое значение статьи состоит в потенциале использования ее материалов для дальнейшего изучения вопроса о псевдоморфных персонажах в различных национально-исторических контекстах, практическое – возможностью включения в процесс преподавания украинской литературы I половины XIX ст.

**Ключевые слова:** псевдоморфные персонажи, псевды, мотив, комическое, бурлескно-травестийная литература.

#### O. NIKOLOVA

#### COMIC PSEUDOMORPHIC CHARACTERS OF UKRAINIAN BURLESQUE- TRAVESTY LITERATURE IN THE I FIRST HALF OF THE 19TH CENTURIES IN THE CONTEXT OF THE EUROPEAN TRADITION

The article deals with the problem of pseudomorphic characters's (pseud's) typology, its specifics in the Ukrainian burlesque-travesty literature in the first half of the 19th centuries in the context of the European tradition (works of I. Kotlyarevskii, P. Biletskiy-Nosenko, K. Dumytrashko, S. Aleksandrov). The aim of this study is definition the main forms, the specifics, reasons for popularization of pseud's. For its implementation we use typological and contact-genetic methodology. We define the main differential feature of such characters, principles of their system classification, variations of pseud's,

motives that associated with them in the context of the European tradition. Indicates that a characteristic feature of pseudos is the disparity of form and content, temporary status illusiveness. We make a comparative analysis and we focus on the similarities of genetic and typology character. We make conclusions about the specifics, the factors that determine this specifics and national characteristics of the creative concretization of typological variants. Our results can be used to further pseudomorphic characters's study in different contexts and in teaching of Ukrainian literature.

*Key words:* pseudomorphic characters, pseudos, motive, comical, burlesque-travesty literature.

Одержано 10.10.2016 р.

УДК 821.111.09

ОЛЕНА ТУПАХІНА

(Запоріжжя)

## **ФОРМИ Й ЗАСОБИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ВІКТОРІАНСЬКОГО МЕТАНАРАТИВА У ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ ПОРУБІЖЖЯ XX–XXI СС.**

*Ключові слова:* метанаратив, постмодернізм, неовікторіанський роман, історіографічний метароман, інтерпретативний модус.

Суперечливий та розмаїтий, феномен «вікторіанського відродження» другої половини ХХ – початку ХХІ століття зазнає неоднозначних оцінок у сучасному літературознавчому дискурсі. На тлі беззаперечного визнання з боку як експертної спільноти (зокрема, Букерівською премією вшановано такі визначальні для «вікторіани» твори, як «The Siege of Krishnarup» Дж. Фаррелла, «Oscar and Lucinda» та «The True History of the Kelly Gang» П. Кері, «Possession» А. Байєтт), так і широкого читацького загалу, неовікторіанський роман як жанр, що експліцитно демонструє зв'язок із вікторіанською традицією, час від часу піддається критиці через «естетичну вторинність». «Upwards of fifty thousand Victorian novels already exist, – зазначає, приміром, Дж. Хіліс Міллер. – Why do we need another one, and a fake simulacrum of one at that?» [цит. за 3, с. 175]. Карін Джеймс вважає поширену в сучасній вікторіані практику заповнення змістових лакун вікторіанських претекстів прерогативою «зухвалих або схильних до самообману» письменників [цит. за 3, с. 176]. Кейт Флінт розглядає феномен «вікторіанського відродження» як свого роду «period fetishism», порівнюючи неовікторіанський роман із «ретро-маркетингом псевдо-вікторіанської сувенірної продукції» [цит. за 3, с. 177]. Схожої думки дотримується і Дженніфер Грін-Льюїс, з точки зору якої наполегливе прагнення сучасників установити зв'язок із вікторіанською традицією нагадує «a mail-order catalogue that charges US \$295 to produce a faux nineteenth century heirloom quilt using artefacts from the present» [цит. за 3, с. 177].

Про комерційний зиск як важливий складник неовікторіанського проекту говорить і значно менш радикально налаштований Крістіан Гутлебен. Утім, основною рушійною силою «вікторіанського відродження» дослідник вважає ностальгію за високим естетичним зразком, на тлі якого ще яскравіше впадає у вічі нездатність сучасного літературного процесу запропонувати нові епістемологічні моделі для досягнення дійсності [4, с. 10–18].

У контексті позитивної реміфологізації вікторіанської доби, розпочатої за часів тетчеризму, відчутний ностальгічний присмак мають і спроби витлумачити «modern obsession with things Victorian» [9, с. 8] як засіб самоідентифікації сучасної свідомості у ситуації постмодерну, прагнення «to know and to «own» the Victorian past through its remains: the physical and written forms that are its material history» [9, с. 8]. При цьому, за влучним спостереженням Саманти Дж. Керрол, вікторіанське минуле позиціонується як «ідеалізоване дитинство» постмодерністського теперішнього, а їхній взаємозв'язок має відчутно патерналістський характер. Яскравим прикладом останнього є робота Меттью Світа «Inventing the Victorians: What We Think We Know About Them and Why We're Wrong», просякнута відчуттям культурної заборгованості сучасності перед великим вікторіанським минулим: «They molded our culture, defined our sensibilities, built a world for us to live in – rather than being the figures against whom we rebelled in order to create those things for ourselves» [16, с. 231].

Утім, чи є ностальгія єдиною рушійною силою за лаштунками неовікторіанського проекту? Як блискуче демонструє у розвідці «Victorians in the Rearview Mirror» Саймон Джойс, полеміка навколо відродження вікторіанських цінностей наприкінці 1970-х – на початку 80-х років дала поштовх не лише неоконсервативній апологетиці періоду (наприклад, у роботах Гертруди Гіммельфарб), але й критичній ревізії вікторіанської спадщини [8, с. 111–140]. Саме звідси, на думку дослідника, й бере початок прагнення неовікторіанського роману надати право голосу представникам маргіналізованих соціальних груп – жінкам, жертвам колонізації, національним та сексуальним меншинам тощо, чиє трансгресивне подолання класових, гендерних та інших обмежень, як зазначає Маргарет Стетц, покликане задовольнити бажання сучасного читача побачити «inner, psychological liberation and outer, social empowerment of those who were assigned to the bottom of the Victorian hierarchy» [15, с. 340].

Кейт Мітчелл, авторка роботи «History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction» позиціонує неовікторіанський роман як «текст-пам'ять» («memory text... that communicates memory – that which is already known through a variety of media about the Victorian era, for example, – and offers itself as memory» [13, с. 44]), як ретранслятор історичного, у тому числі й травматичного, досвіду, стигмати якого читач спостерігає у модерному світі.

У свою чергу, Марі-Луїз Кольке розглядає неовікторіанський роман як класичний приклад ретроактивної проекції актуального травматичного досвіду у минуле («Nachträglichkeit»), за рахунок чого «traumatized subject of modernity pre/rediscovers itself in its manifold nineteenth-century others» [11, с. 13].

Про глибинний зв'язок неовікторіанського роману з викликами сьогодення говорить у резонансній статті «Putting the «Neo» Back to Victorian» і Саманта Дж. Керролл. Вікторіанська доба постає в інтерпретації дослідниці як «експериментальний майданчик» для дослідження багатьох проблемних аспектів постмодерного гуманітарного дискурсу: «...the interaction of advances in cultural theory and developments in postmodern criticism; the deliberate complication of the supposedly separate jurisdictions of history and fiction; metafictional commentary on the mechanisms of fiction and the effect of narrative techniques on the construction of historical discourse; and, the imaginative restoration of voices lost or constrained in the past, with repercussions for the present» [3, с. 9]. У цілому, як слушно зауважує Робін Гілмор, «evoking the Victorians and their world has not been an antiquarian activity but a means of getting a fresh perspective on the present» [цит. за 3, с. 10].

Наявне розмаїття форматів діалогу неовікторіанського роману з вікторіанською традицією дозволяє поставити питання не лише про необхідність більш чіткого визначення координат жанру, але й про розробку функціональної класифікації його різновидів, чим і обумовлена **актуальність** цього дослідження. **Мета** запропонованої розвідки полягатиме, відповідно, в описі й систематизації основних форм і засобів репрезентації вікторіанського метанаратива в інтер'єрі сучасної вікторіани.

Спектр взаємодії постмодерністської свідомості з вікторіанською культурною спадщиною дійсно вражає. Письменники не лише англійських країн (або тих, що зазнали колоніального впливу з боку метрополії), але й інших (зокрема Іспанії, Франції, Норвегії) експериментують із жанровими моделями вікторіанської літератури («Nice Work» Девіда Лоджа, «The Difference Engine» У. Гібсона та Б. Стерлінга), залучають як персонажів культурних героїв вікторіанської доби («A Slight Trick of the Mind» М. Калліна, «Charlotte» Д. М. Томаса), а також історичних осіб («Remarkable Creatures» Т. Шевальє, «Mr. Darwin's Shooter» Р. Макдональда) та власне вікторіанських класиків («The Master» К. Тойбіна, «The Last Dickens» М. Перла), рефокалізують («Jack Maggs» П. Кері, «Mary Reilly» В. Мартін) або адаптують до умов сучасності («A Jealous Ghost» Е. Уїлсона, «Dorian» У. Селфа) загальновідомі сюжети тощо. Парадоксально, але на тлі невинного зростання кількості художніх творів, що в той чи той спосіб уступають у діалог із вікторіанською традицією, питання їхньої функціональної класифікації досі залишається на периферії літературознавчої думки і порушується хіба що побіжно, залежно від фокусу кожного окремого дослідження.

Так, Крістіан Гутлебен у роботі «Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel», покликаний з'ясувати, «whether the novelistic art which is implemented retrieves the facets of Victorian art or whether it makes use of codes and modes in rupture with the Victorian obsolete model» [4, с. 12], розподіляє наявні неовікторіанські романи на дві категорії: ті, що імітують нарративні конвенції вікторіанської літератури, та ті, що застосовують експериментальні постмодерністські оповідальні техніки. Умовність такого розподілу є тим більш очевидною, що, за кінцевими висновками самого Гутлебена, неовікторіанський роман являє собою синкретичний конструкт, де удавана традиційність нарративних стратегій (пастіш) інтенціо-



нально контрастує з постмодерністською епістемологією. Приміром, роман Чарльза Паллісера «Квінканкс», що на формальному рівні скрупульозно імітує жанрові конвенції вікторіанського роману виховання, сімейної хроніки тощо, послідовно дискредитує їхню ієрархічну й центровану онтологічну модель на рівні змістовому.

Одну з перших спроб класифікації творчого доробку неовікторіани робить, хоча й побіжно, у резонансній статті «The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel» авторка й популяризатор терміна Дана Шиллер. Неовікторіанський роман як специфічний різновид історіографічного метароману представлений, на думку дослідниці, трьома групами текстів: «texts that revise specific Victorian precursors, texts that imagine new adventures for familiar Victorian characters, and «new» Victorian fictions that imitate nineteenth-century literary conventions» [14, с. 558].

Запропонований Шиллер варіант стає концептуальною основою переважної більшості функціональних класифікацій неовікторіанського роману. Зокрема, його розширену версію розробляє польська дослідниця Вожена Куцала у роботі «Intertextual Dialogue with the Victorian Past in the Contemporary Novel», у якій виділяються такі групи текстів: тексти-рефокалізації та завершення вікторіанського претексту; тексти, що ангажують письменника як персонажа; тексти-коментарі; тексти-транспозиції; тексти, що експлуатують жанрові моделі вікторіанської літератури; тексти, що проблематизують окремі аспекти вікторіанського метанаратива [12, с. 6].

Схожу модель застосовує у розвідці «Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: The Victorians and Us» і Луїза Хедлі: у масиві сучасної вікторіани дослідниця виділяє групи текстів, що посилаються на визначений претекст; текстів, що позиціонують як персонажів історичних осіб; текстів, що торкаються визначальних для вікторіанської культурної парадигми питань; та, нарешті, текстів, що переосмислюють жанрові конвенції вікторіанського роману [5, с. 4–6].

Орієнтовані переважно на формальні критерії, вищеназвані класифікації не здатні врахувати ані тематичного розмаїття сучасної вікторіани (зокрема, такий специфічний її піджанр, як стимпанк), ані нюансів культурної гри неовікторіанського проекту з попередньою традицією. Приміром, класифікація Хедлі дозволяє поєднати за маркером залучення як персонажа історичної особи і глибокий психологічний життєопис Генрі Джеймса в романі «The Master» Кольма Тойбіна, і пародійний детектив Пола Маранца Коена «What Alice Knew», де той-таки Джеймс уступає у двобій із Джеком-різником.

Більш продуктивний підход спостерігаємо у монографії Енн Хейльман та Марка Люелліна «Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century», емпіричний матеріал якої організовано відповідно до панівного критичного фокусу (теорії травми, постколоніальних, феміністських, гендерних студій тощо) [6, с. 6–8]. Утім, сучасна неовікторіана рясніє синкретичними текстами, що сполучають у собі елементи різних дискурсів, а отже важко піддаються такій класифікації. Так, роман Ллойда Джонса «Mister Rip» залежно від обраного методу прочитання постає і як постколоніальний наратив про звільнення від культурного впливу метрополії, і як фемініст-

ська ревізія «Великих сподівань» Чарльза Діккенса, і як герменевтичний роман, що проблематизує процес інтерпретації класичного тексту.

Спробу відійти від деревовидних і центрованих ієрархічних моделей здійснює у монографії «*Rewriting the Victorians: Modes of Literary Engagement with the XIX Century*» Андреа Кірхкнофф, запроваджуючи натомість концепцію ризомоподібної «адаптивної мапи» для класифікації деривативних неовікторіанських текстів залежно від характеру їхньої взаємодії з вихідним вікторіанським текстом: сиквелізації/приквелізації, рефокалізації/спін-оффа, інтер/метатекстуалізації тощо [10, с. 191]. Важливим обмеженням при застосуванні такої моделі є її орієнтація саме на інкрементальні тексти з чітко визначеним претекстом (як, скажімо, численні похідні культового роману Шарлотти Бронте «Джен Ейр»), хоча в цілому запропонований Кірхкнофф підхід має великий потенціал для подальшого розвитку – зокрема, у напрямку ідентифікації окремих надтекстових єдностей (діккенсівського, джеймсівського, бронтівського текстів тощо) у текстовпросторі сучасної вікторіани.

На тлі вищенаведеного очевидно стає потреба у більш узагальнювальній класифікаційній рамці, свого роду матричній структурі, що враховувала б як формальне, так і змістове розмаїття сучасної вікторіани. Перший крок у цьому напрямку робить у розвідці «*The Articulation of Science in the Neo-Victorian Novel*» Даніель Кандел Борманн. Дослідник розширює класифікаційну модель, розроблену Шиллер, за рахунок залучення до неї трьох інтерпретативних реєстрів – ностальгічного, ревізійністського та трансгресивного, а також намагається окреслити тематичний спектр кожного з них. Так, ностальгічні наративи, на думку Борманна, пов'язані з питаннями економії, науково-технічної революції та експансії імперії; ревізійністські порушують проблеми секуляризації та сексуалізації; нарешті, трансгресивні спрямовані на руйнацію ілюзії вдаваної стабільності вікторіанського суспільства за рахунок трансгресії вікторіанських епістемологічних кодів у сфері літератури, історії та науки [1, с. 68–71].

Рухаючись у напрямку, запропонованому Борманном, доходимо висновку, що саме тематичний принцип як такий, що визначає специфіку неовікторіанського роману як літературного феномену, має бути покладений в основу класифікаційної матриці сучасної вікторіани, оскільки актуалізація та проблематизація визначених аспектів вікторіанської культури (які ми пропонуємо позначити узагальнювальним терміном «вікторіанський метанаратив») відбувається у кожному можливому випадку – від суто комерційних проєктів на кшталт сиквелізації культових текстів до глибоких і здебільшого полемічних переосмислень онто- та епістемологічних координат вікторіанської доби.

Звісно, що, послуговуючись терміном «вікторіанський метанаратив», важко уникнути звинувачень у певному схематизмі, притаманному, приміром, історичним дослідженням 1950-х років, де вікторіанська доба, за метафоричним визначенням Джона Клайва, поставала як «*an enormous playing field, with a series of teams in distinctively coloured jerseys engaged in fierce yet expertly refereed combats – Christian vs Doubters, Liberals vs Conservatives, Extroverts vs Introverts, Optimists vs Pessimists*» [цит. за 7, с. 95]. У гуманітарному дискурсі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (зокрема у роботах

К. Кларка, Дж. Клайва, А. Бріггса, М. Вольфа, К. Альтхольца) на зміну «історичному телеологізму» попередників прийшла концепція вікторіанства як доби транзитивності, внутрішньої напруги, постійної боротьби між протилежними тенденціями, суцільної інтелектуальної кризи, що сукупно неможливіють відтворення єдиної несуперечливої візії періоду: як зазначає Бріггс, «it is no more possible to embrace the whole of Victorian England than it was to battle against it» [2, с. 20]. Тож слід уточнити, що в межах цього дослідження під вікторіанським метанаративом ми розумітимемо не стільки ту «пояснювальну систему», що організовувала вікторіанське суспільство і була для нього засобом самовиправдання, скільки її сучасну реконструкцію, комплекс усталених уявлень про вікторіанську добу, певне референційне тло, на яке в той чи той спосіб спирається неовікторіанський проект як такий.

Порушуючи питання про сучасне розуміння поняття «вікторіанство», слід також урахувати той момент, що його конструювання в гуманітарному дискурсі другої половини ХХ століття відбувалося двома основними шляхами. Перший, започаткований фундаментальним дослідженням С. Маркуса «The Other Victorians» (1966), зосереджує увагу на вікторіанській «інакості»; другий, запропонований А. Бріггсом, позиціонує вікторіанську добу як «минуле в теперішньому» [2, с. 18], добу, що ніколи не скінчувалася. Відповідним чином і неовікторіанський роман, залежно від обраної концепції, фокусується або на розючій «родинній подобі» ХІХ та ХХ століть (як, наприклад, у романі М. Пірса «The Last Dickens», де за перипетіями полювання за рукописом «Таємниці Едвіна Друдра» безпомилково вгадуються реалії сучасної боротьби з інтелектуальним піратством), або на не менш розючому контрасті між ними.

У передмові до роботи «History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction» Кейт Мітчелл окреслює коло тем, що більш за все цікавлять авторів сучасної вікторіани: «...the cholera epidemic, the Crimean war, the invention of photography, the Anglo-Franco race to control the Nile, colonialism and the discovery of fossils, as well as the Victorian interest in spiritualism, the crisis of faith engendered by science, the emergent discipline of psychiatry, the experience of the expanding city, and burgeoning consumerism» [13, с. 14]. Упорядкувавши це тематичне розмаїття за допомогою системи категорій, розробленої Уолтером Хьютоном у роботі «The Victorian Frame of Mind», можна зробити висновок, що проблематизації через художнє переосмислення найчастіше підлягають такі складники вікторіанського метанаратива, як наративи імперськості, раси, класу, гендеру, еволюції, науки, прогресу тощо.

Кожний з вищеназаних наративів реінтерпретується художньою свідомістю порубіжжя ХХ–ХХІ сс. трьома можливими шляхами – деструкції, деконструкції або реконструкції. До групи деструкційних ми відносимо прочитання, де онто- та епістемологічний складник вікторіанства згідно з концепцією «культурного канібалізму» Фредріка Джеймсона повністю нівелюється, а вікторіанська доба, відповідно, постає як позбавлений історичного референта симулякр. Таке ставлення в цілому характерне для комерційно орієнтованих літературних проектів, на кшталт масової сиквелізації популярних творів вікторіанської класики («Mrs. Rochester» Хілларі Бейлі або її ж «Miles and Flora»).

Натомість деконструкція вікторіанського метанаратива передбачає його ревізію шляхом спростування наявних стереотипів, у тому числі за рахунок транспозиції – перенесення їх у сучасний контекст, як це відбувається, принаймні, із класовими теоріями вікторіанської доби у романах Девіда Лоджа «Nice Work» та У. Гібсона та Б. Стерлінга «The Difference Engine».

Нарешті, під реконструкцією ми, услід за Кейт Мітчелл, розуміємо прочитання, які «recreate a Victorian world by suppressing all reference to their own historical perspective» [13, с. 14]. Прикладом такого прочитання можуть бути романи Беріл Бейнбрідж «Master Géorgie» або Шері Холман «The Dress Lodger».

Серед жанрових моделей вікторіанської літератури, за посередництва яких найчастіше відбувається реінтерпретація вікторіанського метанаратива, слід назвати колоніальний роман, роман виховання, індустріальний роман, сімейну хроніку, детективний, сенсаційний, готичний романи тощо. При цьому, відповідно до постмодерністської стратегії подвійного кодування, така жанрова модель може функціонувати як поверхове кліше, а її установчі конвенції – спростовуватися або дискредитуватися на філософському рівні змістової організації тексту, що спостерігаємо, зокрема, у романах Чарльза Паллісера «Quincunx», Сари Уотерс «Affinity», Мітча Калліна «A Slight Trick of the Mind» тощо.

Згенеровані в такий спосіб наративи можна умовно розподілити на три великі групи: наративи пам'яті, наративи травми/вивільнення та ретрофутуристичні наративи, до яких, зокрема, належить і література стимпанку.

Наративи пам'яті порушують проблеми, в цілому характерні для історіографічного метароману: питання текстуальності історії, відносності історичної правди, фрагментарності й принципової незавершеності уявлень про минуле, письма як джерела влади тощо (романи «Possession» Антонії Байєтт, «Author, Author» Девіда Лоджа, «A Slight Trick of the Mind» Мітча Калліна та ін.).

Наративи травми/вивільнення висвітлюють травматичний досвід як вікторіанського суспільства в цілому (приміром, колективна «дарвіністська» травма, що лежить в основі так званих natural history novels – «Ever After» Грема Свіфта, «The Remarkable Créatures» Трейсі Шевальє та ін.), так і його окремих маргіналізованих груп. Найчастіше це травми, спричинені гендерною («Alias Grace» Маргарет Етвуд), класовою («Mary Reilly» Валері Мартін), расовою нерівністю («Jack Maggs» Пітера Кері), колонізацією («Mister Pip» Ллойда Джонса, «English Passengers» Метью Ніла), секуляризацією, репресивною політикою щодо сексуальних меншин («Tipping the Velvet» Сари Уотерс, «The Master» Кольма Тойбіна) тощо.

Ретрофутуристичні наративи (такі, як «The Difference Engine» Уільяма Гібсона та Брюса Стерлінга, «The Map of Time» Фелікса Пальми та ін.) проблематизують питання науково-технічного прогресу, експансивного розвитку технологій, місця людини у технологізованому світі. Вікторіанська доба постає при цьому водночас і як «колиска» багатьох сучасних технологічних рішень, і як останній період в історії людства, коли швидкість розвитку технологій у цілому відповідала швидкості опанування ними пересічною людиною. Саме сублімацію страху втрати контролю над технологізованим середовищем унаслідок стрімкого ускладнення технологій називають однією

з основних причин популярності літератури стимпанку, що відтворює альтернативну реальність, регламентовану подальшим розвитком анахронічних технологій (передусім парового двигуна).

Як бачимо, власне природа неовікторіанського роману як синкретичного жанрового утворення унеможливає застосування до нього ригідних ієрархічних або центрованих класифікаційних моделей, змушуючи впорядковувати й систематизувати форми й засоби взаємодії постмодерністської художньої свідомості з вікторіанським метанаративом через більш гнучкі матричні структури. Базовими організаційними засадами при цьому виступають як ідентифікація проблематизованих текстом аспектів вікторіанського метанаратива (тематичний принцип), так і характер їх інтерпретації (деструкція, деконструкція, реконструкція тощо).

Проведене дослідження не претендує на вичерпну повноту, однак закладає плідне підґрунтя для подальших розвідок у царині вивчення й систематизації формального та змістового розмаїття сучасної вікторіани.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bormann D.C. *The Articulation of Science in the Neo-Victorian Novel* / Daniel Candel Bormann. – Bern : Peter Lang, 2002. – 335 p.
2. Briggs A. *Victorian People: A Reassessment of Persons and Themes 1851–1967* / Asa Briggs. – Chicago, IL : University of Chicago Press, 1955. – 331 p.
3. Carroll S. J. Putting the “Neo” Back Into Neo-Victorian: The Neo-Victorian Novel as Postmodern Revisionist Fiction / Samantha J. Carroll // *Neo-Victorian Studies*. – 2010. – № 3. – Vol. 2. – P. 175–205.
4. Gutleben C. *Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel* / Christian Gutleben. – Amsterdam&NY : Rodopi, 2001. – 248 p.
5. Hadley L. *Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: The Victorians and Us* / Louise Hadley. – New York : Palgrave Macmillan, 2010. – 192 p.
6. Heilmann A., Llewellyn M. *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999–2009* / Anne Heilmann, Mark Llewellyn. – New York : Palgrave Macmillan, 2010. – 324 p.
7. Hewitt M. Culture or Society? *Victorian Studies, 1951–1964* / Martin Hewitt // *The Victorians Since 1901*. – Manchester : Manchester University Press, 2004. – P. 90–106.
8. Joyce S. *The Victorians in the Rearview Mirror* / Simon Joyce. – Athens : Ohio University Press, 2007. – 212 p.
9. Kaplan C. *Victoriana: Histories, Fiction, Criticism* / Cora Kaplan. – New York : Columbia University Press, 2007. – 264 p.
10. Kirchknopf A. *Rewriting the Victorians: Modes of Literary Engagement with the 19th Century* / Andrea Kirchknopf. – Jefferson : McFarland&Co, 2013. – 236 p.
11. Kohlke M. *Neo-Victorian Gothic: Horror, Violence and Degeneration in the Reimagined XIX century* / Marie-Louise Kohlke, Christian Gutleben. – New York : Rodopi, 2012. – 340 p.
12. Kucala B. *Intertextual Dialogue with the Victorian Past in the Contemporary Novel* / Bozena Kucala. – Frankfurt-am-Mein : Peter Lang, 2012. – 268 p.
13. Mitchell K. *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction: Victorian Afterimages* / Kate Mitchell. – New York : Palgrave Macmillan, 2010. – 222 p.
14. Shiller D. *The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel* / Dana Shiller // *Studies in the Novel*. – 1997. – № 4. – Vol. 29. – P. 538–560.
15. Stetz M. D. *Neo-Victorian Studies* / Margaret D. Stetz // *Victorian Literature and Culture*. – 2012. – № 40. – P. 339–346.



16. Sweet M. *Inventing the Victorians: What We Think We Know About Them and Why We're Wrong* / Matthew Sweet. – New York : St. Martin's Press, 2001. – 288 p.

**ЕЛЕНА ТУПАХИНА**

#### **ФОРМЫ И СПОСОБЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ВИКТОРИАНСКОГО МЕТАНАРРАТИВА В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ**

В статье систематизируются существующие взгляды на феномен «викторианского возрождения» конца XX – начала XXI веков; рассматриваются представленные в литературоведческом дискурсе концепции неовикторианского романа как жанра, эксплицитно демонстрирующего многоуровневые связи с викторианской традицией: «ностальгическая», «травматическая», «историческая»; проводится сравнительный анализ предложенных современными исследователями классификаций разновидностей неовикторианского романа в зависимости от характера взаимодействия постмодернистской культурфилософской парадигмы с викторианским ур-текстом. С учетом синкретической природы неовикторианского романа как жанрового образования разрабатывается матричная модель для упорядочивания формального и содержательного разнообразия викторианского романа как с опорой на тематический принцип (для чего вводится в употребление рабочий термин «викторианский метанарратив»), так и в зависимости от доминантного интерпретативного модуса (деструкции, деконструкции, реконструкции викторианского метанарратива). Перечисляются основные жанровые модели викторианской литературы, используемые неовикторианским романом для генерации четырех групп нарративов: нарративов памяти, нарративов травмы и ее преодоления, ретрофутуристических и дарвинистских нарративов.

**Ключевые слова:** неовикторианский роман, метанарратив, постмодернизм, историографический метароман, интерпретативный модус.

**OLENA TUPAKHINA**

#### **FORMS AND MEANS OF FICTIONAL REPRESENTATION OF VICTORIAN METANARRATIVE AT THE TURN OF THE XXI CENTURY**

The article examines and aims to systematize the existing views upon the Victorian Renaissance phenomenon dating back to the second half of the XXth century. Key concepts of Neo-Victorian novel as a genre explicitly indebted to Victorian tradition in various ways and on multiple levels have been identified within the frames of contemporary critical discourse, including nostalgic, trauma-oriented and historical ones. Comparative analysis of existing classification models applied by modern theorists in order to describe the spectrum of Neo-Victorian novel subgenres through the ways of their relating to Victorian ur-texts has been performed. With regard to the genre syncretism of Neo-Victorian novel, matrix classification model has been designed in order to systematize its immense variety of forms and content with regard to both thematic principle (with the help of a newly-coined term “Victorian metanarrative”) and dominant interpretative mode (Victorian metanarrative destruction, deconstruction or reconstruction). Basic generic models of Victorian literature implemented in Neo-Victorian fiction in order to generate three groups of narratives (memory narratives, trauma narratives, retrofuturistic narratives) have been identified.

**Key words:** Neo-Victorian novel, metanarrative, Postmodernism, historiography metafiction, interpretative mode.

Одержано 10.10.2016 р.

УДК 82-343

НАТАЛІЯ КОБИЛКО,  
НАДІЯ КИРИЛЕНКО  
(Суми)

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФОЛОГЕМИ «ДОРОГА» В УКРАЇНСЬКІЙ ХИМЕРНІЙ ПРОЗІ

*Ключові слова:* міфологема «дорога», інтерпретація, химерний роман, міфологізм, реміфологізація.

Для літератури ХХ століття характерною особливістю став міфологізм, що розглядається літературознавцями як спосіб реалізації міфу в художньому тексті. Простежується активне звернення письменників до різних міфологічних тем, вільне використання мотивів і сюжетів. На сьогодні вчені виділяють три типи художнього неоміфологізму, одним із яких є запозичення митцем різних міфологічних образів і сюжетів, створення ситуацій, аналогічних міфології.

Проблема взаємодії літератури й міфу не втрачає своєї актуальності, особливо у ХХ столітті, коли відбувається процес «реміфологізації». У цей час усе більшої популярності набуває використання класичних міфів через запозичення мотивів, образів і сюжетів. Письменники вибудовують власну систему міфологем, використовуючи їх у творах із деякою інтерпретацією. Для міфологеми характерна амбівалентність, тобто вона може бути й міфологічним матеріалом, й основою для творення нового матеріалу. Таким чином, міфологема поєднує в собі давнє архаїчне мислення людини з індивідуально-авторською міфотворчістю.

У ХХ столітті з'являється українська химерна проза – явище естетично складне. На виникнення химерного роману, на думку А. Погрібного, вплинуло два чинники. По-перше, зацікавлення митців новими засобами й прийомами зображення художнього тексту, умовними формами. По-друге, використання усної народної творчості стало своєрідним засобом спасіння літератури від нівелювання та стереотипізації. З'являються абсолютно нові твори: відомі фольклорні сюжети майстерно інтерпретовані та налаштовані на сучасного читача. Одним із домінантних міфообразів, які розроблялися українськими письменниками в другій половині ХХ століття, став образ дороги.

Метою нашої роботи є дослідження міфологеми «дорога», особливостей її інтерпретації в українській химерній прозі.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:

1) розглянути образ шляху в реально-просторовому й метафоричному значенні;

2) визначити філософську основу хронотопу дороги.

М. Бахтін стверджував, що хронотоп дороги відіграє надзвичайно важливе значення в побудові художнього твору. Незважаючи на те, що химерна проза характеризується відсутністю хронотопу взагалі, ми будемо розгля-

дати образ-символ дороги як явище, що займає певне місце в просторовій площині.

Чи не найбільш поширеним у творі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу або ж Мамай і Чужа Молодиця», що, власне, і започаткував українську химерну прозу, є образ шляху. Саме з нього й починається роман. Дорога виступає як просторовим локусом, де відбуваються головні події роману, так і ключовим елементом, за допомогою якого розкриваються характери героїв.

О. Ільченко образ-реалію шляху наділяє рисами живої людини: «Степовий шлях ніколи не спав: при самім обрії чорніла-таки якась довженна валка: воли, вози, кілька верблюдів, два-три вершники, десятки людей пішаків» [4, с. 20]. Залюблений в український фольклор, письменник широко використовує прислів'я та приказки, пісні («Прямо степом мандруй, гей, гей, долю доганять»), народні прикмети, пов'язані з мандрівниками: «... звичай велів вітатися першими з усіма стрічними не чумакам, бо ж тії були при вельми важному ділі, а всім тим, хто стрічав їх, крім хіба людей старих, що їх чумаки й самі вітали» [4, с. 25]. Виконавши своє найголовніше діло – добувши сіль і ладан, чумаки прямували до Києва. Отже, для чумаків дорога уособлювала тяжку працю, віддаленість від рідної домівки, небезпеку, яка очікувала на кожному кроці.

Саме на шляху читач зустрічається з головним героєм роману – козаком Мамаєм, який з'являється нізвідки й так само зникає. Мандрівка стала невід'ємною частиною життя народного героя. Не маючи сім'ї, коханої, домівки, він весь час подорожує, приходять на допомогу своїм побратимам, досить часто ризикуючи власним життям. Таким чином, дорога стає постійним пристанищем козака, адже він весь час перебуває в русі. Також ми можемо зазначити, що досить часто шлях для нього є порадиником, другом, але водночас карою, адже все частіше Мамай задумується про родину, дітей.

Шлях відіграв надзвичайно важливе значення й у долі Михайлика. Саме на дорозі в далекому степу він зустрівся з Козаком Мамаєм, який забрав його під свою опіку. Довівши свою відданість миротворцям, виявивши мужність у бою, Михайлик стає сотником. Тепер усе частіше перед ним пролягає дорога війни: «... Михайлик боязкий та несміливий, прорубав собі до нього стежку, в запалі бою навіть не помітивши крові, що цабеніла йому з правого плеча, кинувся конем до німця...» [4, с. 464].

У романі «Козацькому роду нема переводу, або Мамай і Чужа Молодиця» О. Ільченка дорога стає невід'ємною частиною життя головних героїв, їхнім другом і порадиником.

В. Земляк із першого речення своєї діалогії «Лебедина зграя» та «Зелені Млини» уводить читача в напівреальний, напівхимерний світ, адже зображує звичайних людей у незвичайному селі Вавилон. Митець був наділений незвичайним даром одухотворення, тому дерева, млини, дороги в його творах часто виступають живими персонажами, стають частиною сюжетного дійства. Для місцевих жителів Вавилон був загадкою: «Нині й сам Вавилон ніби в якомусь незбагненному лабіринті: стежки, стежки, стежки – сорочі, собачі і людські. Ті, людські, першим прокладає Савка, потім їх утоптують школярки, далі бабусі чимчикують ними на оденки, а за тими німічними

бабусями, яких піснява та холод гонить по Вавилону, уже вільно ходять собі всі інші тутешні мешканці» [3, с. 151].

На нашу думку, образ дороги відіграє надзвичайно важливе значення під час аналізу постаті Фабіяна-філософа та його цапа. Перш за все варто зазначити, що Левко Хоробрий був людиною матеріально й духовно вільною, він, добровільно зрікшись своїх статків, весь час перебував у русі: то мандрував із Вавилону в Глинськ просити помилування братам Соколюкам, Явтушкові Голому, то проходжався сільськими вуличками, слідкуючи за порядком. Навіть душевне порозуміння із цапом приходить у дорозі: «Зараз уже важко сказати, хто кого вів на мотузочку до заповітного Вавилону, де віднині мало зробитися одним бідаком менше або ж одним багатієм більше...» [3, с. 64–65].

Трохи осторожності соціального розшарування зображується Явтушок Голлий – герой, який у всьому вагається, стає то на один, то на інший бік влади, а згодом і взагалі залишає Вавилон у пошуках кращого життя. Розчарувавшись у новій владі, разом із дітьми й Прісею він виїздить до Зелених Млинів у надії на краще життя. Зелені Млини для вавилонян були справжнім царством із великими, довгими хатами, високими стріхами, одномасними коровами, бузком, що заплив кладовище, білою кам'яною каплицею посеред села. Та найбільше вони вирізнялися своїми мешканцями – гордими й хитрими лемками, які все знають і можуть обійти будь-яку владу. Саме в такому краї прагне жити Явтушок зі своєю родиною. Повинно пройти чимало часу, щоб він сам зміг збагнути, що вимріяні Зелені Млини – утопія.

Першою це зрозуміла його дружина Пріся, тому й вирішила разом із дітьми повернутися назад до Вавилону. Мабуть, уперше в житті Прісі дорога принесла невимовну радість, адже зараз вона поверталася до рідного обійстя. Мандрі та життєві випробування дружини та дітей із поверненням у Вавилон закінчилися. Проте Явтушок, розгубивши на півдорозі свою родину, має сам відкрити істину життя. І лише після довгих поневірянь він нарешті збагнув, що де б не був, але сила рідної землі надто міцна: «Земле! Ти народжуєш нас неначе для того, щоб ми звіяряли тобі своє горде серце. Ми нікуди не можемо подітися від тебе, як од власної долі, і хоч куди б заносили нас урагани часу, але як тільки вони вщухають і починають ледь виднітися твої обрії, то ми знову прагнемо до тих місць, де вперше побачили тебе з колискової висі... [...]. Тож лишень тобі дано повертати лебедині зграї з далеких світів...» [3, с. 288]. Образ лебединої зграї в дорозі – досить значущий і вагомий. Письменник стверджує, що люди в час тяжких випробувань чимось схожі на лебедів, і вірить, що, незважаючи ні на що, вони можуть перебороти життєві негаразди. Отже, ми можемо зазначити, що Вавилон – це серце його жителів, усі дороги ведуть до рідного порогу.

Цікаво, що дорога згодом стане невід'ємною частиною життя братів Соколюків, а особливо Данька. Спочатку на ній він буде переховуватися від хазяїв коней, яких крав, а потім від нової влади, проти якої повстав. Загалом шлях буде єдиним другом і порадиником для нього, місцем, де відважний борець вершитиме своє правосуддя.

Однією із прикметних особливостей діалогії «Лебедина зграя» і «Зелені Млини» є яскраві описи побуту, звичаїв і сільського життя. В. Земляк ак-

центує нашу увагу на тому, що важливу роль у розвитку як Вавилону, так і Зелених Млинів відіграє жінка. Мальва є втіленням сильної сучасної жінки, яка творить світле майбутнє комуни, здатна проїхати тисячі кілометрів, щоб перейняти досвід: «Мальва любить дослухатися до поїздів і думати в цей час про своє, про свої далекі й близькі мандрівки».

Отже, шлях у романах В. Земляка виступає як елемент хронотопу для окреслення просторових меж у творі, а також як доленосний локус для всіх героїв.

Для головного героя повісті «Ірій» В. Дрозда дорога стала невід'ємною частиною життя. Із самого дитинства Михайло Решето мріє скоріше вирватися з Пакуля й поїхати в такий омріяний Ірій. В очах дев'ятикласника «синіло марево далеких доріг». Пакуль для нього став пережитком, учорашнім днем, куди навіть подумки він не хотів повертатися. Дорога Михайла в Ірій на навчання стала уособленням пошуку самого себе, власного «я».

У фантастичному світі хлопчика абсолютно реальними залишаються його дитячі спогади, побут рідного Пакуля, природа, а в пам'яті назавжди закарбувалися два образи-реалії – дорога та бібліотека, кошти на створення яких він буде передавати, коли стане відомою людиною: «... гроші витрачатиму на книги для пакульської бібліотеки: її збудують на мої кошти в центрі села, де тепер Затиряхів город; а ще заасфальтую дорогу від Пакуля до Ірїю, дорогу, де щовесни і щоосені тонуть у непролазній грязюці машини, підводи, люди...» [2, с. 13]. Дорога й бібліотека в повісті виступають ознаками цивілізації та культури.

Для Михайла Решета шлях із Пакуля до Ірїю – це своєрідна межа, яка розділяє два його світи: буденний, реальний та вимріяний, ідеалізований. Зображуючи простір у повісті, В. Дрозд майстерно переплітає вигадку з реальністю і подає її, ніби це можливо насправді. Таке омріяне й довгождане щастя невдовзі для головного героя перетвориться лише на оману, життя в місті зовсім не таке, як у рідному Пакулі, а у світі трапляються не тільки хороші люди. Життя не таке, яким воно вимальовується у мріях, та й Ірій не райська земля.

Михайло все частіше починає задумуватися, що Ірій – це не просто країна щасливого, безтурботного життя, це люди, які намагаються бути кращими, ніж інші, будь-якою ціною, більше думають про матеріальні блага, ніж про культурний і освітній розвиток. Більшість ірійців родом із маленьких сіл, але своє коріння хочуть назавжди обрубати, забути. Можливо, саме тому, на нашу думку, Михайло Решето у своїх снах щоразу повертається до Пакуля.

Отже, образ дороги в художньому просторі повісті «Ірій» В. Дрозда багатогранний. З реалістичної просторової деталі він переходить у символ духовного пробудження, повернення до свого роду.

Питання своєрідних міфологічних укралень у В. Шевчука важливе та неоднозначне, адже письменник часто вплітає в сюжети народну міфологію, а концепти «дім» і «дорога» стають ключовими в його творчості. Яскравим прикладом може бути роман-балада «Дім на горі».

Розділивши твір на дві частини – повість-преамбулу та цикл оповідань, В. Шевчук подає різне трактування образу дороги. Уперше образ дороги ми



зустрічаємо на початку роману: «Ішов уздовж вулички, брук – тільки в нічтемних залишках, інколи розливалась на дорозі брунатна калюжа, скраю галасливо хлюпалися горобці...» [5, с. 7]. Цією стежкою прямував на своє нове місце роботи Володимир. Посада директора школи була першою після довгих років перебування на фронті. Світле почуття виникло на душі неспроста, адже перед ним відкривалося нове життя, з'явилася надія на омріяне щастя. Запилюжена вуличка змінилася на кам'янисту стежку, що вела до дому на крутій скелі. Тоді герой ще не уявляв, яких повинен буде докласти зусиль, щоб її подолати. Саме дорога до дому на горі стане ключовим образом-символом, через який письменник розкриє характери головних героїв – Володимира, Галі та Хлопця.

У творі простежуються дві сюжетні лінії: дім, із якого герой іде у світ і до якого повертається, а також дорога, що його постійно вабить. Увесь твір є яскравим підтвердженням незвичайних послідовностей. У підтексті роману ми простежуємо не просто історію кохання жінки та містичного чоловіка, а злиття двох світів – реального та демонічного. Від цього народжуються незвичайні хлопчики, наділені надприродними якостями. Ми не можемо сказати, що їхня долі складаються однаково, вони ніби доповнюють одна одну, продовжують. У романі це образи Івана Шевчука, сина Галиної прабаби, та безіменного Хлопця, Галиного сина.

Поєднує цих двох героїв нестримний потяг до мандрів, пошук себе, власного «я». У визначений час вони покидають дім, щоб відчутти щось нове, незвичне. Відповідно до міфу, витвореного ще прародительками дому, хлопчики ніколи не повернуться назад. Саме так сталося з козопасом Іваном. Після далеких мандрів дорога привела його в рідне село, проте дім на горі залишився частинкою минулого. За ним він міг спостерігати годинами, але звивистою стежкою більше вгору не підіймався. По-іншому склалося життя в Хлопця. Після довгих блукань він «птахом перелітнім» повертається до рідного обійстя, чим порушує баланс, традицію, витворену віками.

Дорога стала важливою частиною життя Івана Шевчука. Перед нею він відчував «неймовірний захват, який завжди пронизує мандрівника, коли той уперше ступає на шлях, а перед ним має простелитися дорога не в один місяць» [5, с. 168]. В'юнка стежка з рідного дому відкрила широкий світ. Так само і Хлопця ще змалечку вабила дорога. Спочатку це були в'юнкі стежечки, які відкривали перед ним неповторний світ природи, показати який він наважився лише Неонілі. Згодом дорога почала непокоїти Хлопця все частіше, відчувалося поривання душі до чогось невідомого, непізнанного раніше. Уві сні герой побачив себе на ясно-синій дорозі в чорному хітоні мандрівника та з високою палицею. Для нього це був знак – настав час вирушати в далекі світи. Поява Хлопця на порозі рідного дому стала зовсім неочікуваною. Він був першим, хто змінив історію дому на горі, можливо, тому й став «Птахом перелітнім».

Фольклорно-міфологічний світ «Голосу трави» вигаданий, але письменник не просто вдається до нього. Він намагається зазирнути в корінь реального життя як давнього, так і сучасного. Для автора роман «Дім на горі» не лише цікава розповідь, у якій діють різні міфологічні персонажі, а й спроба виокремити головні цінності українського народу, його проблеми та світо-

відчуття. Спробуємо дослідити міфологему «дорога» у другій частині роману «Голос трави», де відтворено світ міфологічних істот. В оповіданні «Дорога» В. Шевчук розгортає сюжетне дійство, своєрідно інтерпретуючи образ народної демонології – домовика у взаємозв'язку з дорогою.

У творі письменник подає образ дороги через сприйняття її різними персонажами. Якщо астроном мріяв «завершити мандри й до кінця днів осісти в якійсь добрій оселі» [5, с. 292], то домовик прагнув «покинути затишок дому, до якого прив'язаний, щоб пуститися в мандри» [5, с. 292]. Але він усвідомлював свою повну залежність від дому і покладений на нього обов'язок повинен виконувати. Невідомість і далекі світи манили його: «Це сила дороги, – спогадав він, – єдина сила, перед якою я нищий!» [5, с. 287]. На нашу думку, доцільно простежити кольористику образу дороги. Якщо в першій частині шлях набув синього та блакитного відтінків, що символізують спокій та кохання, то в другій перед домовиком стелилася біла дорога як символ незвіданості світу та його відкриття, а також чистоти, миру та світла.

Аналіз роману В. Шевчука «Дім на горі» засвідчує, що образ дороги невіддільно пов'язаний як з мотивом подорожі й утечі від дисгармонії життя, так і з мотивом повернення додому, до сім'ї та роду.

Небагатьма хронологічними ускладненнями, діями, що час від часу переносяться у фантастичну площину чи крайню невірогідність, відкривається перед читачами роман «Позичений чоловік» Є. Гуцала. Письменник послуговується широким надбанням української народної творчості: прислів'ями, приказками, небилицями, жартами, інтерпретованими образами. Найпоширенішим образом-символом є дорога. У підтексті роману ми чітко простежуємо її романтичну домінанту, проте не варто применшувати її значення для твору як образу-реалії.

Дорогою на роботу роздумував Хома Прищепка про своє нове становище: «Думав я над цим, коли йшов із дому на роботу в колгосп, думав, коли по дорозі «козячу ніжку» смалив, давлячись тютюном, думав і тоді, коли опинився на колгоспному корівнику» [1, с. 35]. Простуючи Яблунівкою, героєм не міг утямити, хто ж він зараз – законний чоловік своєї Мартохи, названий чоловік Одарки чи просто позичка. На нашу думку, реальний образ дороги тісно пов'язаний із романтичним, адже, віддаляючись від рідного дому, Хома поступово віддаляється від узвичаєного свого існування, принципів, яким підпорядковане його тихе, спокійне життя.

Є. Гуцало персоніфікує природу, і вона оживає й стає рівноправним жителем села Яблунівки. Важливим, на нашу думку, є те, що автор наділяє рисами живої істоти й шлях, який стелеться перед Прищепкою: «На ферму простую, а шлях до мене своїм голосом озивається: “На битім шляху трава не росте”» [1, с. 166]. Таким чином, просторова реалія набуває іншого семантичного навантаження: дорога справжня, жива, наділена народною мудрістю, адже промовляє до Хоми українською приказкою.

Письменник дорогу наділяє містичними рисами. Якщо у фольклорі шлях є місцем зустрічі «нечистої» сили, укладання договорів між людиною й чортом, то в письменника – локусом, паралельною площиною, яка відкриває таємниці сімейного життя яблунівців. Тому й не дивно, що Прищепка говорить: «...що тільки стало стрічатись і бачитись мені на тій дорозі,

хай господь боронить!» [1, с. 170]. Через призму шляху розкривається суть життя людини, автор акцентує свою увагу на її моральних якостях, архетипній моделі сім'ї. Образ-реалія дороги стає простором, де з новою силою спалахує кохання між Прищепою та його рідною жінкою Мартохою. Але зараз воно заборонене, бо ж він позичений. Автор майстерно це підкреслює епітетом – *вечірня* дорога. А отже, свідком таємної зустрічі стає лише шлях.

Таким чином, ми можемо зазначити, що з дороги розпочинається роман Є. Гуцала «Позичений чоловік», нею і закінчується. Якщо на початку твору шлях стелиться від рідної хати й жінки до Дармограїхи в позички, то в кінці життєвої розповіді Хоми Прищепи дорога мислиться масштабно – від центру держави до села Яблунівки. «... дороги наші подільські баюристи, багністи, машини то мотор садять, то вісь уривають» [1, с. 347]. Відкривши справжню суть життя, головний герой замислюється над важливим питанням: стоячи на божій дорозі, що я зробив за своє життя?

Таким чином, в українській химерній прозі однією з центральних є міфологема «дорога». Цей образ з одного боку пов'язаний із мотивом подорожі як спасіння від дисгармонії в житті, з іншого – із мотивом повернення додому задля воз'єднання з сім'єю та родом. Шлях у химерній прозі досліджуваних авторів пов'язаний із категоріями руху, свободи, життя й смерті, він бере участь у доленосних моментах життя головних героїв.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гуцало Є. Позичений чоловік : роман / Є. Гуцало. – Київ : Знання, 2012. – 383 с. – (Скарби української літератури).
2. Дрозд В. Вибрані твори : у 2 т. Т. 2 : Повісті, романи / В. Дрозд. – Київ : Рад. письменник, 1989. – 552 с.
3. Земляк В. Лебедина зграя. Зелені Млини : романи / В. Земляк. – Харків : Фоліо, 2013. – 651 с.
4. Ільченко О. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця: укр. химерний роман з народних уст / О. Ільченко. – Харків : Фоліо, 2009. – 700 с.
5. Шевчук В. Дім на горі / В. Шевчук. – Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. – 600 с.

НАТАЛІЯ КОБЫЛКО, НАДЕЖДА КИРИЛЕНКО

#### ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФОЛОГЕМЫ «ДОРОГА» В УКРАИНСКОЙ «ХИМЕРНОЙ» ПРОЗЕ

В статье исследована мифологема «дорога», особенности ее интерпретации в украинской «химерной» прозе. Проблема взаимодействия литературы и мифа не теряет своей актуальности, особенно в XX веке, когда происходит процесс «ремифологизации». В настоящее время все большую популярность приобретает использование классических мифов через заимствование мотивов, образов и сюжетов. Одним из доминирующих мифообразов, которые разрабатывались украинскими писателями во второй половине XX века, стал образ дороги. Образ пути рассмотрен в реально-пространственном и метафорическом значении в романах А. Ильченко «Козацькому роду нет переводу...», Е. Гуцало «Одолженный мужчина», в дилогии В. Земляка «Лебединая стая» и «Зеленые Млины», определена философская основа хронотопа дороги в повести В. Дрозда «Ирий» и романе «Дом на горе» В. Шевчука. В ходе исследования авторы сделали вывод, что этот образ, с одной стороны, связан с мотивом путешествия как спасение от дисгармонии в жизни, а с другой – с мотивом возвращения домой для воссоединения с семьей и родом. Таким образом,

путь в украинском «химерном» романе выступает составной категории движения, свободы, жизни и смерти, он принимает участие в судьбоносных моментах жизни главных героев.

**Ключевые слова:** мифологема «дорога», интерпретация, «химерный» роман, мифологизм, ремифологизация.

NATALIYA KOBYLKO, NADEZSHDA KYRYLENKO

#### THE INTERPRETATION OF MYTHOLOGIES OF "THE ROAD" IN UKRAINIAN "CHIMERIC" PROSE

The article investigates the mythologeme of "the road", especially its interpretation in Ukrainian "chimeric" prose. The problem of interaction of literature and myth does not lose its relevance, especially in the twentieth century, when the process of "remythologization". Currently become increasingly popular, the use of classical myths by borrowing motifs, images and stories. One of the dominant metoprotol, which was developed by the writers in the second half of the twentieth century, was the image of the road. The image paths are considered in real-spatial and metaphorical meaning in the novels of O. Ilchenko "Cossack family no translation...", E. Gutsalo "Borrowed man", in the duologue of V. Zemlyak "Swan flock" and "Green Mlini", defined the philosophical basis of the road chronotope in the novel V. Drozd "Iry" and the novel "The House on the hill" V. Shevchuk. The study authors concluded that this image is on one side linked with the motif of the journey as salvation from disharmony in life, and on the other – with the motive of returning home to reunite with family and race. Thus, the way to Ukrainian "chimerical" novel acts as a composite category of movement, of freedom, of life and death, he takes part in the momentous moments of life the main characters.

**Key words:** mythologeme "road" interpretation, "chimerical" novel, mythologism, remythologization.

Одержано 20.09.2016 р.

УДК 821.161.2:113.5.09

ТЕТЯНА ЦЕПКАЛО  
(Херсон)

### МІФОЛОГЕМА МІСЯЦЯ У ТВОРЧОСТІ М. ЙОГАНСЕНА ТА К. ГАМСУНА

**Ключові слова:** символ, архетипний образ, мифологема місяця, міфопоетика, світогляд.

Художній твір консолідує в собі життєвий досвід письменника, його мрії, фантазії, емоції, а також образи, символи та уявлення, що підіймаються з глибин підсвідомості та притаманні кожному індивіду. Взаємодіючи з навколишньою дійсністю на рівні почуттів та асоціацій, митець здійснює саморефлексію і виявляє своє світовідчуття інстинктивно, інтуїтивно та опосередковано через мифологічні моделі, що розшифровують своєрідний конгломерат численних підтекстів і відтворюють світоглядні геноми та архаїчні форми прадавнього світобачення.

Дослідження творчості норвезького письменника К. Гамсуна українськими літературознавцями відбувалось здебільшого у традиційному рус-

лі й стосувалось загального огляду його прози. Це праці А. Болаболыченка, Н. Будур, Е. Панкратової та ін. Поетикальні паралелі між творами К. Гамсуна та М. Коцюбинського проводили А. Гурдуз, Т. Матюшкіна та Я. Поліщук, у роботах яких зверталась увага також на особливості зображення природи, пантеїстичне світосприймання та імпресіоністичні ознаки творів обох митців. У контексті модерністської та авангардистської літератури вивчалась також творчість М. Йогансена. Це праці таких учених, як В. Денисенко, Н. Лобас, Я. Цимбал та ін. Найповнішим дослідженням світоглядної та художньо-естетичної системи творчої спадщини українського письменника на сьогодні є монографія Р. Мельниківа «Майк Йогансен: ландшафти трансформацій». Проте у вітчизняних наукових розвідках бракує розгляду окремих міфообразів у текстах М. Йогансена та К. Гамсуна, а також відсутнє порівняння особливостей художнього міфомислення українського та норвезького митців, що й зумовлює актуальність нашої статті.

Метою розвідки є міфоаналіз особливостей інтерпретації образу місяця у творчості М. Йогансена та К. Гамсуна.

Для досягнення поставленої мети ставимо перед собою такі завдання: виявити образ місяця в художніх текстах обох митців, дослідити міфопоетичні особливості його трактування, проаналізувати специфіку міфологічного мислення М. Йогансена та К. Гамсуна, порівняти світоглядні позиції українського та норвезького авторів, визначити роль міфологеми місяця у творенні художньої картини світу митців. Основним методом дослідження є ритуально-міфологічний підхід, який полягає у віднайденні давніх міфологічних репродукцій образу місяця у творах українського та норвезького письменників. Також застосовується історичний, культурологічний, міфокритичний, архетипний та порівняльно-типологічний методи.

Художній доробок К. Гамсуна відзначається віталістичним струменем, що характеризує творчу манеру письменника взагалі і переноситься на окремі образи зокрема. Так, у романі «Пан» головний персонаж відкрито і захоплено радіє кожній травинці, кожному звукові, усьому, що його оточує: *«Благословенні будьте, люди, і Ви, звірі та птахи! Дякую за цю самотню ніч у лісі, у лісі! Благословляю темряву, і шепіт Бога у кронах дерев, і солодку знемогу тиші, неповторну музику, що бринить у моїх вухах, зелене листя і жовте листя! Благословляю життя, що бринить, переливається розмаїттям звуків, форкання пса, що винює щось у траві! І дикого kota, який припав до землі, наготувавшись для стрибка на горобця у темряві, у пільмі! Благословляю неземну тишу земного царства, зорі та серпик місяця, усе, усе!..»* [2, с. 98–99]. Пантеїстичне світовідчуття, яке демонструє у вищенаведеному прикладі автор, полягає в ототожненні людини/Бога та природи, що відповідає концептуальним закладам пантеїзму як філософської позиції.

Моделюючи власну картину світу, норвезький письменник не розрізняє вертикальної та горизонтальної осей, ставлячи на одну площину як земний, так і небесний простір, останній з яких виражений образами нічних світил. Перед читачем постає цілісна картина нічного лісу, яку легко відтворити в уяві через поєднання звукових та зорових образів. Самотність лейтенанта Глана, про якого йдеться у творі, таким чином, відходить на другий план, адже навколо нього вирує життя, що постає в усіх своїх проявах. Чоловік



чує не тільки звуки тварин, музику листя, а й тишу земного царства і навіть шепіт Бога, що засвідчує релігійність світогляду митця.

Як зауважує Я. Поліщук, у творчості К. Гамсуна «природа стає повноцінним персонажем, який не просто присутній у творі, а й виступає реальною дійовою особою, поданою в русі, розвитку й різноманітності, що творять паралель і контраст до динаміки людських переживань» [8, с. 58]. Так, у романі «Пан» зустрічаються описи палкого захоплення головного героя навколишнім світом, в якому значне місце також займає нічне світило: «Я дивлюся на серп місяця, він висить у небі, немов біла шкарлупка, і мене проймає любов до нього, я відчуваю, як червонію. «Місяцю! — кажу я ніжно і пристрасно. — Місяцю мій!» І серце моє рветься йому назустріч» [2, с. 102]. Порівняння місячного образу з білою шкарлупкою свідчить про прагнення автора показати його якомога ближчим до людини. А пориви серця лейтенанта Глана до місяця вказують на високі почуття, якими й керується цей персонаж. Така ніжність у рецепції природи приводить до того, що чоловік набуває здатності бачити лісових духів: «Минає кілька хвилин. Здіймається вітер, чужий вітер налітає на мене і приносить дивний дух. Що це? Я озирваюся, але нічого не бачу. Вітер кличе мене, і моя душа згідливо відгукується; наче якась сила піднімає мене і притискає до невидимих грудей; сльози виступають на очах, я тремчу. Десь поруч стоїть Бог і дивиться на мене. Минає ще кілька хвилин. Я повертаю голову, дивний повів зник, мені здається, немов я бачу спину духа, який нечутно простує лісом...» [2, с. 102]. Саме в зображенні містичних істот (у цьому випадку – Пана, володаря лісу) і полягає міфологізм творчості К. Гамсуна. «Принципово заперечуючи етнографізм та романтичне наслідування фольклору, він зумів по-своєму відтворити дух міфу, своєрідно інкрустувати його в тексти романів – через окремі епізодичні постаті, котрі ніби матеріалізують уяву героїв, відсвіжують у ній зафіксовані в колективній пам'яті прадавні міфи» [8, с. 60].

Абсолютно протилежним ставленням до навколишнього світу відзначається творчість М. Йогансена, філософські погляди якого виходили за межі традиційного трактування явищ, що відбуваються у Всесвіті. Поетична збірка «Крокове коло», лейтмотивом якої стало весняне оновлення землі, містить ряд віршів, у яких також відчувається любов до природи. Наприклад, у поезії «Як дихає ніжно і легко, і тихо обличчя...»: «Заснуло у синяві місяця блідеє личко / І в піні, і в вітрі без краю лине і лине... / – Коли біля тебе лежить твоя річка. / Забуваєш сніги, що обличчя стиглими хвилями вкрили» [5, с. 50]. Частиною навколишньої дійсності змальовано місяць, синювате світло якого співвідноситься зі стихією води, символізує спокій і холод [1, с. 426], останній з яких підкреслюється такою художньою деталлю, як сніг, що в уяві читача постає майже відчутним. І хоча небесне світило набуває символіки сну і затишшя, навколо відбувається рух – вітру, річки, опадів. Таким чином, автор удамо поєднав антагоністичні процеси макрокосмосу.

Неординарні погляди на світ демонструє М. Йогансен у вірші «Весна в вагоні» зі збірки «Ясен», малюючи метафоричну картину ночі: «З яруги викотивсь багрянний галаган / І цапки став над падлими полями / Подобень місяця. Ту-ман / Топив в затоках пам'ять. Рами / Небес розчахли. Зорі забрели в нігич, / у чорний чад, / І звівши вгору темні руки, навзнаки, назад / Упала ніч» [5, с. 77]. Якщо враховувати, що митець описує зимову пору року, то на тлі снігових завій та

нічної темноти місячний образ постає яскравою невиразною плямою, на що вказує словосполучення *подобень місяця*. Але округла форма його не викликає сумніву, адже небесне світило порівнюється із галаганом, що котиться. Можемо припустити, що автор має на увазі мідну монету, що теж має форму кола і за кольором подібна до багрянцю. Проте полісемантичність слова *галаган* вимагає розгляду й іншого варіанта його значення – розжареної голешки, що також візуально нагадує описаний письменником астральний образ. Цікавим з погляду прадавніх уявлень є фразеологізм *цапки став*, що означає «різко стати на задні ноги або бути впертим, за аналогією до поведінки цапа». Саме з цією твариною асоціюється місяць у праслов'ян. Отже, М. Йогансен знову ж таки поєднує амбівалентні значення, закодовані в цьому образі, про що свідчить одночасне оречевлення та одухотворення нічного світила.

Подібний опис нічного світила зустрічаємо й у творі К. Гамсуна «Пан»: *«Усе дрімає, місяць пливе до північного краю неба, гори відкидають на землю гігантські тіні. Повний місяць, наче вогняний острів, наче кругла мідна загадка. Я ходжу навколо нього і не можу надивуватися»* [2, с. 110–111]. Як і в попередньому прикладі з вірша українського поета, так і в романі норвезького літератора місячний образ означений вогняним, круглим, мідним. У зображенні його у вигляді розжареного острова знаходимо відлуння осетинського нантського епосу про колесо Балсага, яке «охоплене полум'ям, мчить із неба на землю через ліси та долини» [6, с. 293], що також відповідає формі повного місяця, символом якого у світовій міфології є саме коло [7, с. 111]. Переміщення астрального світила у нічному небі, метафорично відбите у тексті, оприявнює закони космічного руху землі навколо своєї осі, що також утворює коло, яке віддавна «асоціювалося з небесами, космосом, абсолютом та досконалістю» [7, с. 111]. Однак довершеність місяця залишається нерозгаданим явищем для людини, продовжує її дивувати і зачаровувати, тому в рецепції головного героя він постає мідною загадкою, що також може мати декілька інтерпретацій. По-перше, це може бути вказівка на червонуватий колір, притаманний цій хімічній речовині, а також полум'ю, яким наділений досліджуваний образ. По-друге, мідь як метал має властивості золота, яке є символом сонця [7, с. 94]. Якщо зважати, що автор наділяє нічне світило тими ж якостями, що притаманні денному, то застосування такого метафоричного порівняння вважаємо доцільним і таким, що заряджає твір художньою енергією. Таким чином, сприйняття навколишньої дійсності К. Гамсуном відбувається на рівні підсвідомості й може мати декілька варіантів трактування.

Сонце та місяць є невіддільними один від одного, хоча їхні символічні значення почасти є контрастними. Так, у романі норвезького письменника «Вікторія» ці образи характеризуються контрапунктними координатами, але співіснують в одній площині: *«Минули ще тижні і місяці, настала весна. Зійшов сніг, світ навколо сповнився дзюркотінням та хлюпотом, наче увесь простір від сонця до місяця заповнила тала вода»* [2, с. 180]. Визначення обширу землі межами двох світил свідчить про космічність мислення автора, який зумів лаконічно передати циклічність природних явищ, зокрема зміну пір року, а також добовий цикл, адже одночасне перебування денного та нічно-

го світил у полі зору людини можливе тільки зранку або ввечері, коли сонце тільки сходить, а місяць ще не заховався, або навпаки, тобто коли вони перебувають на протилежних кінцях обрїю. Таким зображенням астральних світил автор мав на меті підкреслити масштабність талої води, якою наповнюється норвезька земля навесні.

Співвіднесеність міфологем сонця, місяця та води зустрічаємо і в поезії М. Йогансена «Ліс» зі збірки «Хмар руїни», у якій всі природні реалії відображені у вигляді технічного пристрою та машинних деталей. Неординарне тлумачення навколишнього середовища зумовлене особливостями світосприйняття українського митця, який консолідує різнорідні явища та надає їм нового тлумачення: *«Вода обточує циліндри лісових осей, / Шліфує точно і виблискує вода, / І в інший цех тече, і знов вертається у цей / Місячне руно й сонячна руда»* [5, с. 105]. Метафоричний опис лісу, річки та небесних світил відбувається за допомогою зображення їх через образи предметного світу. Причому денне світило постає в образі природного мінерального утворення, а нічне – у вигляді овечої вовни, які протиставляються один одному за своєю масою. Виходячи з цього, можна трактувати аксіологічне значення обох астральних тіл – сонцеві надається більшої ваги, аніж місяцеві, що є закономірним у загальноприйнятому сприйнятті космічної ієрархії. Отже, автор вибудовує власну міфологічну парадигму світобудови.

Багатьом поетичним творам М. Йогансена притаманне нівелювання межі між небесним і земним просторами, що й відбувається, наприклад, у вірші «Краєвид на курорті» зі збірки «Поезії», де місячний образ стає досяжним для людини: *«Я місяць украв коло моря. / Таємна / заходилась буря: / було темно / й коли я крав, / Скрадався під камінь краб»* [5, с. 98]. Можливість доторкнутися до місяця й навіть узяти його в руки репрезентує трансцендентний вимір навколишньої дійсності і класифікує цей образ як предмет, викрадення якого має міфологічне підґрунтя та асоціюється із затемненням, причиною якого, як фіксує давня скандинавська міфологія, було стягнення місяця (Мані) на землю вовком Хаті [7, с. 121]. Окрім того, вважаємо не випадковим використання образу краба, що також підсилює смислове навантаження зображеного зникнення місяця в небі. «Оскільки рух крабів регулює морський прилив – вони полюють під час приливу і відпочивають під час відливу, – вони часто асоціюються з місяцем. Інкі вважали їх аспектом великої матерії, що пожирає і час, і місяць, який іде на спад» [7, с. 183]. Експресія твору підсилюється алітерацією приголосних *p* та *k*, що становить собою синтез руху, тривоги, загрози із тишею, темрявою, таємничістю тощо. Отже, митець на рівні підсвідомості реконструює прадавній міф, стираючи межі між вертикальною та горизонтальною осями.

У романі К. Гамсуна «Пан» також відбувається поєднання земного і небесного вимірів, що реалізується через уявлення ліричного героя про тактильний контакт із місяцем: *«Життя у мене зараз не нудне, однак час стоїть непорушно, і я не розумію, чому це так. Я у відставці, сам собі цар і Бог, усе в мене гаразд, я зустрічаюся з людьми, їжджу у каретах, а часом примружу око і пишу пальцем по небі, лоскочу місяцеві шийку, і мені здається, що він регоче, аж заходить від сміху, бо йому лоскотно. Усе навкруги усміхається. Я не скуплюся на вино, скликаю людей, щоб розділили свою радість під лускит корків»* [2, с. 123].

Тут можна говорити про створення перцептивного образу, адже небесне світило, по-перше, досягається органами чуття людини, а, по-друге, здатне проявляти власні відчуття і реакцію від дотику. Життєрадісність, якою просякнуте кожне речення у наведеному прикладі, становить собою основу світобачення автора. Адже лейтенант Глан, від імені якого ведеться розповідь у романі, описує не найкращий період свого життя, однак сприймає навколишню дійсність крізь призму любові до людей і всього світу. Сміх є символом «радісного життя і впевненості у подоланні незгод, навіть оптимістичної зневаги до життєвих негараздів» [1, с. 364], що підтверджується наведеними рядками. Творчість К. Гамсуна покликана відобразити «безмежний хаос відчуттів, химерну фантазію, висвітлену нашими почуттями, сліпі пориви поміж ними, загадковість нервових явищ, шепіт крові, молитву суглобів, усе життя підсвідомості» [3, с. 301].

Властивістю сміятися наділяє нічне світило і М. Йогансен у вірші «Місяць» зі збірки «Доробок», де подається антропоморфний образ природи: *«В перелогах у поле / Лягла перевтомлена ніч / Місяць розсипав солі / – Режочеться дурень двосічний. // О, як люто заздрить людині / На небі мрець голомозий / В море мертве й сине / Занурилась у дикій тривозі. // Дотанцювує Білий Блазень / Уночі танець останній / Сіє сіль, суютьється і казиться... / – За горами бреде світання»* [5, с. 38]. Український поет метафорично описує закінчення ночі й прихід нового дня, акцентуючи на персоніфікованому образі місяця, що постає в різних іпостасях у кожній строфі. Так, спочатку автор порівнює місячне сяйво із сіллю, що на підтекстовому рівні має глибоке символічне значення, адже в першу чергу вона асоціюється з білим кольором, що є символом небесного світла [1, с. 423], яке протиставляється темряві і хаосу. «Сіль – це суть, без якої немає нічого, але з якою все стає таким, яким покликане бути» [1, с. 358]. Водночас із білим кольором пов'язують світанок [1, с. 423], що досить чітко продемонстровано у наведеному прикладі. Не випадково М. Йогансен називає місяць Білим Блазнем, адже той виконує свій останній танок перед тим, як зникнути з настанням ранку. А отже, цим пояснюються й інші два найменування місячного образу. Так, *мрець голомозий* означає не що інше, як символічну смерть нічного світила в переддення, що є причиною його страху, заздрості до людини, дикої тривоги, хаотичної поведінки, панічного сміху тощо. Тож іменування його дурнем та блазнем, що семантично суголосні один одному, є засобом передачі іронії. Також варто звернути увагу на означення *двосічний*, тобто загострений з обох кінців, що вказує на форму у вигляді серпа, з яким порівнюють молодик. Таким чином, одухотворене астральне світило несе в собі закодовані символічні знаки.

Зникнення нічного світила із приходом ранку зображує М. Йогансен і в поезії «Світанок» (збірка «Доробок»): *«Захолола жахом зоря / Над лісом / (Давно вже помер місяць), / Червоне бадилля на сході кричить, / Угору лізе вогневий буряк, / Видирається вище, і вище, і вище, / Ударив свиснув, розсипався іскрами / – Ранок»* [5, с. 49]. В основі метафоричної картини ранішнього світанка лежить поєднання звукових і зорових образів, що вирізняються яскравими фарбами (червоне бадилля) і гучними звуками (кричить, свиснув), що різко контрастують із жахом, у якому замерла зоря, і смертю місяця. Синестезія



відчуттів, продемонстрована митцем, є одним із засобів поетичного моделювання авторської картини світу.

К. Гамсун у романі «Пан» зникнення місяця подає як утрату світла та надії. Головний герой перебуває в очікуванні пароплава, але без місячного сяйва не може його розгледіти: «Спливають години. Увесь час я чув, як працюють парові машини на пароплаві. Уже почало смеркатися. Урешті чути свист, вантаж на борту, пароплав відходить. Чекати зосталося лише кілька хвилин. Місяця немає, і я, одержимий, вглядаюся у сутінки» [2, с. 113]. Нервовий стан лейтенанта Глана підсилюється відсутністю нічного світила, темрявою, в якій головний герой може покладатися тільки на слух, завдяки якому він абсолютно точно зумів визначити рух судна, на яке так чекав. Загострення окремих відчуттів, характерне для тварин, є наслідком тривалого самотнього життя в лісі. Так, Я. Поліщук зазначав, що К. Гамсун «виразно антропоморфізує світ природи, проте досягає і зворотний ефект, уподібнюючи самовідчуття персонажа до стану рослини чи тварини» [8, с. 59].

У романі К. Гамсуна «Пан» в архетипному образі місяця закладений міфологічний код, що на перший погляд не піддається раціональному осягненню: «Ліс ще більше пожовтів, надходить осінь, усе нові й нові зорі з'являються на небосхилі, а місяць, наче срібна тінь, скупана у золоті» [2, с. 98]. Як відомо, символом денного світла є золото, а нічного – срібло [1, с. 363]. Оскільки місяць світить відбитим світлом сонця, то метафоричне порівняння, наведене у прикладі, є художньою репрезентацією прадавніх світоглядних коренів.

Отже, міфологічна інтерпретація образу місяця дає можливість розкрити особливості світогляду норвезького письменника К. Гамсуна та українського поета М. Йогансена. На прикладі цього архетипного образу можемо простежити пантеїстичне світовідчуття, любов до природи, віру в містичні явища, відлуння прадавньої міфології у романах К. Гамсуна «Пан» та «Вікторія». У поетичних текстах М. Йогансена нічне світило піддається неординарній інтерпретації, набуваючи почасти антропоморфних рис, постаючи у вигляді предмета та поєднуючи в собі амбівалентні значення.

Відсутність розгляду окремих міфологем у творчості К. Гамсуна та М. Йогансена, важливість міфоаналізу їхніх художніх текстів для розуміння авторської картини світу зумовлюють шляхи наших подальших досліджень.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Багнюк А. Символи українства : художньо-інформаційний довідник / А. Л. Багнюк. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. – 512 с.
2. Гамсун К. Вибрані твори [Текст] / К. Гамсун ; пер. з норвезької Н. Іванчук. – Л. : Літопис : Центр гуманіт. досліджень Львівського нац. ун-ту ім. І. Франка, 2000. – 396 с.
3. Гамсун К. В сказочном царстве. Путевые заметки. Статьи. Письма : сборник / К. Гамсун; пер. с норвежского Э. Панкратовой. – М.: Радуга, 1993. – 480 с.
4. Гурдуз А. Дослідження творчості Кнута Гамсуна в сучасній Україні / А. І. Гурдуз // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2008. – № 5. – С. 38–40.
5. Йогансен М. Вибрані твори / Майк Йогансен ; упоряд. Р. Мельників. – 2-ге вид., доповнене. – К. : Смолоскип, 2009. – 768 с.
6. Мифология. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – 4-е изд. – М. : Большая российская энциклопедия, 1998. – 736 с.



7. О'Коннелл М., Эйри Р. Знаки и символы : иллюстрированная энциклопедия / Марк О'Коннелл, Раджи Эйри ; пер. И. Крупицовой. – М. : Эксмо, 2009. – 256 с.

8. Поліщук Я. Наслухаючи «музику сфер»: поетикальні паралелі творчості Михайла Коцюбинського та Кнута Гамсуна / Ярослав Поліщук // Слово і час. – 2010. – № 12. – С. 53–67.

ТАТЬЯНА ЦЕПКАЛО

#### МИФОЛОГЕМА ЛУНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ЙОГАНСЕНА И К. ГАМСУНА

В статье исследуется специфика интерпретации архетипного образа луны в творчестве М. Йогансена и К. Гамсуна. Изучаются символические значения и роль мифологемы луны в художественной картине мира исследуемых авторов. Рассматриваются и сравниваются мифопоэтические особенности произведений украинского и норвежского писателей на основе анализа лунного образа.

Автор взаимодействует с окружающей средой на уровне чувств и ассоциаций и таким образом осуществляет саморефлексию, выражает свое мироощущение инстинктивно, интуитивно и с помощью мифологических моделей, которые расшифровывают своеобразный конгломерат многочисленных подтекстов и воспроизводят мировоззренческие геномы и архаичные формы древнего мировоззрения.

Мифологическая интерпретация образа луны способствует раскрытию особенностей мировоззренческих позиций норвежского писателя К. Гамсуна и украинского поэта М. Йогансена. На примере этого архетипного образа прослеживаются пантеистическое мироощущение, любовь к природе, вера в мистические явления, отголоски древней мифологии в романах К. Гамсуна «Пан» и «Виктория». В поэтических текстах М. Йогансена ночное светило подвергается неординарной интерпретации, приобретая отчасти антропоморфные черты, изображается в виде предмета и сочетает в себе амбивалентные значения.

**Ключевые слова:** символ, архетипический образ, мифологема месяца, мифопоэтика, мировоззрение.

TATIANA TSEPKALO

#### MYTHOLOGEM OF THE MOON IN THE WORKS BY M. JOHANSEN AND K. HAMSUN

The article explores the specifics of interpretation of the archetypal image of the moon in the works by M. Johansen and K. Hamsun. The symbolic significance and role of mythologeme of the moon in the artistic world picture of both writers are studied. Mythopoetic features of works by Ukrainian and Norwegian writers are viewed and compared by analyzing the lunar image.

Interacting with surrounding reality at the level of feelings and associations, the artist carries out a self-reflection and finds the attitude instinctively, intuitively and indirectly through mythological models, deciphers a peculiar conglomerate of numerous implications and reproduces world outlook genomes and archaic forms of ancient outlook.

Mythological interpretation of an image of the moon gives the chance to unveil features of outlook of the Norwegian writer K. Gamsun and the Ukrainian poet M. Yogansen. On the example of this archetype image we can track pantheistical attitude, love to the nature, beliefs in the mystical phenomena, an echo of ancient mythology in K. Gamsun's novels "Mister" and "Victoria". In poetic texts of M. Yogansen the night star is exposed to extraordinary interpretation, getting partly anthropomorphous lines, being in the form of a subject and combining ambivalent values.

**Key words:** symbol, archetypic image, the mythologeme of the moon, mythopoetics, outlook.

Одержано 20.09.2016 р.

УДК 821.111

КАТЕРИНА НІКОЛЕНКО

(Полтава)

## ФОРМИ ІНТЕРТЕКСТУ В П'ЄСІ Б. ШОУ «ПІГМАЛІОН»

*Ключові слова:* Б. Шоу, «Пігмаліон», інтертекст, інтертекстуальність, художній образ, тема, мотив.

П'єса Б. Шоу «Пігмаліон» (1912) є яскравим зразком «нової драми», що засвідчила зміни в літературі й театральній системі кінця XIX – початку XX століття. Цей твір уже понад століття з успіхом іде на сценах багатьох театрів світу. Його проблематика й поетика висвітлена у працях вітчизняних (В. Матюша, М. Павлов, Ю. Дяків, О. Любченко та ін.) і зарубіжних (В. Уолл, Ч. Берст, Дж. Рейнольдс, Л. Конноллі та ін.) дослідників. На особливу увагу заслуговують роботи Е. Бенлі “Bernard Shaw” [4], Р. Харві “How Shavian is the Pygmalion We Teach?” [8], М. Крейна “Pygmalion: Bernard Shaw’s Dramatic Theory and Practice” [5] та ін.

Американський дослідник М. Крейн вважає, що стиль Б. Шоу, як і Г. Ібсена, значною мірою ґрунтується на традиціях класичної драматургії. Висвітлюючи нагальні проблеми суспільного життя, представники «нової драми» ставлять у центр уваги особистість із її почуттями, переживаннями, духовними колізіями, розкривають динаміку людських взаємин через дискусії, котрі поступово набувають широкого філософського звучання. На думку М. Крейна, фонетичний експеримент Гігінса в п'єсі «Пігмаліон» виходить далеко за межі науки й таким чином узагальнює творчий метод самого Б. Шоу: “Virtually nowhere in Pygmalion do the characters discuss phonetics, despite Shaw’s specific statement that phonetics is the subject of the play. The discussion in Acts IV and V deals with quite a different matter: the transformation of Liza as a result of Higgins’ experiment. Moreover, it comes at the climax of the play, when the principals, far from engaging in any discussion of phonetics, are locked in a violent emotional struggle” [5, p. 882].

Е. Бенлі звернув увагу на «винятково елегантну структуру» (“singularly elegant structure”) п'єси Б. Шоу. На думку дослідника, чіткий композиційний поділ «Пігмаліона» на дві частини (якщо вважати першу дію прологом) слугує для послідовного зображення розвитку головної героїні та ускладнення її образу: у II та III дії квіткарка перетворюється на герцогиню, а в IV і V дії герцогиня стає жінкою. “Pygmalion is about human character; its preface is about phonetics” [4, p. 215]. Хоча, за словами самого Б. Шоу, головною темою п'єси є фонетика, результат експерименту виявився несподіваним навіть для Гігінса: здібності Елайзи, які розвинулися під його керівництвом, стали підґрунтям для формування нових рис характеру дівчини, для її становлення як цілісної особистості.

Водночас не всі аспекти п'єси Б. Шоу «Пігмаліон» знайшли належне відображення в науково-критичному дискурсі. Сучасні теорії інтертекстуальності дають можливість поглянути на цей драматичний твір по-новому, з

позицій сучасної науки. Головна мета статті – дослідити форми інтертексту в п'єсі Б. Шоу «Пігмаліон», виявити інтертекстуальні зв'язки твору з різними явищами літератури, мистецтва, науки та ін., установити роль інтертексту для розкриття ідейно-художнього задуму письменника. Об'єктом розгляду в статті є п'єса Б. Шоу «Пігмаліон», предметом – форми інтертексту у творі та інтертекстуальні зв'язки.

В основу «Пігмаліона» покладено античний міф про скульптора Пігмаліона, який створив статую морської богині Галатеї. Вражений красою власного витвору, він закохався в Галатею і звернувся до богині кохання Афродіти із проханням оживити Галатею. Статуя ожила і, перетворившись на прекрасну жінку, стала дружиною Пігмаліона. У ролі всемогутнього творця Пігмаліона у п'єсі Б. Шоу виступає видатний фонетист – професор Генрі Гігінс, а в ролі Галатеї – бідна квіткарка Елайза Дулітл, із якої Гігінс обіцяє зробити «герцогиню». Однак драматург «перевертає» (а точніше, «повертає до сучасності») античний міф із допомогою парадоксу. Хоча головна дія твору розгортається між чоловіком і дівчиною, яка поступово стає кращою зовні й внутрішньо, але в сюжеті драми абсолютно відсутня любовна інтрига. Б. Шоу свідомо відмовляється від романтичних колізій із метою наближення п'єси до реального життя. Не кохання й не шлюб чоловіка та жінки стають предметом зображення у п'єсі, а реальне життя і люди як вони є – зі своїми долями, звичками, прагненнями й трагедіями. Р. Харві зауважує: “The dramatic impact of Eliza’s story comes from her emerging victorious in the struggle to free herself from the fetters of social prejudice that kept her chained to the gutter. If Eliza does not triumph over social prejudices, she loses. And she loses, if she marries” [8, p. 1237].

До всього сказаного дослідниками доповнимо, що Елайза Дулітл не є пасивною і залежною від обставин Галатеєю. Вона не чекає на свого «скульптора», а сама приходять до нього, щоб змінитися. Генрі Гігінс, за задумом Б. Шоу, мав продемонструвати суспільству, на що здатна талановита людина, до того ж реаліст. Образ сучасного Пігмаліона втілює ідеї творчої праці, науки, мистецтва, які здатні одухотворити й змінити світ.

У п'єсі «Пігмаліон» наявна велика кількість прямих і прихованих алюзій та ремінісценцій до видатних постатей минулого й сучасного. Прагнучи дати читачеві уявлення про загальний культурний стан модерної епохи, у «Передмові» автор згадує відомих особистостей своєї доби, які досягли великих успіхів у літературі, науці, театрі, політиці тощо. Генрік Ібсен (1828–1906) – норвезький драматург-новатор, творчість якого безпосередньо вплинула на світогляд Б. Шоу. Семюел Батлер (1835–1902) – англійський публіцист, котрий виступав із гострою критикою проти королеви Вікторії. Джозеф Чемберлен (1836–1914) – британський бізнесмен, реформатор, впливовий політик, один із засновників Британської імперії. У своїй діяльності він керувався радше практичними міркуваннями, аніж ідеологічними настановами, тривалий час виконував політичну місію в британських колоніях, підтримував тарифну реформу та єдність імперії.

Б. Шоу замислив п'єсу «Пігмаліон» як реалізацію тих естетичних принципів, за які активно боровся в театрі. Він писав: “...there is still too much sham golfing English on our stage, and too little of the noble English of Forbes

Robertson" [10, p. XII]. Письменника надзвичайно турбувало те, що в тогочасній драматургії було багато штучного й нереального – конфлікти, ситуації, а також «мова гольф-клубів», тобто вищих верств суспільства, відірваних від народу, але які виступали законодавцями театральної моди. Б. Шоу виступав за те, щоб англійський театр став більш реалістичним і правдивим, щоб актори були щирими в манері виконання й у мові своїх персонажів. Яскравим зразком такого виконавця для автора був сер Джонстон Форбс-Робертсон (1853–1937) – відомий актор, котрий зіграв багато ролей у п'єсах В. Шекспіра (Гамлета, Ромео, Отелло, Макбета).

У «Передмові» міститься й натяк на головну тему п'єси – духовне пробудження й перетворення людини під впливом мистецтва. Б. Шоу наголошує на тому, що кожна людина незалежно від свого походження має змогу самореалізуватися, вийшовши за межі минулого досвіду й долучившись до багатств культури: "The modern concierge's daughter who fulfils her ambition by playing the Queen of Spain in Ruy Blas at the Theatre Francais is only one of many thousands of men and women who have sloughed off their native dialects and acquired a new tongue" [10, p. XII]. Це алюзія на біографію французької акторки Сари Бернар (1844–1923), життя якої було непростим, але вона досягла успіху на європейській сцені в 1870-х рр.

Б. Шоу згадує також кілька поколінь визначних фонетистів, вважаючи, що саме вони можуть покращити сучасний стан англійської мови: "The reformer England needs today is an energetic phonetic enthusiast: that is why I have made such a one the hero of a popular play" [10, p. IX]. Зокрема, Александер Мелвілл Белл (1819–1905) був відомий своїми посібниками з орфоєпії та ораторського мистецтва, проводив дослідження в галузі акустичної фонетики та порушень мовлення. Він створив у 1867 р. систему фонетичних символів "Visible Speech", головне призначення якої – допомогти глухим навчитися розмовляти, а також був батьком Александра Грехема Белла, який винайшов телефон (у кімнаті Гігінса на шафі стоїть телефон і лежить телефонна книга). Александер Дж. Елліс (1814–1890) – англійський філолог, педагог і музичний теоретик, який розробив дві системи фонетичного алфавіту, створив низку посібників та наукових праць із фонетики, теорії та історії музики.

На створення образу Генрі Гігінса Б. Шоу також надихнула постать талановитого вченого Генрі Суїта (1845–1912), який сприяв утвердженню лінгвістики як наукової дисципліни, глибоко досліджував мови германської групи, особливо староанглійську та старонорвезьку, видав низку праць із фонетики й граматики. Подібність між Г. Суїтом і його літературним утіленням у п'єсі виявляється в тому, що вони обидва були професіоналами в обраній науковій сфері, створили власні системи скоропису, якими послуговувалися при написанні листівок для друзів, і відзначалися складним, суперечливим характером, зневажаючи суспільні умовності та норми етикету. Але Б. Шоу зауважує в «Передмові», порівнюючи ці дві постаті: "Pygmalion Higgins is not a portrait of Sweet, to whom the adventure of Eliza Doolittle would have been impossible; still, as will be seen, there are touches of Sweet in the play. With Higgins's physique and temperament Sweet might have set the Thames on fire" [10, p. XI].

Б. Шоу із глибокою повагою ставився до літературної та наукової діяльності Роберта Сеймура Бріджеса (1844–1930), який активно займався філологічними студіями й виступав за наближення віршової метрики до розмовного мовлення. У своїй творчості він переважно схилився до класичних тем англійської літератури, прагнучи до якомога більшої точності, прозорості, виваженості художньої мови. Упродовж 1913–1930 рр. Р. Бріджес обіймав почесну посаду британського поета-лауреата, його вірші були покладені на музику багатьма відомими композиторами того часу. У «Передмові» до п'єси «Пігмаліон» Б. Шоу зазначає, що саме Р. Бріджесу Генрі Гігінс завдячує своєю любов'ю до Дж. Мільтона: “Among them towers the Poet Laureate, to whom perhaps Higgins may owe his Miltonic sympathies, though here again I must disclaim all portraiture” [10, р. XI]. Так, досліджуючи фонетичні особливості білого вірша та верлібра на прикладі творчості Дж. Мільтона, поет-лауреат написав книгу “Milton’s Prosody”, а пізніше створив цикл “Neo-Miltonic Syllabics”, переосмисливши традиції мільтонівської поезії в контексті нової епохи.

Досконале володіння кількома мовами дозволило Дж. Мільтонові читати в оригіналі твори митців античності, Середньовіччя та Відродження, які безпосередньо вплинули на формування його світогляду. Талант поета розкрився й завдяки блискучій освіті в Лондоні та Кембриджі, і вже рання його творчість (1620–1630-ті рр.) відзначається жанровим розмаїттям, складністю проблематики, вишуканістю форм. Б. Шоу не випадково називає англійську мову «мовою Мільтона» (“the language of Milton”). Як відомо з історії англійської мови, використовуючи різні способи словотворення (афіксація, конверсія, словоскладання та ін.), поет створив близько 630 неологізмів, більшість із яких міцно закріпилися в англійському лексиконі.

Дж. Мільтон гостро відчував складність своєї епохи, у якій поєдналися бароко і класицизм, суперечливі філософські та політичні віяння. Він досліджував особистість свого часу, прагнув створити образ «нової людини», готової гідно прийняти виклики часу. У своїх творах письменник виступав за гармонію між почуттями й розумом за умови пріоритету раціонального початку: на противагу трагічному героєві пізнього англійського Ренесансу, на противагу ліричному героєві Дж. Донна, якого гнітить приреченість і власне безсилля, Дж. Мільтон створив «ідеальний» образ ученого-гуманіста, котрий не цурається проблем реального життя, а намагається вирішити їх. У п'єсі Б. Шоу «Пігмаліон» концепцію нового героя втілено в образі професора Генрі Гігінса, який пристрасно любить науку й за її допомогою активно перетворює дійсність.

Суперечливість двоїстої натури людини, складність її духовного буття були провідними мотивами творчості Дж. Мільтона і знайшли яскраве відображення в поезіях «Веселий» (“L’Allegro”) і «Задумливий» (“Il Penseroso”), де зображено два протилежні стани душі. До цих творів звертається і Б. Шоу, описуючи красномовство Альфреда Дулітла (“most musical, most melancholy”; “his native woodnotes wild”) і водночас увиразнюючи двоїстість його характеру: батько прийшов до Гігінса, аби фактично «продати» йому свою доньку, однак виявляє певну «скромність», відмовляючись від значної



суми грошей. Подальше збагачення й успіх у вишуканому товаристві Лондона не приносять йому щастя.

Поєднання різних інтертекстів (наукового, літературного, мистецького й реального) зумовило неоднозначність образу Генрі Гігінса. Він увібрав у себе окремі риси відомих літераторів і науковців – Дж. Мільтона (“the treasures of my Miltonic mind”), Р. Бріджеса, Г. Суїта, А. Дж. Елліса, А. М. Белла, самого Б. Шоу, проте не є точною копією жодного з них. Професор Гігінс відчуває себе всемогутнім творцем, розуміючи, що з допомогою слова можна впливати на людей, змінювати їхні долі, а як наслідок – і довколишній світ. Та хоча він заробляє на життя, допомагаючи іншим людям удосконалюватися, сам Гігінс ніколи не зміниться. Життя для нього – лише ілюстрація до наукових теорій, а реальні люди, зокрема Елайза Дулітл – не більш ніж об’єкти для експериментів. Він із великим ентузіазмом погоджується перетворити квітку на «герцогиню», але не думає про труднощі й наслідки власних учинків, його цікавить перш за все процес створення «нової людини» з допомогою слова. Тому незважаючи на те, що його постать надзвичайно цікавить Елайзу, романтичні стосунки між цими героями неможливі. Генрі Гігінс завжди любитиме науку понад усе; окрім того, постать його матері – освіченої, мудрої, вишуканої жінки, наділеної тонким смаком і почуттям гумору, – стала для професора ідеалом, якого не може досягти жодна дівчина. Б. Шоу писав у «Післямові»: “Even had there been no mother-rival, she would still have refused to accept an interest in herself that was secondary to philosophic interests. Had Mrs. Higgins died, there would still have been Milton and the Universal Alphabet... Galatea never does quite like Pygmalion: his relation to her is too godlike to be altogether agreeable” [10, p. 74]. У свою чергу, Елайза не могла б погодитися на відведену їй другорядну роль у стосунках із професором, якби герої все-таки одружилися. Образ Гігінса є втіленням надзвичайно сильної особистості, яка усвідомлює свою високу об’єктивну значущість для суспільства й може дозволити собі нехтувати почуттями інших; поруч із ним Елайза гостро відчуває власну неповноцінність, бо для професора вона завжди буде брудною дівчинкою з Тотенхем Корт Роуд, «пожмаканою капустаиною» (“Oh, I’m only a squashed cabbage leaf”), яка не здатна навіть наблизитися до його високих стандартів.

Водночас драматург порушує проблему влади митця над своїм витвором: хоча Гігінс фактично створив «новий» образ Елайзи, особистість дівчини не зводиться до сукупності механічних впливів на неї. Е. Бенлі пише: “The Pygmalion of “natural history” tries to turn a human being into a statue, tries to make of Eliza Doolittle a mechanical doll in the role of a duchess. Or rather he tries to make from one kind of doll a flower girl who cannot afford the luxury of being human another kind of doll a duchess to whom manners are an adequate substitute for morals” [4, p. 121]. Вийшовши за межі попереднього життєвого досвіду, Елайза Дулітл прагне до саморозвитку, творчо застосовує свої знання в різноманітних ситуаціях, може відповідально долати життєві труднощі та стає незалежною від Гігінса. Хоча професор залишається її другом, подальший життєвий шлях дівчина обирає самостійно.

Слід відзначити й наявність у п’єсі музичного інтертексту, який поглиблює поліфонізм і створює особливу театральну атмосферу: зокрема, у ре-

марках до п'єси, де описуються помешкання Генрі Гігінса та його матері, є згадки про фортепіано. Серед речей Елайзи, які вона бере з собою на Уїмпол Стріт, також був музичний інструмент. Хоча у п'єсі не зазначено, який саме, але ми знаємо, що район Тотенхем Корт Роуд, де дівчина торгувала квітами, відомий багатівіковим виробництвом меблів, а деякі майстерні пізніше почали виготовляти фортепіано. Тож цілком імовірно, що Елайза забрала із собою саме цей музичний інструмент.

Відомо, що Б. Шоу надзвичайно любив музику й рано навчився грати на фортепіано, особливо йому подобалися твори В. А. Моцарта. На початку своєї кар'єри драматург був музичним критиком у Лондоні й писав під псевдонімом *Corno di Basetto*, а вже по його смерті, в 1978 р., була видана збірка "The Great Composers: Reviews and Bombardments", до якої ввійшли міркування Б. Шоу про музику загалом, про відомих диригентів, класичних і сучасних композиторів. Він писав: "The pianoforte is the most important of all musical instruments: its invention was to music what the invention of printing was to poetry... Without it, no harmony, no interweaving of rhythms and motives, no musical structure, and consequently no opera or musical drama" [11, р. 3]. Тому не дивно, що саме фортепіано в п'єсі «Пігмаліон» стало промовистим символом музичного мистецтва, яке спонукає людину мислити по-новому, викликає складні емоції в її душі й навіть захищає від реальних або уявних небезпек: так, герої твору нерідко «знаходять прихисток» саме біля фортепіано ("takes refuge on the piano bench"; "backs against the piano"; "gets away from him by going to the piano bench"; "running away in terror to the piano, where she turns at bay"; "she crouches over the piano with her hands over her face, and exclaims").

У третій дії Б. Шоу майстерно використовує прийом нашарування різних наративних потоків. Генрі Гігінс і полковник Пікерінг буквально перебивають один одного, розхвалюючи здібності Елайзи, що не дає місіс Гігінс (і публіці) зрозуміти зміст їхніх висловлювань. У такий спосіб автор досягає комічного ефекту й передає підвищену емоційність героїв. Окрім того, у цьому театральному діалозі образ героїні розкривається в новому світлі, оскільки тут акцентовано її готовність до сприйняття різних музичних стилів, творів різних композиторів ("Beethoven and Brahms or Lehar and Lionel Monckton"), винятковий музикальний слух і талант до гри на фортепіано ("she plays everything... though six months ago, she'd never as much as touched a piano").

У четвертій дії Генрі Гігінс наспівує арію з відомої опери Дж. Пуччіні «Дівчина із золотого Заходу» (італ. *La Fanciulla del Golden West*, 1910), деякі мотиви якої відчутно й у «Пігмаліоні». З одного боку, американська «золота лихоманка» XIX ст. – яскрава алегорія на англійське суспільство, у якому питання матеріального благополуччя стояло надзвичайно гостро і призводило до численних міжкласових конфліктів. З іншого боку, в опері Дж. Пуччіні показано духовне перетворення головної героїні – Мінні, котра мусить боротися за своє щастя й кохання, долаючи несправедливість. Елайза Дулітл також морально зростає як особистість упродовж розвитку сценічної дії, вона постає набагато мудрішою і сміливішою наприкінці п'єси, аніж на її початку. Сучасна Галатея не бажає більше служити своєму творцеві й відкрито

постає проти нього, що викликає повагу Гігінса: “I think a woman fetching a man’s slippers is a disgusting sight: did I ever fetch YOUR slippers? I think a good deal more of you for throwing them in my face. No use slaving for me and then saying you want to be cared for: who cares for a slave?” [10, p. 68]. Усвідомивши власну цінність як особистості, Елайза Дуліта готова вийти в широкий світ.

Образотворче мистецтво також утворює особливий інтертекст у п’єсі «Пігмаліон». Б. Шоу так описує кімнату Генрі Гігінса: “On the walls, engravings; mostly Piranesi and mezzotint portraits. No paintings” [10, p. 11]. В авторській ремарці згадано ім’я Джованні Баттіста Піранезі (1720–1778) – відомого італійського археолога, архітектора і художника-графіка, творчість якого справила неабиякий вплив на формування романтизму та сюрреалізму. Його неповторний стиль характеризується довершеністю художньої техніки, інтересом до античної культури, прагненням зображувати монументальні споруди й піднесені сюжети. Під час перебування в Римі він виконав серію офортів із зображенням архітектурних пам’яток міста, створивши незвичайні романтичні образи й сюжети на основі вражень від італійської столиці. Схиляючись перед величною римською цивілізацією, митець водночас усвідомлює, що вона приречена на загибель, адже час нещадно руйнує навіть найдосконаліші витвори людського розуму. Поєднання реально-го й фантастичного, минулого й сучасного, усвідомлення плінності життя, захоплення естетикою руйнування, увага до деталей, майстерна гра світла й тіні, пишність і складність форм – особливості стилю Дж. Б. Піранезі.

У XVIII ст. Італія переживала період феодальної роздробленості та кризи тодішньої влади, що супроводжувався зубожінням населення, занепадом мистецтва, репресіями та публічними стратами. Гостро відчуваючи гнітючу атмосферу свого часу, Дж. Б. Піранезі створив серію гравюр «Фантазії на теми в’язниць» (1745), у яких багато незвичайного, таємничого, не проясненого до кінця. Мотиви приреченості, трагізму життя, залежності людини від долі та потойбічних сил, які завжди цікавили митця, розкриваються тут ширше й повніше. У художньому світі Дж. Б. Піранезі стираються межі між дійсним та уявним, героїв його картин супроводжують моторошні образи-символи (прірва, лабіринт, туман, демони, привиди), загадкові написи («Злочини шкодять мистецтвам», «Підступність веде до неприємностей і народжує підозрілість», «Від жаху зростає сміливість» та ін.). Творчість італійського графіка високо цінував інший видатний представник доби романтизму, поет «озерної школи» С. Т. Колрідж.

Портрети на стінах вітальні Гігінса виконані в техніці мецо-тинто (з італ. «напівтон»), що характеризується м’якістю ліній, грою світла й тіні, плавною зміною чорних і коричневих відтінків. Ця техніка створення гравюр на металі з’явилася в Амстердамі в середині XVII ст. й невдовзі поширилася у Європі, набувши особливої популярності в Англії. Е. Баркер зазначає: «...from the time of its invention, the mezzotint served primarily to translate oil paintings into printed form. Its distinctive use of tone (rather than line), and its remarkable capacity to convey texture, suited it perfectly for this role. Moreover, its velvety black and rich brown shades matched a widespread seventeenth-century taste for strong chiaroscuro in oil painting—a style that remained vital in eighteenth-century British painting as well» [2]. Наявність в інтер’єрі вітальні Генрі Гігін-

са саме гравюр Дж. Б. Піранезі та портретів у стилі мецо-тинто (за відсутності інших картин) свідчить про наукові вподобання героя, котрі складають ядро його особистості й визначають особливості світосприйняття.

На відміну від помешкання Генрі Гігінса, кімната його матері описана так: “Mrs. Higgins was brought up on Morris and Burne Jones; and her room, which is very unlike her son’s room in Wimpole Street, is not crowded with furniture and little tables and nicknacks. In the middle of the room there is a big ottoman; and this, with the carpet, the Morris wall-papers, and the Morris chintz window curtains and brocade covers of the ottoman and its cushions, supply all the ornament, and are much too handsome to be hidden by odds and ends of useless things. <...> There is a portrait of Mrs. Higgins as she was when she defied fashion in her youth in one of the beautiful Rossettian costumes which, when caricatured by people who did not understand, led to the absurdities of popular estheticism in the eighteen-seventies” [10, p. 33].

В авторській ремарці згадуються визначні представники мистецького гуртка прерафаелітів, що утворився в Англії в середині ХІХ ст. і спирався на досягнення флорентійських художників раннього Відродження, які творили «до Рафаеля» та Мікеланджело: П’єтро Перуджино, Фра Анджеліко, Джованні Белліні. Прерафаеліти боролися проти умовностей і обмежень вікторіанської епохи, відкидаючи усталені академічні традиції живопису та проголосивши культ щирості, простоти, природності мистецтва. Окрім того, чимало представників цього руху займалися поезією і справили значний вплив на розвиток англійського декадансу. Так само, як і Б. Шоу, вони привертати увагу до проблем соціальної нерівності, еміграції, пригноблення жінок, досліджували історичні теми, зверталися до сюжетів класичної літератури. Уільям Морріс (1834–1896), Едвард Берн-Джонс (1833–1898) і Данте Габріель Росетті (1828–1882) належали до другого покоління прерафаелітів, яке творчо переосмислило традиції Середньовіччя в річищі романтизму і перейшло від кольорової насиченості ранніх робіт до поєднання м’яких відтінків, від надмірної деталізації сюжетів – до втілення абстрактної ідеї краси. “In place of the overriding concern with nature and detailed symbolism, there was a new concern with aesthetic ideals” [3, p. 99], – зазначає сучасна дослідниця Р. Барн.

У ХІХ ст. естетика прерафаелітизму поступово проникла в усі сфери життя: виробництво меблів, архітектуру, декоративне мистецтво, ілюстрації, дизайн книг та інтер’єру. У. Морріс став одним з очільників «Руху мистецтв і ремесел» (“Arts and Crafts Movement”), виступивши за повернення до ручного виробництва в епоху індустріалізації, коли європейський ринок заповнили неякісні, одноманітні товари масового вжитку. Із метою відродження старовинних технік декоративного мистецтва, зокрема художнього ткацтва, у 1861 р. було засновано фірму “Morris, Marshall, Faulkner & Co.”, яка виготовляла меблі, вітражі, гобелени, тканини, шпалери, вишиті порт’єри, металеві конструкції тощо. Традиції середньовічного живопису (вишукані рослинні й аніمالістичні орнаменти, лаконічність форми, зовнішня простота, пізніше – використання символіки й міфологічних образів) були надзвичайно популярними у вікторіанській Англії, тому вироби фірми Морріса мали попит у тогочасному суспільстві.



“A few good oil-paintings from the exhibitions in the Grosvenor Gallery thirty years ago (the Burne Jones, not the Whistler side of them) are on the walls. The only landscape is a Cecil Lawson on the scale of a Rubens” [10, p. 33]. Галерея Гросвернор, котра існувала в Лондоні з 1877 по 1906 рр., стала одним із важливих осередків естетизму – мистецького руху, який проголошував домінування естетичних цінностей над етичними й соціальними проблемами. Це була смілива реакція на суворі обмеження вікторіанської доби, перемога творчого, волелюбного духу над консервативними цінностями.

На виставці в галереї Гросвернор 1877 р. роботи Е. Берн-Джонса викликали сенсацію. Він завжди відзначався оригінальним стилем, прагнув досягти якнайбільшої елегантності композиції, інтуїтивно відчував красу форми та кольору, хоча у ранніх роботах митця можна помітити технічні вади (оскільки його навчання було фрагментарним і несистематичним). Розпочавши мистецьку діяльність у річищі прерафаелізму, Е. Берн-Джонс поступово вийшов за його межі, разом із У. Моррісом брав участь у «Русі мистецтв і ремесел» і досяг неабиякої майстерності у виготовленні вітражів, багато мандрував Італією, досліджуючи творчість Мантеньї, Боттічеллі та Мікеланджело. Синтезувавши досвід прерафаелітів зі здобутками майстрів венеціанської школи, він оновив власну творчу манеру, що врешті принесло йому світове визнання.

Водночас у ремарці до п'єси Б. Шоу згадано й ім'я одного з найцікавіших і найбільш незвичайних художників ХІХ ст. – Джеймса Еббота Мак-Нейла Уїстлера (1834–1903). Дослідниця Е. Адамс зауважує: “...the painter James McNeill Whistler emphasized the divorce of morality from art, because art “is selfishly occupied with her own perfection only – having no desire to teach”. He believes that “the masterpiece should appear as the flower to the painter with no reason to explain its presence – no mission to fulfill”. He also believes that art is solely an effect of color and form, not of subject or detail. <...> Art is not, he insists, for the middle classes or for the majority of people, who have only vulgarity in common: “Art seeks the Artist alone”. In short, Whistler’s comments on art as divorced from didactic or moral purpose; as arrangement, line, color, form alone; as universal, requiring not a right time but only an artist; as exclusive, i.e., not democratic; as the result of hard work and skillful execution, not “natural” inspiration, all point up clearly the direction the aesthetic movement had taken: away from that of Ruskin, the Pre-Raphaelites, and Morris” [1, p. 36]. Творчість Дж. Уїстлера засвідчила появу нового мистецтва, вільного від академічних норм і вимог, ставши предтечею імпресіонізму та символізму в живописі. Однак погляди художника на мистецтво як на суто елітарне явище, до того ж відірване від моральної функції, суперечили естетичній концепції Б. Шоу, який намагався наблизити «нову драму» до нагальних проблем суспільного та інтелектуального життя, змусити глядачів думати, обговорювати, співпереживати. Він уважав, що мистецтво обов'язково має виконувати дидактичну функцію, спонукаючи глядачів до самовдосконалення.

Єдиний пейзаж у кімнаті місіс Гіггінс належить пензлеві Сесіла Лоусона (1849–1882), який уславився своїми пейзажами, натюрмортами й зображеннями краєвидів набережної Челсі, де мешкала його сім'я. Б. Шоу надзвичайно захоплювався творчістю британського митця-новатора, роботи якого



регулярно виставлялися в галереї Гросвернор, і шкодував, що передчасна смерть С. Лоусона не дала світові побачити нові його шедеври. У 1879 р. Б. Шоу особисто познайомився з родиною Лоусонів, які часто запрошували драматурга до свого будинку, і враження від «прийомних днів» місіс Елізабет Лоусон – матері художника – знайшли відбиток у третій дії п'єси «Пігмаліон» [7, р. 366].

Як бачимо, інтертекстуальні зв'язки з прерафаелітизмом та іншими напрямками живопису сприяють поглибленню образів Генрі Гігінса та його матері. Їхні кімнати утілюють ніби два погляди на життя: один – більш точний і науковий (із опорою на факти, дослідження), а другий – більш романтичний, мистецький. Однак у п'єсі Б. Шоу ці погляди ніби доповнюють один одного. Професор Генрі Гігінс – хоча й учений, але водночас і митець із вільним творчим мисленням, тому йому і вдається його сміливий експеримент із перетворення людини засобами слова. Так само, як і Б. Шоу, герой п'єси «Пігмаліон» бачить можливості для розвитку в кожній людині незалежно від її походження, рівня достатку й соціального статусу.

На підставі проведеного дослідження встановлено, що в п'єсі Б. Шоу «Пігмаліон» використовуються різні форми інтертексту: міфологічний (міф про Пігмаліона і Галатею), літературний (алюзії та ремінісценції на творчість Дж. Мільтона, Р. С. Бріджеса, Г. Ібсена, С. Батлера), театральний (сценічна діяльність С. Бернар, Дж. Форбса-Робертсона), науковий (дослідження в галузі фонетики А. М. Белла, Г. Суїта, А. Дж. Елліса), образотворчий (картини Е. Берн-Джонса, У. Морріса, Д. Росетті, С. Лоусона, Дж. Уїтлера), музичний (згадка про Л. ван Бетховена, Й. Брамса, Ф. Лєгара, Л. Монктона). Широта інтертексту у п'єсі «Пігмаліон» відповідала задуму драматурга – створити образ сучасної людини в реальному контексті життя й культури свого часу. Різні форми інтертексту й інтертекстуальні зв'язки виконують важливі функції у творі. Вони сприяють розкриттю цілого спектра проблем (суспільних, моральних, наукових, мистецьких), створенню характерів персонажів, соціально-культурної атмосфери доби.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Adams E. Bernard Shaw and the Aesthetes / E. Adams. – Ohio State University Press, 1971. – 193 p.
2. Barker E. The Printed Image in the West: Mezzotint [Електронний ресурс] / E. Barker. – Режим доступу: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/mztn/hd\\_mztn.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/mztn/hd_mztn.htm)
3. Barne R. The Pre-Raphaelites and their World / R. Barne. – London : Tate Gallery Publishing Ltd., 1998. – 112 p.
4. Bentley E. Bernard Shaw / E. Bentley. – Montclair : Applause Theater & Cinema Books, 2002. – 256 p.
5. Crane M. Pygmalion: Bernard Shaw's Dramatic Theory and Practice / M. Crane // PMLA. – Vol. 66. – № 6. – New York : Modern Language Association, 1951. – P. 879–885.
6. Dukore B. The Director As Interpreter: Shaw's Pygmalion / B. Dukore // Shaw. – Vol. 3. – Penn State University Press, 1983. – P. 129–147.
7. Gibbs A. A Bernard Shaw Chronology / A. Gibbs. – London : Springer, 2001. – 435 p.
8. Harvey R. How Shavian is the Pygmalion We Teach? / R. Harvey // English Journal. – Vol. 59. – Urbana: National Council of Teachers of English, 1970. – P. 1234–1238.

9. MacCarthy F. The Last Pre-Raphaelite: Edward Burne-Jones and the Victorian Imagination. – London : Faber & Faber, 2012. – 656 p.

10. Shaw B. Pygmalion / B. Shaw. – New York : Dover Publications, Inc., 1994. – 82 p.

11. Shaw B. The Great Composers: Reviews and Bombardments / B. Shaw. – University of California Press, 1978. – 378 p.

**ЕКАТЕРИНА НИКОЛЕНКО**

**ФОРМЫ ИНТЕРТЕКСТА В ПЬЕСЕ Б. ШОУ «ПИГМАЛИОН»**

Цель статьи – исследовать формы интертекста в пьесе Б. Шоу «Пигмалион», обнаружить интертекстуальные связи произведения с разными явлениями литературы, искусства, науки и т. д., установить роль интертекста в реализации идейно-художественного замысла писателя.

В статье представлен подробный анализ разных форм интертекста в пьесе Б. Шоу: мифологического, литературного, театрального, научного, изобразительного, музыкального. В ходе исследования мы пришли к выводу, что широта интертекста в пьесе «Пигмалион» отвечала замыслу драматурга – создать образ реального человека в контексте жизни и культуры того времени. Разные формы интертекста и интертекстуальные связи способствуют раскрытию широкого спектра проблем (общественных, моральных, научных, творческих), созданию характеров персонажей, социально-культурной атмосферы эпохи.

Статья будет интересна ученикам и учителям общеобразовательных школ, студентам, преподавателям, а также всем, кто увлекается британской драматургией XX века.

*Ключевые слова:* Б. Шоу, «Пигмалион», интертекст, интертекстуальность, художественный образ, тема, мотив.

**KATERYNA NIKOLENKO**

**DIFFERENT KINDS OF INTERTEXT IN B. SHAW'S «PYGMALION»**

The aim of this study is to explore the varied kinds of intertext in B. Shaw's play "Pygmalion", to examine the play's intertextual connections with different literary, artistic, scientific phenomena, and to determine the relevance of intertext to the author's idea.

The article provides a detailed analysis of the different kinds of intertext in B. Shaw's play, which include mythological, literary, theatrical, scientific intertext. It was concluded that the scope of intertext in "Pygmalion" corresponded to the author's idea, that is to portray a real person in the context of life and culture of that time. Different kinds of intertext and varied intertextual connections facilitate the discussion of a wide scope of problems (social, moral, scientific, artistic ones), character portrayal, and the depiction of B. Shaw's epoch.

The article is of interest to students, teachers of schools and universities, and to everybody who is fond of British 20<sup>th</sup> century drama.

*Key words:* B. Shaw, "Pygmalion", intertext, intertextuality, imagery, theme, motive.

Одержано 28.10.2016 р.

# МОВОЗНАВСТВО

УДК 81'23 : 81'373

НАДІЯ БАЛАНДІНА  
(Полтава)

## СЛОВО ГАЗЕТА У СЛОВНИКУ І В МЕНТАЛЬНОМУ ЛЕКСИКОНІ

*Ключові слова:* асоціативне і словникове значення слова *газета*, кореляція словникового і «живого» значень, вільний асоціативний експеримент, польова структура значення слова.

Свідомість людини формується під впливом багатьох чинників, серед яких останнім часом чималу роль відіграють ЗМІ. Прояви ефектів впливу – це не тільки експлікація громадської думки, зрушень у масовій свідомості, а й пов'язані з нею актуальні вербалізовані смисли, які асоціюються з такими засобами масової комунікації, як газета, телебачення, радіо, Інтернет тощо. Оперативність і доступність отримання інформації не тільки вивищує одні засоби й притлумляє інші, а й спонукає до зміни уявлень про них, що позначається на перебудові семантичної структури слів, що їх позначають, оновленні лексичного значення. Осібною уваги заслуговують значення вказаних слів, які, зазнаючи екстралінгвальних впливів, живуть подвійним життям – у словниках і в живому мовленні, взаємодіючи, доповнюючи одне одного і навіть конкуруючи. Така подвійність значень становить інтерес, оскільки дозволяє віднаходити нові смисли, обробляти їх, упорядкувати й навіть прогнозувати перспективу розвитку. Саме цей аспект проблеми перебуває на маргінесі наукових розвідок і видається актуальним.

Вивченням впливу ЗМІ на свідомість займаються різні науки – психологія, соціологія, педагогіка, лінгвістика та ін., використовуючи різноманітні концептуальні підходи, але всіх об'єднує інтерес до лінгвокогнітивних і поведінкових аспектів. Так, психологія часто звертається до мовленнєвої поведінки – надійного емпіричного матеріалу пізнання, посередництвом якого забезпечується найбільш природний доступ до когнітивних процесів і структур свідомості. Мова, на думку вчених, «є засобом дискретизації знань, їх об'єктивації і, нарешті, інтерпретації» [4, с. 195]. Це підтверджують результати досліджень учених, які вивчали або суто психологічні аспекти впливу – В. Г. Германова, Л. М. Денисенко, В. В. Москаленко, Д. В. Олшанський, Г. Г. Почепцов, Л. Приходченко, Т. Третяк, або розглядали мову як знаряддя впливу – Є. І. Глинчевський, А. В. Дмитрук, Л. О. Кудрявцева, А. Н. Дорофєєва, І. А. Філатенко та ін. Цінність їхніх думок полягає в представленні взаємозв'язку масмедій і людини шляхом установаження міжпредметних кореляцій на єдиному методологічному (мовному) підґрунті. Цей підхід, попри значні здобутки, окреслює й нові алгоритми аналізу, суть яких полягає в необхідності вивчення зворотного зв'язку, позначуваного як ре-

зультат (ефект) впливу ЗМІ на свідомість людини, образів тих чи тих ЗМІ, що виникають у її ментальному лексиконі.

Об'єктом аналізу є значення слова *газета* у словниках і в живому мовленні, предметом – кореляції його смислових домінант та їхні конфігурації в семантичній структурі. Відповідно, мета полягає у формуванні уявлень про газету на перехресті двох значень – словникового і живого (асоціативного) і передбачає виконання таких завдань:

- 1) розгляд ключових понять, представлених у словникових дефініціях щодо слова *газета*;
- 2) аналіз реакцій респондентів на слово *газета*, отриманих під час проведення вільного асоціативного експерименту;
- 3) представлення отриманих реакцій у вигляді польової структури з ядром, центром і периферією;
- 4) з'ясування живого, асоціативного значення слова *газета*;
- 5) установлення кореляцій між словниковим і живим значеннями.

Джерельну базу становили 130 анкет із зафіксованими в них словесними реакціями на слово *газета* (усього 501 реакція), які було отримано в результаті проведення вільного асоціативного експерименту. До аналізу також було залучено тлумачення вказаного слова у п'яти словниках.

Пристаючи до аналізу, не можна не погодитися з думкою, що одне й те саме мовне явище може бути описаним по-різному, з використанням певного методологічного підґрунтя й конкретних методів, які уможливають пізнання його ознак, властивостей, деталей. На сьогодні, як стверджують дослідники, немає ідеальної метамови, здатної належним чином описати план змісту мовних одиниць [7, с. 37]. Це дослідження виходить з постулатів пов'язаності мовних знаків і позначуваних ними реалій, розуміння змінюваності лексичного значення в часі та відносної релевантності лінгвістичного й екстралінгвістичного знання. Звідси – необхідність поєднання різних методів, їх компонування в одному дослідженні.

У використанні методів правомірно виходити з того, що читачами (реципієнтами) газети є масова, розосереджена в просторі аудиторія, роздроблена на різні соціальні групи (за віком, гендером, професією, статусом, уподобаннями тощо), у кожній з яких є своє уявлення про газету. Звичайно, ідеться не про наукове бачення, а повсякденне, деінде навіть наївне. Говорячи про наївність концептуалізації, мають на увазі, що вона відрізняється від наукового пізнання, представленого насамперед у різного плану наукових розвідках, словниках і довідниках, але це не примітивне уявлення. Щоб з'ясувати його, звертаються до живого мовлення, одним із форм фіксації якого є вільний асоціативний експеримент – запис довільних асоціацій на певне ключове слово. Предмети, ситуації, з одного боку, і мовні одиниці, що їх позначають, з другого, й асоціації, що генеруються ними, – це відлуння набутого досвіду, який можна описати й представити як асоціативне живе значення.

Суть проведеного експерименту полягає в тому, що респондентам пропонується протягом обмеженого часу записати кілька асоціацій, пов'язаних зі словом *газета*. Отримані реакції аналізуються, класифікуються за частотністю і семантичною схожістю й однорідністю, що в результаті виявляється в утворенні таких угруповань, як лексико-семантичні поля – з ядром,

центром і периферією. Виділення ядра, центра і периферії асоціативного поля – не єдиний спосіб зображення портрета лексеми: на думку В. В. Морковкіна, життя слова відбувається на перехресті двох планів – синтагматичного й парадигматичного [9, с. 35]. У зв'язку з цим в межах кожного сектора поля між словами встановлюються парадигматичні і синтагматичні відношення, доповнюючи образ газети в мовній свідомості носіїв мови. Лексичні парадигми формують реакції на основі семантичної схожості й відмінності – синонімії (*новини, інформація, повідомлення; літери, букви; видання, друковане слово, преса; фото, фотографія, світлина, фотокартка, ілюстрація*), гіпо-гіперонімії (*жанр: репортаж, нарис, інтерв'ю, аналітика; журналіст: кореспондент, автор, колумніст, папараці; формат: А-2, А-4; заголовок: підзаголовок*), антонімії (*чорні рядки – біле поле; професіональність – аматорство, нова – стара*) тощо. У граматичні парадигми входять формальні модифікації одного й того ж слова (*новина, новини, нове; шрифт, шрифти, з яскравими шрифтами; стаття, статті; повчальна, повчальність*).

Доповнюють портрет газети і синтагматичні відношення між ключовим словом і реакціями на нього: *Газета – свіжий запах сторінок; свіжий запах типографії; цікава та потрібна інформація*, а також між самими реакціями: *великий формат, передвиборча кампанія, яскраві кольори, розкішне життя*. Слід указати і на значущість нестандартних уживань, зокрема тих, що засвідчують порушення норм української мови типу: *клевета, бумага, бумажная, стаття, печать*, які в описі інтерпретуються не як помилки, а специфічні операції зі знаннями в контексті українсько-російського білінгвізму.

Респондентами цього експерименту були 130 студентів різних курсів факультету філології і журналістики одного з полтавських університетів зі спеціальностей журналістика, основи редагування і філологія. Інтерпретація виявлених фактів і закономірностей в асоціаціях студентів відбувалася на основі праць О. О. Потебні, М. І. Жинкіна, О. О. Леонтєва, О. О. Залевської та ін., які сформували методологію суб'єкт-об'єктної тяглості пізнання, живого знання, живого слова.

Варто зазначити, що будь-яка спроба аналізу лексичної одиниці закономірно натрапить на проблему співвідношення поняття про ту чи ту реалію у свідомості людини з її лексичним значенням, поданим у словнику, довіднику, енциклопедії. При цьому слід виходити з розуміння того, що *поняття і лексичне значення* – явища одного порядку, але значення належить системі мови, а поняття – системі логічних відношень [12, с. 384]. У підтвердження думки Ю. С. Степанова білоруський науковець В. А. Маслова стверджує, що лексичне «значення слова – це той предмет чи предмети, до яких це слово застосовується згідно з нормами певної мови», але тільки частина уявлень (понять, концептів) фіксується у словниках, тому вони значно ширші від словникових тлумачень. Є вчені, які взагалі досить скептично ставляться до словникових тлумачень, вважаючи їх далекими від когнітивної реальності [7, с. 58–59].

Попри це словникові тлумачення є вихідним пунктом будь-якого опису слова, і нехтувати ними означало б відступити від об'єктивності, схеми, традиції. Щодо лексеми *газета*, то вона, як і позначувана реалія, порівняно з телебаченням та радіо має тривалішу історію виникнення (наприклад, перша українськомовна газета «Зоря Галицька» була надрукована у Львові



1848 р.), і її лексичне значення окреслено в низці словників, виданих у різні періоди словникарства. Першу спробу кодифікації слова в Україні зроблено у словнику Б. Грінченка, але лише як переклад російською мовою [11, с. 264]. У словнику російської мови В. Даля на той час були зафіксовані такі значення: *повременное, срочное издание, денник, временник, ведомости, обычно в листах*; смисловими домінантами можна вважати *временность* (періодичність), *срочное издание* (друковане видання, зорієнтоване на термінову передачу інформації), *денник* (щоденник, опис подій одного дня), *временник* (дотичний до певного відрізка часу), *ведомости* (відомості), *обычно в листах* (на папері) [3, с. 322]. Сучасні ключові моменти тлумачення слова зводяться до *періодичності видання, переважно щоденного або щотижневого, друкованого на (великих) аркушах паперу з поточними відомостями (інформацією, новинами) про події суспільно-політичного, культурного та економічного життя* [1; 15].

Спеціальні словники із журналістикознавства дещо розширюють опис лексеми вже як професійного терміна, наголошуючи на *офіційності, оперативності, актуальності інформації*, деталізуючи при цьому зміст і форму, наприклад *наукові проблеми, а також літературні твори, ілюстрації, фотознімки, реклама, оголошення тощо* [13, с. 27], варто вказати і виділену І. Л. Михайлиним ознаку *систематичності матеріалів* [8, с. 107].

Як відомо, синонімічні номінації завжди сприяють увиразненню образів про навколишній світ, по-новому переставляючи смислові опори, іноді актуалізуючи внутрішню форму. Так, словник синонімів української мови наводить питому українську лексему *часопис* [14], у словнику С. Караванського (з менш строгим підходом до синонімії) парадигму розширено за рахунок семантично близьких слів: *часопис, щоденник, тижневик, місячник, кварталник, офіціоз, орган, публікація, видання* [6]. Лексеми *часопис, щоденник, тижневик, місячник, кварталник* семантичною структурою актуалізують семи *періодичність, проміжок часу: день, тиждень, місяць, квартал; офіціоз – офіційність інформації; орган – інституційну належність; публікація, видання – друк на папері*. Останнім часом із припиненням виходу деяких друкованих видань і їхнім переходом в онлайн-версії сема *друк на папері* зазнає в них редукації.

Наведені значення, попри архаїчну патину у словнику В. Даля слів *повременное, срочное издание, денник, временник*, з одного боку, представляють усталені наукові знання про цю реалію, а з другого – в узагальненому вигляді демонструють колективну компетенцію лінгвокультурної спільноти, ключові моменти якої перебувають у постійному русі: в одних її представників – у пасивному стані, у других – зазнають активізації, у третіх – занепадають. Науковим (колективним, надіндивідуальним) знанням протиставляються індивідуальні знання, що формуються як результат пізнавальної практики окремих індивідів. Важливо зазначити, що вони, на думку О. О. Залевської, включаючи емоційно-особистісне переживання щодо системи координат «для мене – тепер – тут», перебувають під контролем установлених соціумом норм і оцінок, а також стратегій й опор, необхідних для тих чи тих форм діяльності [5, с. 37]. З цього виходить, що індивідуальне знання включає колективне, ґрунтується на ньому, але воно неструктуроване, неоднорідне, рухоме й описати його можна, залучаючи емпіричний матеріал живого мовлення й результати експериментальних методик.

У результаті проведеного вільного асоціативного експерименту всі реакції (501 реакція) було угруповано на основі семантичної схожості і співвіднесеності, у результаті чого утворилися ряди, які отримали умовні заголовкові назви, які далі подано за спадною частотністю: *новини* (51), *стаття* (40), *інформація* (36), *журналіст* (35), *папір* (31), *видання* (24), *редактор* (21), *літери* (19), *фото* (16), *читати* (15); *запах*, *кольори* (по 11 реакцій, що складає 22), *цікаво*, *читачі* (10 = 20), *заголовок*, *формат* (6 = 12), *шрифти*, *жанри*, *ЗМІ*, *журнал*, *нова-стара* (5 = 25), *професійність* (4), *об'єктивність*, *колонка*, *застаріле* (3 = 15), *джерело-вікно*, *назва*, *рубрики*, *шпальта*, *рядки*, *жовта газета*, *зручність*, *свобода слова*, *монета* (2=18), *архітектоніка*, *періодика*, *відносини*, *розвиток*, *точка зору особи*, *Львів*, *принцип перевернутої піраміди*, *масова*, *практичні заняття з журналістикознавчих дисциплін*, *верстка*, *почерк*, *помилки в тексті*, *комп'ютер*, *тираж*, *поезія*, *диктофон*, *мікрофон*, *знайомі*, *Лада Лузіна*, *Гордон*, *руки*, *передплата*, *листоноша*, *студент*, *школа*, *зима*, *макулатура*, *окуляри*, *ручка*, *актуальність*, *українська*, *бібліотека*, *Челябінськ*, *парк*, *мамка*, *спати*, *з нею* (1 = 37). Усього нараховано 435 реакцій.

Окремо винесено реакції, що стосуються контенту газети і формують групу, номіновану як *зміст газети* (усього 66) і розподілену на ряди за спадною частотністю: *події/факти* (15), *оголошення*, *реклама* (8 = 24), *телепрограма* (6), *агітація* (6), *світське життя* (4), *скандали*, *сенсації*, *політика*, *прогноз погоди*, *гороскопи*, *спорт* (3 = 21), *анекдоти* (2), *поради*, *господарство*, *кросворд* (1). Кількісно вони перевищують навіть таку реакцію, як *новини* (51), але винесені окремо, оскільки є видовими поняттями стосовно родових *новини* та *інформація*.

Огляд реакцій, з одного боку, засвідчує, що найчастотніші з них (*новини* (51), *стаття* (40), *інформація* (36), *журналіст* (35), *папір* (31), *видання* (24), *редактор* (21), *літери* (19), *фото* (16), *читати* (15)) у цілому, незалежно від комунікативного досвіду респондентів, оприявлюють розуміння газети, задане матрицею пізнання, у лаконічній формі представленою у словниках, і відтворюють її в основних рисах, а з другого – є надзвичайно рухомими, залежними від: 1) чуттєвого сприйняття, 2) предметної діяльності, в) мисленевих операцій з уже наявними у свідомості концептами, г) мовного знання (концепт може бути поясненим за допомогою мови), д) шляхом свідомого пізнання мовних одиниць [10]. У свій спосіб його виражають менш частотні реакції на зразок *запах*, *кольори* (по 11 реакцій, що складає 22), *цікаво*, *читачі* (10 = 20), *заголовок*, *формат*, *агітація* (6 = 18), *шрифти*, *жанри*, *ЗМІ*, *журнал*, *нова-стара* (5 = 25), *професійність* (4), *робота*, *об'єктивність*, *сенсації*, *колонка*, *застаріле* (3 = 15) тощо, конфігурації яких у кожного індивіда чи групи універсальні по-своєму.

Систематизації реакцій за польовим принципом – установа ядра, центра і периферії асоціативного поля, а отже й асоціативного значення, допомагає квантитативний показник. Так, серед найчастотніших реакцій, які в цілому корелюють зі словниковим значенням, можна виділити ядро і центр. До ядра входять найчастотніші – це *новини* (51), *стаття* (40), *інформація* (36), які тим самим підтверджують, що у свідомості інформантів газета постає насамперед як джерело нової інформації, головна функція якої – подавати через певні невеликі проміжки часу оперативну, актуальну, різноманітну, всім цікаву інформацію. Якщо говорити точніше, то, з погляду

елементарної моделі комунікації (*хто – що кому*), ядерний образ газети асоціюється з предметом *що – стаття* (40), *інформація*, який уключає постійну іманентну ознаку *який – новий* (нова *інформація*, *стаття* тощо). Таке розуміння виправдане тим, що поняття – *новини* (51), *стаття* (40), *інформація* – у реальному дискурсі доповнюють і взаємозамінюють одне одного, оскільки *новини* включають сему *інформація*; *інформація* ж, якщо вона подана в газеті, практично стає *новиною* (принаймні для читачів цієї газети), а *газетна стаття*, у свою чергу, включає семи *нова* та *інформація*. Зважаючи на це, ядро асоціативного значення слова *газета* можна представити як розгорнуту дефініцію: **Газета** – це *нова інформація в статтях*.

Як уже зазначалося вище, угруповання, що передає видові поняття щодо родового *інформація* (*новини*, *стаття*) й умовно визначеного як *зміст газети* (усього 66 реакцій) теж розподілено за спадною частотністю: *події/факти* (15), *оголошення*, *реклама* (8 = 24), *телепрограма* (6), *агітація* (6), *світське життя* (4), *скандали*, *сенсації*, *політика*, *прогноз погоди*, *гороскопи*, *спорт* (3 = 21), *анекдоти* (2), *поради*, *господарство*, *кросворд* (1). Цей перелік оприявлює ключові моменти, на які респонденти звертають увагу при перегляді контенту газети. Впадає в око, що серед них тільки 15 реакцій із 66 стосуються подій і фактів, 51 реакція далека від інтересу до подій і фактів, зате є *оголошення*, *реклама* (8 = 24), *телепрограма* (6), *агітація* (6), *світське життя* (4), *скандали*, *сенсації*, *політика*, *прогноз погоди*, *гороскопи*, *спорт* (3 = 21), *анекдоти* (2), *поради*, *господарство*, *кросворд*. Водночас деякі респонденти сприймають газету як рупор політичного життя країни (*політика* – 3), висвітлення якого є прямим завданням суспільно-політичних газет. Деякі видання свідомо проводять певну новинну політику, тоді читач при невмінні критично сприймати її деградує, перетворюючись на залежного від преси, або ж розпізнає маніпулятивні технології й агітацію (*агітація* – 6).

У цілому представлена тенденція зниження планки зацікавлень читачів, які зводяться до інформації практичного, довідкового характеру (*оголошення*, *реклама*, *телепрограма*, *прогноз погоди*, *поради*, *господарство*) про світське життя, сенсації (*світське життя*, *скандали*, *сенсації*), дозвілля (*гороскопи*, *анекдоти*, *кросворди*). Якщо скористатися класифікацією газет німецького дослідника Вальтера Гагеманна [18], куди входять: 1) газета думок, 2) інформаційна газета, 3) газета як засіб здобування максимальних прибутків (у першому випадку йдеться про якісну пресу, у другому – інформаційну і в третьому – розважальну), то для студентів становить інтерес насамперед розважальна модель газети, яка останнім часом приносить максимальні прибутки своїм власникам. Можна навіть припустити, що йдеться здебільшого про так звані безкоштовні газети, оскільки рівень передплат суспільно-політичних газет дуже низький. Як зазначено в аналітичному звіті «Український медіа ландшафт – 2015», з 2011 р. передплатні тиражі впали більш ніж на чверть [17, с. 16]. Зважаючи, з одного боку, на запити читачів, а з другого – на зменшення передплатних тиражів, новинна частина в місцевих і всеукраїнських газетах значно скоротилася. Посилюється тенденція надавати вжитковій і розважальній інформації невідповідно велику роль – і все це знаходить відбиток у реакціях респондентів.

Крім того, у масовій свідомості в цілому простежується тенденція зниження інтересу до традиційних джерел інформації, насамперед до газети в

паперовому її варіанті, і посилення уваги до онлайн-видань. Красномовними в цьому плані є такі реакції, як *застаріле*, *бабуся*, *дідусь*, *макулатура* тощо. Досягнувши свого розквіту в ХХ столітті, сучасні газети активно займають свої ніші в мережі Інтернет, і така форма подання інформації, хоч і подекуди називається традиційним словом *газета*, де поняття друку (типографії) як таке вже зредуковане, витісняється словом *онлайн-видання*. Газета ж у паперовому її варіанті для респондентів стає здебільшого джерелом для ознайомлення з телепрограмою. Найвність телепрограми стала навіть ознакою маркованості газет.

Ядерне значення конкретизується реакціями *журналіст* (32), *папір* (31), *видання* (24), *редактор* (21), які в той чи той спосіб представляють універсальне розуміння газети, оскільки встановлюють відношення між «*новою інформацією в статтях*», переданою в інтерпретації «*журналістів і редакторів у паперовому виданні*». Концепт газети доповнюється суб'єктами діяльності (*журналіст: кореспондент, автор, колумніст, папараці й редактор*), ідентифікацією референта (*видання*) і носієм інформації (*папір*). Слід зазначити, що у відповідях опосередковано представлена і трансформація образу журналіста, який лише «фотографує» подію, а не коментує її, представляє, а не аналізує інформацію. Це не представник творчої професії, етичний наставник, а інформатор, який перебуває під тиском часу й у діяльності якого переважають не творчі, а виробничі процеси, спрямовані на відбір і переробку інформації, гонитву за сенсаціями. Німецький дослідник преси К.-Г. Флах у своїй книзі «Влада і злиденність преси» зазначав, що журналіст часто подає те, що читач хоче почути, тепер стало вже традицією «*вважати пікантні периферійні явища життя цікавішими, ніж предметна копітка робота*» [16, с. 31]. Можливо, саме тому серед постатей у журналістиці було названо лише Ладу Лузіну і Гордона, діяльність яких пов'язана з розважальним контентом. Отже, якщо брати до уваги такі базові функції газети, як новизна, користь і розваги, то у свідомості студентської молоді на передній план висуюються користь і розважальність. При наведенні лише імен Лади Лузіної і Гордона експілкується інформація про особливий образ і стиль життя журналіста, пов'язаний з можливістю бути в центрі подій і встановлювати потрібні контакти. Не наведено імен журналістів, які висвітлюють соціально-політичні процеси, упереджено ставляться до політиків і сповідують свободу слова.

Таким чином, ядро уявлень про газету досить стереотипне, і його можна сформулювати так: **Газета** – це *нова інформація в статтях журналістів (і редакторів) у паперовому виданні*. У ньому можна виділити такі семантичні зони: *інформація як предмет комунікації, локалізація інформації – у статтях, діячами є журналісти і редактори*, атрибутивну характеристику ставить *паперове видання*.

У ближню периферію входять реакції: *літери* (19), *фото* (16), *читати* (15); *запах*, *кольори* (по 11 реакцій, що складає 22), *цікаво*, *читачі* (10 = 20), *заголовок*, *формат* (6 = 12), *шрифти*, *жанри*, *ЗМІ*, *журнал*, *нова-стара* (5 = 25), *професійність* (4), *робота*, *об'єктивність*, *сенсації*, *колонка*, *застаріле* (3 = 15). Попри їх значну неоднорідність, виділено угруповання, які уточнюють аналізований концепт. Газета стає об'єктом дії (*читати*) суб'єктів (*читачі*), її сприймають



візуально (*літери (19), фото (16), кольори, формат, шрифти, колонка, заголовок*), назально (*запах*), ідентифікують (ЗМІ; сюди входить і видове поняття *журнал*), дають оцінку (*цікаво, нова-стара, застаріле, професійність, об'єктивність*).

У такий спосіб когнітивна семантика розширюється суб'єктивним світобаченням, де зафіксовано особливості сприйняття з погляду кольору: *жовтий, сірий, кольорова, чорний, зелена, яскраві кольори, чорні рядки, біле поле*; запаху, який в реакціях конкретизовано: *свіжий запах (сторінок, типографії)*; читача – це насамперед *бабуся, дідусь, літні люди, мама*; ставлення до інформації – це й *об'єктивність, й ілюзія обманутого очікування, і клевета*; оцінки – *застаріле* тощо.

Деякі приклади можна кваліфікувати як дискурсивні, фразові, що наче є відповіддю на умовно ініціальну репліку *Що для тебе газета? – Це свіжий запах сторінок типографії / Це чорні рядки, біле поле / Це ілюзія обманутого очікування*. У таких відповідях відчутна образність, у межах якої респонденти пізнають світ – візуально, на запах, ментально. Відомо, що метафори, створені на основі кольором, є чи не найпопулярнішими тропами. Базовими ознаками газети постають кольори *чорний, білий і жовтий*. Якщо *чорний і білий* становлять основу візуального образу, то *жовтий* набуває смислу старовини. У цьому випадку відбувається зміщення колірної номінації з конкретного на абстрактне, можливо, на спогади про певну газету. Зазначене образне значення реакції *жовта* зникає, якщо йдеться про так звану бульварно-сенсаційну жовту пресу. Так звані одоративні асоціації засвідчують пізнання газети через органи нюху. Фізіологічно доведено, що всі запахи емоційно забарвлені й «викликають у нас ті чи інші переживання, приємні чи неприємні, «байдужих» запахів не буває» [2, с. 57]. Одоративні враження про газету марковані знаком «плюс».

Підсумовуючи сказане, у цьому блоці реакцій оприявимо таке розуміння: **Газета** – це нова інформація в статтях журналістів (і редакторів) у паперовому виданні, її читають читачі, сприймаючи візуально і на нюх, ідентифікують зі ЗМІ і дають їй оцінку.

Дальня периферія, яку складають мінімально частотні (1–2) реакції із загальною кількістю 55, являє собою надзвичайно строкате динамічне утворення, продукт переробки вербального і невербального досвіду: *джерело-вікно, назва, рубрики, шпальта, рядки, жовта газета, зручність, свобода слова, монета (2 = 18), архітектоніка, періодика, відносини, розвиток, точка зору особи, Львів, принцип перевернутої піраміди, масова, практичні заняття з журналістикою-навчих дисциплін, верстка, почерк, помилки в тексті, комп'ютер, тираж, поезія, диктофон, мікрофон, знайомі, Лада Лузіна, Гордон, руки, передплата, листоноша, студент, школа, зима, макулатура, окуляри, ручка, актуальність, українська, бібліотека, Челябінськ, парк, мамка, спати, з нею (1 = 37)*.

Реакції представляють чуттєво-емпіричні знання, як повсякденні, суб'єктивні, так і науково-раціональні (наукові, об'єктивні). Переважну кількість становлять чуттєво-емпіричні знання (*зручність, монета, Львів, принцип перевернутої піраміди, поезія, диктофон, мікрофон, знайомі, Лада Лузіна, Гордон, руки, листоноша, студент, школа, зима, макулатура, окуляри, ручка, бібліотека, Челябінськ, парк, мамка, спати, з нею*), притаманні широким верствам населення. Деякі реакції практично є «фотографіями» сценок з особистого



життя: *мамка, спати, з нею*. Водночас частина реакцій дозволяє припустити, що вони відображають знання певної групи студентів. Можна припустити, що студенти-журналісти записали асоціації: *монета, шпальта, принцип перевернутої піраміди, диктофон, мікрофон, свобода слова, архітектоніка, точка зору особи, масова, практичні заняття з журналістикознавчих дисциплін*; студенти-редактори – *верстка, почерк, помилки в тексті*; філологи – *поезія*. Ці знання з певною натяжкою можна вважати інтелектуальними, або знаннями інтелектуалів.

Джерелом такого реагування є навчальний процес, трудова діяльність, життєвий досвід. Деякі респонденти промовистими штрихами, фотографічно передають фрагмент пережитого досвіду: *мамка, спати, з нею*; іноді метафорично: *джерело, вікно* (принагідно зазначимо, що можна говорити навіть про стереотипність образу газети як джерела і вікна. У свідомості вже не тільки книга, а й газета стає джерелом знань (газета як вікно зафіксована в українському прислів'ї: *Газета для людини, що вікно для хатини* (СУМ)); дають оцінку: *зручність, свобода слова, помилки в тексті, макулатура, актуальність, жовта газета*; проводять образні паралелі за суміжністю: *окуляри, ручка, парк, Львів, Челябінськ, листоноша, студент, школа*; ідентифікують журналістів: *Лада Лузіна, Гордон*. Варто вказати на значну кількість реакцій, які можна схарактеризувати як тропи – метафори (*джерело, вікно*), синецдохи (*окуляри, ручка, парк, Львів*), епітети (*цікава, гарний* (друк), *яскраві* (кольори)), літоти (*інформашка, аматорство, макулатура*).

Приклади *джерело, вікно, свобода слова, макулатура, окуляри, ручка, парк, Львів, Челябінськ, школа* – красномовні докази того, що лексичне значення слова *газета* в живій уяві носіїв проростає новими смислами, оцінними, культурно маркованими, експресивними, і таким чином набуває образності.

Трапляються серед периферійних реакцій ті, що демонструють науковораціональні, об'єктивні знання: *назва, рубрики, рядки, періодика, тираж, передплата*, які утворюють зі словом *газета* об'єктні словосполучення, наприклад: *назва / рубрики / рядки / тираж / передплата газети*; реакція *періодика* вступає в родо-видові відношення. Вони корелюють із центральним сектором асоціативного поля, демонструючи глибину проникнення в суть явища, по-своєму структурують світ, відносять об'єкт до тієї чи тієї групи, виду, установлюють ієрархію.

У цілому в реакціях простежується дискретність пізнання, яке вербально об'єктивується й інтерпретується як з наукової точки зору, так і повсякденної. Представлені асоціації формують концептуальний образ газети і пов'язаний із нею ментальний лексикон. Практично образ газети – це згорнутий текст, який в узагальненому вигляді можна представити так: **Газета** – це нова інформація в статтях журналістів (і редакторів) у паперовому виданні, її читають читачі, сприймаючи візуально і на нюх, ідентифікують зі ЗМІ і дають їй оцінку; вона викликає різноманітні асоціації, пов'язані з життєвим досвідом. У цьому розлозі визначенні відбувається зіткнення двох значень – об'єктивного і суб'єктивного. Макроуявлення про газету відображає ядро і центр поля, мікроуявлення – периферія. Ядром макроуявлення є нова інформація в статтях, центром – журналістів (і редакторів) у паперовому виданні, мікроуявлення: її читають читачі, сприймаючи візуально і на нюх; ідентифіку-

ють зі ЗМІ і дають їй оцінку, пов'язують з конкретним життєвим досвідом. Не зафіксовано жодної реакції, поданої у словниках типу: *жива газета, світлова газета, усна газета, ходяча газета*; натяк на сполуку *стінна газета* можна простежити хіба що в реакції *школа*.

Аналіз асоціативних реакцій студентів на слово *газета* порівняно з його описом у словниках дозволив виявити два види уявлень про цю реалію: 1) словникове – усталене, традиційне з практично не зафіксованими в тлумаченнях змінами, що відбуваються в часі; б) асоціативне – живе, мінливе, яке поєднує і традиційний, і новітній образи. Ядерна і центральна частини асоціативного значення, сформовані на основі найчастотніших реакцій, передають об'єктивні знання, які в основному збігаються з кодифікованими, але виражають його ширше, детальніше, різнобічно, подекуди наївно; периферійне асоціативне значення, сформоване на основі одиничних реакцій, – результат суб'єктивного пізнання, що знайшло відображення в образних асоціаціях, натяках на пережитий досвід. Запропонована схема аналізу може використовуватися стосовно оприявлення образів інших засобів масової комунікації у мовній свідомості тих чи тих соціальних груп.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови : 170000 слів / [за ред. В. Т. Бусел]. – Київ ; Ірпінь : Перун, 2001. – 1440 с. – [Скорочено: ВТССУМ].
2. Власюк В. В. Особливості запахових відчуттів та їх вияв у мові [Електронний ресурс] / В. В. Власюк. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Nprkpu\\_fil/2009\\_18/1\\_16\\_Wlasiuk.pdf](http://nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nprkpu_fil/2009_18/1_16_Wlasiuk.pdf) (дата звернення: 15.04.2016). – Назва з екрана.
3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 2 т. / В. И. Даль. – Москва : Олма-Пресс, 2002. – Т. I. (А–О). – 1280 с. – Режим доступа: [https://books.google.com.ua/books?id=2KtiRSUTRMEC&printsec=frontcover&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=2KtiRSUTRMEC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (дата обращения: 15.03.2016). – Название с экрана.
4. Звегинцев В. А. Мысли о лингвистике / В. А. Звегинцев. – Москва : МГУ, 1996. – 336 с.
5. Залевская А. А. Значение слова через призму эксперимента : монографія / А. А. Залевская. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2011. – 240 с.
6. Караванський С. Практичний словник синонімів української мови / Святослав Караванський. – Київ : БаК, 2008. – 512 с.
7. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика : учеб. пособ. / В. А. Маслова. – 3-е изд., перераб. и доп. – Минск : ТетраСистемс, 2008. – 275 с.
8. Михайлин І. Основи журналістики : підруч. / І. Михайлин. – 3-е вид., доп. і поліпш. – К. : ЦУЛ, 2002. – 284 с.
9. Морковкин В. В. Идеографические словари / В. В. Морковкин. – М. : Наука, 1970. – 71 с.
10. Попова З. Д. Понятие концепта в лингвистических исследованиях / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1999. – 30 с.
11. Словарь української мови / упоряд. з дод. власного матеріалу Борис Грінченко : у 4 т. – Київ : Наук. думка, 1996. – Т. 1 (А–Ж). – 494 с.
12. Степанов Ю. С. Концепт / Ю. С. Степанов // Константы : Словарь русской культуры. Опыт исследования. – Москва : Школа «Языки русской культуры», 1997. – С. 40–46.
13. Словник журналіста : Терміни, мас-медіа, постаті / [за заг. ред. Ю. М. Бідзілі]. – Ужгород : Закарпаття, 2007. – 224 с.

14. Словник синонімів української мови : у 2 т. / А. А. Бурячок, Г. М. Гнатюк, С. І. Головащук та ін. – Київ : Наук. думка, 2001. – Т. 1 (А–Н). – 1028 с. – [Скорочено: ССУМ].

15. Словник української мови : в 11 т. – Київ : Наукова думка, 1971. – Т. 2 (Г–Ж). – 550 с. – [Скорочено: СУМ].

16. Флах К.-Г. Влада і злиденність преси / Карл-Герман Флах ; ред-упоряд. В. Ф. Иванов ; пер. В. Климченка. – Київ : Академія української преси, Центр вільної преси, 2015. – 186 с.

17. Хоменок О. Друковані медіа / Олег Хоменок // Український медіаландшафт – 2015 : аналітичний звіт / за ред. В. Іванова. – К. : ФКА, АУП, 2015. – С. 13–18.

18. Hagemann W. Die Zeitung als Organismus / Walter Hagemann. – Heidelberg, 1950. – 260 s.

**НАДЕЖДА БАЛАНДИНА**

#### СЛОВО ГАЗЕТА В СЛОВАРЕ И В МЕНТАЛЬНОМ ЛЕКСИКОНЕ

Объектом анализа является значение слова *газета* в словарях и в языковом сознании (в ментальном лексиконе) носителей языка, предметом – корреляции смысловых доминант в каждом из указанных значений и изменения в семантической структуре слова. «Живой» образ газеты в языковом сознании носителей языка был получен в результате проведенного свободного ассоциативного эксперимента. Ассоциативные реакции на слово *газета* были распределены по полювому принципу на ядро, центр и периферию с учетом частотности употребления и парадигматических связей между ними. Соответственно, выделены основные составляющие ассоциативного значения газеты – ядерное, центральное и периферийное, которое суммарно представляет современный образ газеты в ментальном лексиконе носителей языка. Таким образом, можно говорить о двух значениях слова газета: 1) об ассоциативном – живом, изменчивом, соединяющем в себе традиционный и новейший образы газеты, и 2) о словарном – устоявшемся, традиционном, с практически не зафиксированными изменениями во времени. Ядерная и центральная части ассоциативного значения, сформированные на основе наиболее частотных реакций, выражают объективные знания, которые в основном совпадают с кодифицированными, но показывают их глубже, подробнее, разносторонне, иногда наивно; периферийное ассоциативное значение, составленное на основе единичных реакций, – результат субъективного познания, представленный преимущественно в образных ассоциациях, намеках на пережитый опыт. Предложенная схема анализа может быть использована в лингвокогнитивных медиаисследованиях с целью воссоздания образов других средств массовой коммуникации – телевидения, радио и т. п. – в языковом сознании тех или иных социальных групп.

**Ключевые слова:** ассоциативное и словарное значение слова *газета*, корреляция словарного и «живого» значений, свободный ассоциативный эксперимент, полювая структура значения слова.

**NADIYA BALANDINA**

#### THE WORD NEWSPAPER IN THE DICTIONARY AND IN THE MENTAL VOCABULARY

The object of the analysis is the meaning of the word *newspaper* in dictionaries and living speech; the subject is the correlations of semantic dominants and their configuration in the semantic structure of the word. The «living» concept of the newspaper in the language consciousness of the speakers have been obtained as the result of a free association experiment. The reactions have been distributed according to the field principle to the nucleus, the centre and the periphery considering the frequency of reactions and their paradigmatic relations. Accordingly, the paper has ascertained

association meanings – nuclear, central, and peripheral, which together represent the modern image of the newspaper in the language consciousness of native speakers. The analysis of association reactions to the word *newspaper* in comparison with its description in dictionaries has allowed singling out two kinds of concepts: 1) dictionary – established, traditional, practically without any temporal changes registered in interpretations; 2) associative – living, mutable, combining both traditional and modern images. The nuclear and central parts of the associative meaning are formed on the basis of most frequent reactions and represent objective knowledge, which is mostly identical with the codified one, but represents it more broadly, minutely, from different sides, and sometimes naively; the peripheral associative meaning, formed on the basis of singular reactions, is the result of subjective perception represented in figurative associations, allusions to the previous experience. The offered analysis pattern can be used in cognitive linguistics and media studies to analyse images of other means of mass communication in the language consciousness of certain social groups.

*Key words:* associative and dictionary meaning of the word *newspaper*, correlation of dictionary and «living» meanings, free association experiment, field structure of the word meaning.

Одержано 14.09.2016 р.

УДК 81'367.625

ВІКТОРІЯ ЛОПАТА  
(Полтава)

## ФОРМАЛЬНО-ГРАМАТИЧНІ ТИПИ ДВОСКЛАДНИХ РЕЧЕНЬ ІЗ БЕСТІАЛЬНИМИ ДІЄСЛОВАМИ НЕПОВНОЇ ОСОБОВОЇ ПАРАДИГМИ ЗІ ЗНАЧЕННЯМ ВИДАВАННЯ ЗВУКІВ

*Ключові слова:* дієслова неповної особової парадигми, відзвуконаслідувальні дієслова, формально-граматичні типи речень, двоскладне непоширене речення, двоскладне поширене речення, детермінантний другорядний член речення, прислівний некерований другорядний член речення.

Присудок разом із підметом становлять предикативне ядро речення. Питання, пов'язані з характеристикою присудка як головного члена речення, його диференціюванням на простий і складений (дієслівний та іменний), відмежуванням від інших синтаксичних компонентів речення дослідили в українському мовознавстві Н. Л. Іваницька (Н. Л. Ковбаса) [11; 14], І. Р. Вихованець [4, с. 49–179; 5, с. 67–72], Г. О. Піскун [16], М. О. Вінтонів [6], О. І. Леута [15, с. 49–51, 89–94]. Порівняно недавно І. Р. Вихованець теоретично обґрунтував виокремлення прислівникового складеного присудка [5, с. 68, 71–72]. На матеріалі української мови ця проблема докладно з'ясована в дисертаційній роботі О. В. Годз [8]. Саме предикатив є тим синтаксичним компонентом речення, у якому досить складно переплітаються грамати́ка й семантика, відображається структура думки і структура речення, концентрується чимало

не розв'язаних у синтаксисі питань, що стосуються формально-граматичної та семантичної структури двоскладного речення.

Типовим, спеціалізованим засобом вираження присудка є дієслово в певній часово-особовій формі. Проте у структурі двоскладного речення він може вербалізуватися дієсловами, що не мають усіх особових протиставлень. Це стосується передусім тих основних носіїв валентності, які сполучаються з іменниками – назвами істот, предметів, процесів. Вони становлять окрему групу одиниць з неповною особовою парадигмою. Речення з такими дієслівними присудками мають специфічну синтаксичну організацію. Саме тому потрібно з'ясувати особливості функціонування зазначених дієслів у ролі конструктивного центру семантичної та формально-граматичної структури двоскладних речень, виокремити типи конструкцій із ними, установити їхнє лексико-семантичне наповнення. Ці проблеми визначають **актуальність** пропонованої статті.

Дієслова, що передають звуковий вияв птахів, ссавців, комах, земноводних та плазунів, у мовознавстві відомі як бестіальні [1, с. 43; 15, с. 239] та фаунонімічні [17, с. 15]. Дієслова звучання були об'єктом вивчення таких російських лінгвістів, як Л. М. Васильєв [3], О. Л. Голуб'єва [9], Р. Г. Карунц [12]. В україністиці також маємо чимало праць, у яких досліджено ці вербатииви у двох основних аспектах. Перший аспект – словотвірний. Варто згадати в цьому зв'язку наукові розвідки Т. М. Возного, який, застосувавши порівняльно-типологічний метод, виокремив суфіксальні словотвірні моделі дієслів, мотивованих вигуками і звуконаслідувальними словами, установив продуктивність словотворчих засобів та окреслив чинники, які впливають на активність дериваційного процесу в українській мові порівняно з російською та білоруською (див., напр.: [7]). О. П. Кушлик сформувала типові словотвірні парадигми відзвуконаслідувальних дієслів [14]. Другий аспект – лексико-семантичний. У цьому зв'язку треба вирізнити праці І. В. Багмут, яка з'ясувала склад, особливості структури та семантичну організацію лексико-семантичного поля звуконайменувань, системно інтерпретувала семний склад членів поля, виявила зв'язки цього поля з іншими лексико-семантичними утвореннями [2]. О. В. Бабакова схарактеризувала своєрідність лексико-семантичної структури звукономінативних дієслів, установила зв'язки дієслів звучання з іншими лексико-семантичними групами та залежність сполучувальних можливостей вербативних лексем від їхньої семантики [1]. У синтаксичному аспекті ці заповнювачі позиції присудка зовсім не досліджені. Потребує окремого лінгвістичного коментарю їхня реченневопороджувальна здатність в українській мові.

**Мета статті** – установити типи та моделі формально-граматичної структури двоскладних речень, предикативним центром яких є дієслівні присудки у формі третьої особи однини та множини зі значенням видавання звуків ссавцями, комахами, земноводними і плазунами. Результати здійсненої суцільної вибірки засвідчують, що вербатииви, які передають звуковияв ссавців, кількісно посідають друге місце серед бестіальних після орнітологічних. Значно менше дієслів, що виражають звуковияви комах, земноводних та плазунів, проте вони також є активними компонентами предикативного центру двоскладних речень.

**Об'єктом** дослідження є двоскладні речення, організаційним центром яких слугують дієслівні присудки у формі третьої особи однини та множи-



ни зі значенням видавання звуків ссавцями, комахами, земноводними та плазунами. Кількість дієслів, що можуть виконувати цю роль, за нашими підрахунками, становить понад двісті. Визначити точно склад таких вербативів важко, оскільки словники української мови зафіксували лише активно вживані дієслівні лексеми, тоді як у творах українських письменників їх значно більше. Розглядувані репрезентанти присудкової позиції різні за походженням та утворенням. Центральне місце відведено дієсловам, утвореним на основі звуконаслідувальних слів за допомогою суфіксів *-а-/-ка-, -ча-*: *бека-ти, гавкати, гарчати, дзявкати, квакати, кувікати, кумкати, крумкати, нявкати, нявчати, рохкати, рикати, ричати, сичати, скавучати, сюрчати, тиркати, фиркати, хрюкати* та ін. Решта дієслів в українській мові сприймаються вже як непохідні (*брехати, вити, іржати, крехтати, ревіти, сапати, скавуліти, шипіти*) та відіменні (*пищати, свистіти*). Типовими засобами творення таких дієслів є суфікси *-ота-/-оті-*, які передають постійний, ритмічний чи посилений вияв дії (пор.: *гавкати* і *гавкотіти, муркати* і *муркотати, муркотіти, сюркати* і *сюркотати, сюркотіти*) та словотвірньо-граматичний суфікс *-ну-*, що виражає дериваційне значення «виконати дію один раз» і здебільшого має відтінок раптової дії (пор.: *бека-ти* і *бекнути, квакати* і *квакнути, кувікати* і *кувікнути, сюркати* і *сюркнути, тиркати* і *тиркнути, форкати* і *форкнути* та ін.). Деякі з дієслів на *-ота-(ти)/-оті-(ти)* не мають співвідносних дієслів на *-ка-(ти), -ча-(ти)*, пор.: *воркотати, воркотіти, гиготати, гиготіти, цокотати, цокотіти* тощо.

На реченневотвірний потенціал досліджуваних вербативів впливають як екстра-, так й інтралінгвальні чинники. Щодо екстралінгвальних чинників, то йдеться передусім про тісний зв'язок тваринного світу з людським. Більше звуконаслідувальних слів створено для номінування тих звуків, що їх видають ссавці, комахи, земноводні та плазуни, з якими людина тісніше пов'язана умовами життя. Закономірний той факт, що від таких звуконаслідувальних слів утворено більше відзвуконаслідувальних дієслів за допомогою суфіксів *-ка-* та *-ча-*, пор.: *бека-ти, гарчати, квакати, мекати, мукати, нявчати, рохкати, сюрчати, тиркати* та ін. Деякі дієслова неповної особової парадигми, структурно і семантично пов'язані зі звуконаслідувальними словами, і ті, що вже усвідомлені мовцями зі значенням видавання певних звуків чи звукових комплексів, мають свої відповідники в українських діалектах, пор.: *мекати* і *бегетати, бека-ти* і *блеяти, кувікати* і *квичати, муркотати* і *мрукати, кумкати* і *рехкати, ревити* і *русти* та ін., пор.: *Ціла отара овець та кіз, ягнят, козенят мекала та бекала* (І. Нечуй-Левицький); *...блеють* овечки (М. Коцюбинський); *А вони [вівці]... вже навіть не бегечуть* (І. Франко); *...котик муркоче під самісіньким вухом* (М. Кропивницький); *...кіт мурий... мрукає* (Марко Вовчок); *...а вона [свиня] кувіка та таки лізе крізь тин на вгород* (Б. Грінченко); *...квичали поросята, ревли воли* (І. Франко).

Одним із важливих інтралінгвальних чинників, що розширює реченневотвірну активність бестіальних дієслів, є наявність кількох звукових копій-слів для називання звукового вияву того самого ссавця, від яких утворені відповідні дієслівні лексеми, пор.: *бе* і *ме-е, мекеке* (вівці) – *бека-ти* і *мекати, мекекати; хрю-хрю* і *рох-рох* (свині) – *хрюкати* і *рохкати; дзяв-дзяв* і *цяв-цяв* (маленькі собаки) – *дзявкати* і *цявкати*, напр.: *...бекали вівці, верещали свині* (Олесь Гончар); *Глухо мекали вівці в кошарі* (Т. Масенко); *Овечки мекекають...*

(Г. Квітка-Оснoв'яненко); ... *собака дзявка* (М. Кропивницький); ...*У дворах тільки цявкали стривожені собаки* (П. Панч).

Деякі дієслова передають звуковий вияв двох і більше істот живої природи, пор.: *бекати* (вівця, коза, теля), *бутіти* (бугай, тур, корова), *гавкати* (собака, лисиця), *вити* (собака, вовк, шакал, ведмідь), *пищати* (комар, миша), *рикати* (ведмідь, лев, олень), *шипіти* (кіт, гадюка), напр.: ... *на козацькім майдані товчуться й бекають вівці...* (І. Корсак); *Ненагодована хай бекає коза...* (М. Вінграновський); *Теля бекнуло...* (Панас Мирний); *Собаки гавкали, аж землю гризли* (А. Чайковський); *В лісі гавкають лисиці...* (А. Чайковський); *І пес надворі виє* (Л. Костенко); ...*вовк виє...* (Григорій Тютюнник); *В пустині вили шакали* (І. Франко); *Там сосни шумлять і виють білі ведмеді* (У. Самчук).

Істотно розширює реченневопороджувальну здатність дієслів неповної особової парадигми, що передають звуки ссавців, комах, земноводних та плазунів, уживання в українській мові кількох лексем для передавання різних звуковиявів певної тварини, пор.: *брехати, валувати, вити, гавкати, гавкотіти, гарчати, гвалтувати, дзякати, дзякотіти, дзяволити, лементувати, рьякати, скавчати, скиглити, скиміти, скимліти, скиміти (собака); стрекотати, стрекотіти, сюркати, сюрчати, сюркотати, тиркати, цвірінькати, цвіркати, цвіркотати, цвіркотіти, цвірчати, цюркотати, цюркотіти (цвіркун); квакати, кумкати, крумкати, крєктати, крєкотати, крякати, скреготати, скрекотати (жаба) і т. ін.,* напр.: *Собаки брєхали, аж вили...* (І. Нечуй-Левицький); *Чабанські пси не валували...* (С. Склярєнко); ...*гавкотіли зголоднілі пси* (В. Козаченко); *Собаки гвалтують всю ніч по селу* (І. Нєхода); *Собачка... гавкав, дзяволив, скавучав* (П. Загребельний); *Наш старий собака ...скимів* (С. Олійник); ...*під піччю сюрчав цвіркун* (Г. Тютюнник); ...*цвіркуни тиркають зрідка* (П. Козланюк); ...*цвіркун цвірінькав під полом* (М. Коцюбинський); *Коли-не-коли цвірконе цвіркун у кутку* (Панас Мирний); *Тільки цвіркун цвіркоче в житі* (М. Коцюбинський).

Усі відзначені особливості утворення та вживання дієслів неповної особової парадигми, що передають звуковияв ссавців, комах, земноводних та плазунів, впливають на кількісний та якісний склад породженої ними формально-граматичної структури двоскладних речень. Узагальнення їхнього кількісно-якісного складу дало підстави сформуувати такі типи двоскладних речень:

I. Двокомпонентне непоширене речення, присудок якого виражений відзвуконаслідувальними дієсловами із суфіксами *-а/-ка-* та *-ча*, що передають звуковий вияв як іманентну ознаку якоїсь тварини, її вроджену здатність видавати певний звук чи поєднання кількох звуків, напр.: *Собака гавкає; Кіт нявкає; Свиня хрокає; Жаба квакає; Цвіркун цвірчить.*

II. Поширені двоскладні речення, від предикативного ядра яких залежить один другорядний член речення. Вони охоплюють такі формально-граматичні моделі:

1. Підмет + присудок + просторовий детермінант, напр.: ...*муркає на канані кіт* (М. Коцюбинський); *Нявкав біля дверей чорно-білий котик* (Ю. Мушкетик); *На озері крумкають жаби* (В. Кучер); *Над вухом дзизнув ...комар* (Г. Епик); *Десь порося кувікнуло* (Панас Мирний).

Досить часто локативний детермінант, виражений неозначеним займенниковим прислівником *десь* та займенниковими прислівниками місця *там, тут*, має конкретизатори у вигляді применниково-відмінкової

форми, унаслідок чого у структурі двоскладного речення з'являються два або й три детермінанти – із загальним і конкретизованим локативним значенням, напр.: *Край струмка цвірчить* десь коник (Леся Українка); *Там он на майданчику бекають* вівці (А. Тесленко); *Десь за Россю на болоті крякали* жаби (І. Нечуй-Левицький).

2. Підмет + присудок + часовий детермінант, напр.: *Цвіркотав* цвіркун до рання (П. Залевський).

3. Підмет + присудок + причиновий детермінант, напр.: ...*аж той* [вепр] *кувікає* від болю (Григір Тютюнник).

4. Підмет + присудок + прислівний некерований, здебільшого квалітативний, другорядний член речення, напр.: *Кіт...* жалібно *нявчить* (М. Коцюбинський); *Вепр люто хрюкав* (Григір Тютюнник); *Він* [ведмідь]... люто *рикав* (А. Турчинська).

Для конкретизації якісної чи кількісної ознаки звукового вияву тварини, переданого дієсловом звучання, до структури двоскладного речення може входити кілька прислівних некерованих другорядних членів, напр.: *Песик ...тільки тихо й нудно вив* (М. Хвильовий); ...*кінь тужно, заклично іржав* (В. Шевчук).

III. Поширені двоскладні речення, сформовані з комбінацій різних другорядних членів. Вони представлені такими типовими формально-граматичними моделями:

1. Підмет + присудок + просторовий детермінант (один або кілька) + прислівний некерований другорядний член (один або кілька), напр.: *Біля ліжка кіт сидить і тихенько воркотить* (А. Валевський); *В стайні ричала* прикро і тривожно *корова* (О. Кобилянська); *За плотом гавкали* люто *собаки* (А. Чайковський); *Десь тихо жаби кумкають* з болота (Л. Костенко).

2. Підмет + присудок + прислівний некерований другорядний член + причиновий детермінант (один або кілька), напр.: *Песик... тихо скавулів* од нетерплячки й від голоду (О. Ільченко).

3. Підмет + присудок + просторовий детермінант + часовий детермінант, напр.: ...*цуценя час від часу цявкало* до річки (П. Панч); *Тим часом кінь іржав* біля *шатра* (Л. Костенко).

4. Підмет + присудок + часовий детермінант + прислівний некерований другорядний член, напр.: *Серед ночі лев страшно ричав* (П. Грабовський).

5. Підмет + присудок + просторовий детермінант + прислівний некерований другорядний член + часовий детермінант, напр.: *Лиш десь на хуторі* собаки ще довго *витимуть* вночі (Л. Костенко).

Лексичне значення дієслів, що передають певний звук чи якусь звукополуку ссавців, комах, земноводних або плазунів, спричинює таку характерну особливість формально-граматичної структури двоскладних речень, як відсутність позиції придієслівного керованого другорядного члена з об'єктивним значенням. Ці дієслова Н. Б. Іваницька називає абсолютивними [10, с. 4], тобто такими, що є самодостатніми для вираження свого змісту, мають достатнє семантичне наповнення, саме тому вони й не відкривають обов'язкової правобічної позиції для заповнення їх словами-конкретизаторами, пор.: *бекати* – видавати звуки *бе*; *муркотати* – видавати звуки *мурмур*; *квакати* – видавати звуки *ква-ква*. Проте в художній літературі маємо приклади речень, у яких бестіальні дієслова в ролі присудка двоскладних речень можуть супроводжуватися позицією залежного керованого друго-

рядного члена речення з об'єктним значенням. Це вмотивоване не граматичним, а комунікативним чи іншим чинниками, пор.: *Козлик бекає: «Ме-ме-ме!»* (Р. Шульц); *Котик мурий «муррр» муркоче* (Г. Маршалова).

Залежно від способу вираження модально-часової категорійності дієслова неповної особової парадигми, які передають звуковий вияв ссавців, комах, земноводних та плазунів, виконують переважно роль простого дієслівного присудка двоскладного речення. Дещо рідше вони входять до складу дієслівного складеного присудка, де формують його основну частину, що виражає лексико-семантичний зміст присудка, а функцію допоміжного компонента виконують дієслова *почати, стати* та інші, що виражають модально-часове значення і модифікують лексичне значення основної частини, напр.: *Потім дружним хором почали мурликати дев'ятеро котів* (Ю. Смолич); *...собаки вже стали вити* (Г. Квітка-Основ'яненко).

Отже, дієслова неповної особової парадигми зі значенням видавання звуків ссавцями, комахами, земноводними та плазунами вирізняються активністю в породженні формально-граматичної структури двоскладного речення, що зумовлене екстралінгвальними чинниками, насамперед тісним зв'язком людини з тваринним світом, та інтралінгвальними чинниками, передусім активним використанням відзвуконаслідувальних та інших дієслів, зокрема й діалектних, для називання того самого або різних звуковиявів ссавців, комах, земноводних та плазунів, розвитком дієслівної синонімії.

Для бестіальних дієслів, що виражають звуковий вияв як іманентну ознаку певної тварини, їй вроджену здатність видавати якісь звуки, регулярним є входження до організаційного предикативного центру двоскладних непоширених речень.

Вербативи неповної особової парадигми зі значенням видавання ссавцями, комахами, земноводними та плазунами звуків породжують двоскладні поширені речення. Залежно від кількості компонентів формально-граматичної структури та їхніх якісних характеристик ці речення становлять два основних типи: 1) двоскладні речення, від предикативного ядра яких залежить один другорядний член речення; 2) двоскладні речення, сформовані з різних комбінацій другорядних членів. Перший тип репрезентований чотирма формально-граматичними моделями, основними з-поміж яких є дві: із просторовим детермінантним другорядним членом та некерованим другорядним членом речення. Другий тип поширених двоскладних речень репрезентований п'ятьма формально-граматичними моделями, ядерною серед яких є модель «підмет + присудок + просторовий детермінант (один або кілька) + прислівний некерований другорядний член (один або кілька)».

Відсутність у бестіальних дієслів неповної особової парадигми позиції залежного другорядного члена з об'єктним значенням спричинена специфікою їхнього лексичного значення. Ці вербативи є одновалентними, у структурі двоскладних речень вони виконують роль простого або складеного дієслівного присудка.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабакова О. В. Семантична структура та функціонування дієслів звучання : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Бабакова Ольга Володимирівна. – Сімферополь, 2007. – 212 с.



2. Багмут І. В. Лексико-семантичне поле звуконайменувань у сучасній українській літературній мові (склад, структура, парадигматика) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Багмут Ірина Віталіївна. – Київ, 2007. – 236 с.

3. Васильев Л. М. Семантика глаголов звучания в современном русском языке / Л. М. Васильев // Системные отношения в лексике и методы их изучения. – Уфа : Изд-во Башкир. гос. ун-та, 1977. – Вып. 3. – С. 3–20.

4. Вихованець І. Р. Головні члени речення / І. Р. Вихованець // Сучасна українська літературна мова. Синтаксис. – Київ : Наук. думка, 1972. – С. 149–179.

5. Вихованець І. Р. Нариси з функціонального синтаксису української мови / І. Р. Вихованець. – Київ : Наук. думка, 1992. – 224 с.

6. Вінтонів М. О. Типологія форм присудка в сучасній українській мові : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Вінтонів Михайло Олексійович. – Донецьк, 1997. – 181 с.

7. Возний Т. М. Словотвір дієслів в українській мові у порівнянні з російською та білоруською / Т. М. Возний. – Львів : Вища шк., 1981. – 187 с.

8. Годз О. В. Синтаксична структура прислівникових речень в українській літературній мові : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / О. В. Годз. – Київ, 2013. – 20 с.

9. Голубева Е. Л. О семантических особенностях глаголов звучания / Е. Л. Голубева // Вопросы теории и истории русского языка. – Ташкент : Изд-во Ташкент. гос. ун-та, 1967. – Вып. 299. – С. 15–21.

10. Іваницька Н. Б. Функціонально-семантичні параметри абсолютних дієслів української мови : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Н. Б. Іваницька. – Київ, 2000. – 20 с.

11. Іваницька Н. Л. Двоскладне речення в українській мові : [монографія] / Н. Л. Іваницька. – Київ : Вища шк., 1986. – 171 с.

12. Карунц Р. Г. Семантическая структура глаголов звучания в современном русском языке : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Р. Г. Карунц. – Москва, 1975. – 24 с.

13. Ковбаса Н. Л. Складений присудок в українській мові : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.02 / Ковбаса Ніна Лаврентіївна. – Київ, 1970. – 370 с.

14. Кушлик О. П. Словотвірна парадигматика похідних дієслів в українській мові : [монографія] / О. П. Кушлик. – Дрогобич : Коло, 2015. – 384 с.

15. Леута О. І. Структура і семантика дієслівних речень в українській літературній мові : [монографія] / О. І. Леута. – Київ : Такі справи, 2008. – 208 с.

16. Пискун А. О. Типы составного и сложного сказуемого в современном украинском литературном языке : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.02 / А. О. Пискун. – Львов, 1972. – 20 с.

17. Погиба Л. Г. Формальная и семантическая структура глаголов неполной парадигмы лица и числа в современном украинском литературном языке : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.02 / Погиба Людмила Георгиевна. – Киев, 1983. – 187 с.

#### ВИКТОРИЯ ЛОПАТА

#### ФОРМАЛЬНО-ГРАММАТИЧЕСКИЕ ТИПЫ ДВУСОСТАВНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ С БЕСПРИЧАТНЫМИ ГЛАГОЛАМИ НЕПОЛНОЙ ЛИЧНОЙ ПАРАДИГМЫ СО ЗНАЧЕНИЕМ ИЗДАВАНИЯ ЗВУКОВ

В предлагаемой статье исследуется способность беспричатных глаголов неполной личной парадигмы, выражающих издавание звуков млекопитающими, насекомыми, земноводными и пресмыкающимися, конституировать двусоставные предложения в украинском языке. Определены формально-грамматические типы и модели двусоставных предложений, охарактеризированы экстралингвальные и интралингвальные факторы их формирования.

**Ключевые слова:** глаголы неполной личной парадигмы, глаголы, образованные от звукоподражательных слов, формально-грамматические типы предложений, двусоставное нера-



*спространенное предложение, двусоставное распространённое предложение, детерминантный второстепенный член предложения, присловный неуправляемый второстепенный член предложения.*

VIKTORIYA LOPATA

THE FORMAL-GRAMMATICAL TYPES OF TWO-PARTS SENTENCES WITH BESTIAL INCOMPLETE FINITE VERBS PARADIGM OF ONOMATOPOEIA.

The article brings to the ability of bestial incomplete finite verbs paradigm with onomatopoeia that can form two-part sentences in the Ukrainian language. The aim of the article is to define formal-grammatical types and models of two-parts sentences. Quantity of bestial incomplete finite verbs paradigm, which are conveyed the onomatopoeia of mammals, insect, amphibian and reptilian, were determined by continuous extract. The extralinguistic (cramp linkage between human and animal's world) and intralinguistic (active using onomatopoeic and others verbs for nominative the same or different sounds of mammals, insect, amphibian and reptilian, by the development of verbal synonymy) factors of sentence's formation were described.

Depending on the quantity of components of formal-grammatical structure and it's qualitative characteristic two main types of these sentences were determined: 1) two-parts sentences when only one depend on predicative centre; 2) two-parts sentences formed with different combination of secondary part sentences.

The first type is represented by four formal-grammatical models, where the major are two of them: locative determinant secondary part sentence and dependent uncontrollable secondary part sentence. The second type of two-parts broadened sentences which are defined by five formal-grammatical models, where the main is «subject + predicate + locative determine (one or several) + uncontrollable secondary part sentence (one or several)» model.

*Key words: incomplete finite verbs paradigm, onomatopoeia verbs, formal-grammatical types of sentences, two parts clause, simple clause, attribute secondary part of a sentence, adverbial secondary part of a sentence.*

Одержано 14.09.2016 р.

УДК: 821.161.2: 81'373.43

НАТАЛЯ ЗУБЕЦЬ,  
АНЖЕЛІКА КАЛЮЖНА  
(Запоріжжя)

ТРАДИЦІЙНЕ І НОВЕ В МОВОТВОРЧОСТІ  
ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ-ПРОЗАЇКА

*Ключові слова: мова діаспори, прийом контрастування, епітети-кольоративи, експресиви.*

Мова зарубіжного українства становить значний інтерес для мовознавчих досліджень, бо вона є частиною історії національної мови, репрезентантом українського етносу та його культури у світі. Незважаючи на значні досягнення у розгляді діаспорної мови як показника національної ідентичності, у дослідженні мовних змін в умовах іншого культурного середовища та двомовності (праці Б. Ажнюка, А. Москалюка, О. Тараненка та ін.), ці пи-

тання залишаються актуальними, оскільки дають розуміння причин збереження національної мови взагалі та в чужому середовищі зокрема.

У діаспорі національну мову зберігають насамперед письменники. Нове покоління митців слова хоч і використовує загальномовний словник, однак відкидає усталені мовні норми у творчому процесі заради вираження індивідуальності. Феномен діаспорної мови існує в рамках опозиції «своє – чуже», а отже і «традиційне – нове». Під традиційним у мові закордонного українства розуміємо закорінені в підсвідомості письменника рідні слова, образи, реалії, зумовлені національною ментальністю, а новаторське – це результат складної взаємодії світосприйняття письменника з новим соціальним та культурним середовищем. Показовою в цьому плані є творчість неординарної представниці Нью-Йоркської групи письменників Емми Андієвської, мова якої, на думку побратимів по перу, є найбагатшою [2, с. 23]. Материкові науковці О. Бірюкова, Г. Сюта, О. Тищенко, В. Філінюк розглядали стилетвірні параметри поетичної мови письменниці. Е. Андієвську вважають засновницею експериментально-інтелектуального напрямку сучасної української поезії. Безперечно, це позначилось і на її прозовому доробку.

З метою розкриття мовностилістичних особливостей роману Е. Андієвської «Герострати» [1] ставимо такі завдання: дослідити характер, взаємодію та функції лексичних одиниць, ужитих у романі; розглянути особливості тропіки в аналізованому художньому тексті.

Г. Сюта зазначає: «На початку 1990-х, коли твори Е. Андієвської стали доступними широкому читацькому загалові в Україні, не кожен український читач був готовий до осягнення ускладненої метафоричності, глибоких асоціативних комплексів, які визначають індивідуальну манеру текстотворення у її поетичних ... і прозових ... творах» [3, с. 209].

Роман «Герострати» – це спроба поєднати художній текст із філософським трактатом. Твір уражає широтою асоціативного мислення, насиченістю індивідуально-авторськими елементами, проте в його основі – загальномовний словник, ресурси якого письменниця використовує якнайповніше, послуговуючись і книжною, і розмовною лексикою.

Розмовна лексика та просторіччя у «Геростратах» становлять широкий стилістичний спектр – від невимушено-гумористичного до жаргонно-іронічного чи навіть згрубіло-вульгарного – і виконують традиційні функції: забезпечують реалістичність в описі подій (розмови антиквара з представниками різних соціальних груп – від розбишак до судових працівників), виступають засобом увиразнення мови персонажів, надають оповіді емоційно-експресивного та іронічного забарвлення: *Нехай його хтось гукне абощо. Скільки ще стовбичити? Яке свинство з його боку!* [1, с. 64]; – *Я завжди заздалегідь забезпечуюся їжею і раджу вам зробити те саме, бо публіка тут жлобська* [1, с. 152]; – *О Боже, що мені доводиться чути? Що за ересь! З вас промовляє чорна невдячність. Процес його не цікавить! Як взагалі може не цікавити процес, та ще й такий, як цей!* [1, с. 257]; – *Тоді я побачив, що гімназист посоловів і риб'ячими очима дивиться на мокру печатку від склянки на столі* [1, с. 126].

Вульгаризми використовуються як яскравий експресивний та оцінний засіб у розмовах п'яниць-розбишак чи у мовленні головного героя

під час особливого психічного напруження: *Взагалі, покійник, між нами казавши, звікував порядною сволотою...* [1, с. 90]; *Верблюдище окаянне, не втерпів я подумки, чорт би тебе забрав і з твоїм вартовим, і зі струсем, і з цією гонитвою* [1, с. 310]; *Ви пощо сікається до нього?* [1, с. 271].

Більшу частину книжної лексики роману становить філософська та мистецька термінологія. Е. Андіївська широко використовує загальнофілософські поняття, як-от: *душа, свідомість, смерть, Бог, абсолютне єство, вічність, абсолют*. Специфіка філософського роману, написаного в дусі сюрреалізму, передбачає складні смислові та стилістичні трансформації філософських термінів. Стрижневим поняттям у романі виступає «вічність» (щось цілісне і неподільне), однак у Емми Андіївської – це атоми, краплини: *...герострати пишуть зовсім не тому, ніби їх справді будь-що цікавить, їх ніщо не цікавить, крім пекучої думки, здобути для себе хоч атом вічності...* [1, с. 47]; *Хоч крапля вічності нехай проллється на нашу голову!* [1, с. 48]. Письменниця вдається навіть до зміни слів молитви «Отче наш», яка для християн є сакральною та непорушною: «*Отче наш*» людства звучить не «*хліб наш насущний дай нам*» ... а «*вічності дай нам! О, солодка, єдина вічності!*» [1, с. 44]. Несподіваним є також уживання абстракту «вічність» із розмовними фразеологізмами: *Це не просто собі бажання вічності, а за всяку ціну прагнення вхопити вічність за роги* [1, с. 52].

Письменниця на основі логічних умовиводів створює нові поняття й одразу ж пояснює їх: *Якщо в бажанні вічності не видно величі, то, може, є в бажанні невічності, в небутті? В антивічності, в протилежності?* [1, с. 47].

Аби ширше розкрити поняття «вічність» авторка добирає та нанизує контекстуальні синоніми до термінологічної сполуки *ідея вічності*: *Коли, власне, крім цієї одної ідеї, крім ідеї вічності, яку, залежно від темпераменту і мод, називали й називають релігією, абсолютном, Богом, природою, духом, мистецтвом, космічною гармонією, математичною формулою та безліччю інших назв, людство нічим більше не цікавиться?* [1, с. 42].

Не менш вагомим у романі є поняття «Бог», яке інтерпретується здебільшого в філософському руслі, неприйнятному для усталених християнських догматів. Оказіональний характер мають сполучення слова *Бог* із прикметниками *божевільний, злопам'ятний, фанатичний*: *У Дома Бог бодай добрий, а у тебе Він такий же злопам'ятний і фанатичний, як і ти* [1, с. 47]. Авторка у запалі розмови вуличних розбишак та у хворій уяві головного героя творить «сміливий», навіть епатажний образ Бога, використовуючи метафори: *... Бог, який з приємністю закусив би ногою грішника...* [1, с. 47]; *І тоді заговорив Христос, і я слухав Його кожною клітиною тіла, кожною перетинкою душі, наче мене відрубали від самого себе і занурили в колодязь тугого саява. Це були водоспади світла, і я бачив, як космос висів у Нього на віях, ділячися на зернини* [1, с. 232]; *Христос зняв з цвяха на розп'ятті руку, написав свій автограф, закрав книжку і подав мені її назад* [1, с. 233].

Проаналізовані мовні експерименти є підтвердженням думки І. Фізера: «Увага Андіївської до слова, чи, можливо, її інтуїтивна відчутність слова – феноменальна. Вона оперує ним на всіх його регістрах – фізичному, музичному, знаковому, семантичному, метафоричному. Слово для неї – не

голий семіотичний засіб, а багатофункційний код, який в структурі вірша – автономно і в сполучі з іншими кодами – зумовлює його поліфонічність і полісемічність» [4, с. 171].

Емма Андіївська порушує мовностилістичні традиції за рахунок прийому контрастування лексичних одиниць, основою якого є складне переплетення та зіткнення слів з різними семантико-стилістичними відтінками, наприклад поєднання «високої» лексики з побутовою, розмовною для іронічного забарвлення: – *Я порадив би тобі лише прив'язувати свій німб шнурками за вухо чи гудзик, як пенсне, кожного разу, коли ти заходжуєшся нарікати на Дома* [1, с. 78]; – *Я вас увічну! – Він мене увічнить! Ах ти ж попелюх нещасний! Я плюю на таке увічнення з найвищого дерева* [1, с. 144].

Яскравою рисою творчої манери Андіївської-прозаїка є творення нових слів. У романі це неологізми, створені за традиційними моделями (*широкоплечість, жуколюб, співдумали, присутнішав, намацально, кількканадцятиногий, реброногий, уприкритися*), а також новотвори, значення яких зрозуміле лише у контексті: ...*пояснивши щось, що називалося «хладоміро-нада», оголосив: тепер він читатиме свій найновіший твір, цикл гімнів планетам...* [1, с. 82]; – *Я навіть на власні очі бачив, як над ним стояла заглебездукувата веселка, і я не певен, чи з мого тімени, як димові кільця з сигари, не випромінювалися такі ж самі дебели веселкові німби* [1, с. 251]. Натрапляємо на авторські новотвори, що позначають неіснуючі предмети: *звукоскорочувач, стенофонія* тощо. Використання цих лексем не обмежується номінативною метою, вони є результатом психічного напруження оповідача, плодом його фантазії, тому виконують експресивно-номінативну функцію.

Неповторність творчої та людської особистості Емми Андіївської полягає в тому, що вона бачить світ у яскравих барвах, а буденні картини набувають у її уяві казково-містичного характеру. Барвистості тексту надають епітети-кольоративи. Їх письменниця використовує не тільки для називання кольору тих чи тих предметів, вона «розфарбовує» яскравими барвами абстрактні поняття, людей: *цукрово-рожева історія, отруйнозелені коні, густочервоне сонце, рожеві ілюзії, веселковий німб, технікольорі сні, фіялкова жінка*.

Широко представлені в романі епітети, виражені прикметниками у формі найвищого ступеня порівняння: *найрафінованіший богохульник, найортодоксальніший антихрист, найневблаганніший диктатор, найпримітивніша провокація, найпікантніша пуанта*. В окремих із них авторка нехтує мовними нормами заради створення якнайсильнішого експресивного ефекту.

Дуже часто епітети у сполученні з означуваними словами набувають оказіонального характеру (*малосольні сонети, пласкі сльози, дебелий/кренделюватий німб, монструозний годинник*), а також утворюють оксюморонні сполуки слів (*мокре сонце, найдитинніша гра для дорослих*).

Небуденні епітети використовує письменниця і для характеристики людей, беручи за основу якусь характерну ознаку: *лисий сіренький чоловічок з п'єдестальними ногами* [1, с. 82]; *кричав куций рахітичний добродій угору до могутньої циліндричної жінки з лицем немовляти* [1, с. 422].



Складні асоціативні комплекси, позначені естетикою сюрреалізму, відтворює Е. Андієвська у метафорах: *...блюдне зламало в мені лють, і я заспокоююся так само несподівано, як і почав хвилюватися* [1, с. 35]; *...перебував у стані, ніби в моїй присутності мою свідомість витягли з тіла гаками через мозок і розвісили озером протоплазми* [1, с. 113]; *Міст вивернув для лоскотання живіт, затремтів і ліг підборіддям на набережну* [1, с. 134]. Уживання оригінальних індивідуально-авторських новотворів, незвичайних асоціативних комплексів переконує в тому, що Е. Андієвська – «кардинальний новатор» (термін Г. Сюті) і в прозі.

Іноді основою метафоричних перетворень є лексеми, позначені національними традиціями. Наприклад, образ-символ блискавки використовується у фразеологізмах, що передають емоційний стан людини, як-от: *кидати блискавицею, очі метаять блискавиці, метати громи і блискавки*. Емма Андієвська ж створює таку метафору: – *Я навіть не потребував слів чи речень, я говорив зразу блискавками*. Суцільними блискавками, єдностями з протиріч, злютованих у речення, поняття, почуття [1, с. 51]. Далі вона розгортає свої враження через розширення образу блискавки, замінюючи його поняттям *краєвид*: *Мій язик послуговувався цілими краєвидами, і все вкладалося так ясно й саме ставало на своє місце, що я з дива не виходив* [1, с. 51].

Важливим компонентом тропеїчної системи роману «Герострати» є порівняння. Дослідник експресивів В. Чабаненко відзначав особливий тип порівнянь у художній літературі – «порівняння зі складною логіко-семантичною основою, які потребують асоціативної розумової активізації людини і є дуже експресивними» [5, с. 221]. Образи та події в романі створені грою уяви головного героя, який постійно перебуває у психічному напруженні. Чимало порівнянь – результат його миттєвого видива, першого враження, тому впадає в око їх незвичайність. Письменниця вводить експресиви в різні контекстуальне оточення, що зумовлює строкатість суб'єктів та об'єктів порівнянь. Суб'єкти порівнянь у творі вживаються переважно для позначення людей, їхніх назв за різними ознаками: *близнюки, як кльоцики* [1, с. 201], *судді, як риба в акваріумі* [1, с. 252], *компаньйони, як Ніягари* [1, с. 252], *публіка, як жмут гир* [1, с. 306], *вантажники, як саранча* [1, с. 453], *дама, як равлик* [1, с. 456]; абстрактних понять: *крик, як млинці* [1, с. 422], *уникав слави, як хвороби* [1, с. 104], *голос, як шило* [1, с. 107], *слова, як турецькі огірки* [1, с. 107], *душа ніжна, як розкрита мушля* [1, с. 422]; компонентів природного ландшафту: *горби м'які, як вата* [1, с. 134], *дерева, як бичачі легені* [1, с. 135], *видноколо, як тісто* [1, с. 136], *хвилі, як скибки кавуна* [1, с. 245], *земля, як матрац* [1, с. 453].

Об'єктами порівнянь найчастіше виступають назви тварин та побутових предметів: *вантажники, як ропухи* [1, с. 453], *голос Гзи-Бзи, наче коло з пір'я* [1, с. 80], *холодний, як маринована щука* [1, с. 99], *метелики, як полив'яні блюда* [1, с. 136], *космічний пил, як прохолодний тальк* [1, с. 137], *сльози, як гарбузове насіння* [1, с. 223].

Здійснене дослідження дає підстави стверджувати, що у «творчій майстерні» Емми Андієвської органічно поєднуються дві протилежні тенденції: орієнтація на мовні традиції, з одного боку, та активні мов-



ні експерименти, зумовлені поетикою західного модернізму, – з іншого. Цей фактор і визначив мовностилістичні вектори прози письменниці. Е. Андієвська сприймає і відтворює дійсність через далекоюжні асоціації та алюзії між щоденними речами та світоглядними поняттями, а тому невід’ємним компонентом її творчої манери є оригінальні та складні тропи. Системне вивчення традиційних і нових мовних засобів сприятиме з’ясуванню особливостей індивідуального стилю письменниці.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андієвська Е. Герострати / Емма Андієвська. – Мюнхен : Сучасність, 1970. – 500 с.
2. Бойчук Б. Декілька думок про Нью-Йоркську групу і декілька задніх думок / Богдан Бойчук // Сучасність. – 1979. – № 1. – С. 20–33.
3. Сюта Г. «Майбутнє в чашечках на столиках холоне...» (лінгвосвіт поезії Емми Андієвської) / Г. М. Сюта // Збірник наукових праць НДІУ. – Т. XVII. – Київ, 2007. – С. 209–214.
4. Фізер І. Емма Андієвська / І. Фізер // Поза традиції. Антологія української модерної поезії в діаспорі / [упоряд. Б. Бойчук]. – Київ ; Торонто, 1993. – 474 с.
5. Чабаненко В. А. Стилістика експресивних засобів української мови : [монографія] / В. А. Чабаненко. – Запоріжжя : ЗДУ, 2002. – 351 с.

*НАТАЛЬЯ ЗУБЕЦ, АНЖЕЛИКА КАЛЮЖНАЯ*

ТРАДИЦИОННОЕ И НОВОЕ В ЯЗЫКОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ  
ЭММЫ АНДИЕВСКОЙ-ПРОЗАИКА

В статье на материале романа Эммы Андиевской «Геростраты» рассмотрено сочетание традиционного и нового в языковом творчестве писательницы. В результате анализа языковых единиц определено, что в основе произведения – общеязыковой словарь: от книжной лексики до разговорных слов, просторечия и вульгаризмов, соединенных при помощи приема контрастирования. Показана авторская интерпретация понятий «вечность», «Бог». Особое внимание уделено индивидуально-авторским неологизмам. Установлено, что результатом активных языково-стилистических поисков писательницы стали экспресемы (эпитеты, метафоры, сравнения), отображающие игру реалий и связанных с ними ассоциаций.

*Ключевые слова:* язык диаспоры, прием контрастирования, цветовой эпитеты, экспрессивы.

*NATALIA ZUBETS, ANZHELIKA KALIUZHNA*

THE TRADITIONAL AND THE NEW IN THE LINGUISTIC CREATIVITY  
OF EMMA ANDIJEWSKA, PROSE-WRITER

The combination of the traditional and the new in the linguistic creativity of Emma Andijewska is considered in the article on the basis of her novel “Herostrats”. Having analyzed the lexical units the authors come to the conclusion that the general vocabulary is taken as a basis of the novel: from literary bookish words to the conversational ones (colloquialisms and vulgarisms) united with the contrast mode. The author’s interpretation of the notions “eternity”, “God” is presented. The special attention is paid to individual neologisms of the author. It is found that the expressems which reflect the play of culture specific concepts and of associations connected with them (epithets, metaphors, comparisons), are the result of active language and stylistic search of the writer.

*Key words:* Diaspora’s language, contrast’s mode, epithets-coloratives, expressives.

Одержано 29.09.2016 р.

УДК 811.161.2'373+82-1

ОЛЕКСАНДР ТУПИЦЯ

(Полтава)

## ФУНКЦІОНАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ БЕЗЕКВІВАЛЕНТНОЇ ЛЕКСИКИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ У ПОЕТИЧНОМУ ТЕКСТІ

*Ключові слова:* поетичний текст, мовна картина світу, композиція поетичного тексту, сильні позиції, безеквівалентна лексика.

Безеквівалентна лексика (далі БЛ) належить до найдавніших шарів у словниковому складі сучасної української мови, чим зумовлена традиційність її використання в текстах різних стилів і жанрів – від фольклору до сучасних літературних творів. Увага до вивчення цих одиниць у функціонально-семантичному плані, крім відображення національно-мовної (етнічної) картини світу та особливостей вияву авторського світобачення, також умотивована спробою дослідити смислову ієрархію поетичного тексту. Отже, актуальність нашого дослідження зумовлена важливим завданням сучасної лексикології та стилістики – вивченням функціонально-семантичних особливостей БЛ у композиції поетичного тексту. Інтерес викликає ієрархія елементів смислу, що виникає безпосередньо в структурі поетичних творів.

У сучасній мовознавчій науці існує концепція мовної картини світу, що відображає взаємозв'язки мови та культури. Українська мова виконує культурологічну функцію і формує національно-мовну картину світу українського етносу (З. С. Василько, Л. М. Дяченко, В. І. Кононенко, А. К. Мойсієнко та ін.) [4; 5; 8; 12]. Мовна картина світу, на думку багатьох учених, – це певний інваріант, що складається з варіантів, існування яких реалізується в різних видах текстів. У художній картині світу можна виділити поетичну модель (поетичну картину світу), своєрідність якої полягає в здатності моделювати не лише об'єктивну дійсність, а й суб'єктивне ставлення до неї (Н. С. Богаткіна, А. С. Зорько, А. К. Мойсієнко, І. Г. Торсуєва, С. В. Форманова та ін.) [3; 7; 12; 13; 14].

Явище безеквівалентності є втіленням здатності мовного колективу своєрідно осмислювати та фіксувати прояви реальності та свідомості. Виділення особливостей цього явища в лексичних системах різних мов набуло сьогодні неабиякого значення в дослідженнях багатьох мовознавців (Л. М. Дяченко, Н. Ф. Зайченко, О. В. Коваль-Костинська, О. Л. Паламарчук, Т. А. Космеда, М. П. Кочерган, О. І. Кремльова та ін.) [5; 6; 9; 10; 11]. Безеквівалентні лексичні одиниці називають специфічні поняття, притаманні певним мовам; саме тому їхнє значення для втілення картини світу тексту надзвичайно важливе. Дослідники звернули увагу, що національно-культурний компонент лексичного значення актуалізується в межах тексту і поширюється на семантику інших одиниць.

Отже, безеквівалентні лексичні одиниці у складі тексту цікавлять нас як носії інформації про об'єктивну дійсність та ідейно-художнього задуму автора. Крім того, аналізовані одиниці наділені ще однією примітною влас-

тивістю – вони посідають певне місце в композиції, виділяються низкою внутрішньомовних ознак, що «роблять їх нерівноцінними» для адресата. Поетичному твору властива особлива мовна організація, у ній чіткіше виявляється функціонально-семантичний потенціал БЛ, а структура тексту несе особливе семантичне навантаження. Поетична картина світу є поєднанням об'єктивних і суб'єктивних уявлень про світ, натомість БЛ – це відображення об'єктивних рис етнокультурного довкілля. Саме цей план стає для нас визначальним при з'ясуванні ролі БЛ у формуванні змісту тексту і, зокрема, ролі «сильної позиції».

Сильні позиції (далі СП) – доміанти тексту, що є наслідком специфічної організації, яка забезпечує висунення на перший план найважливіших смислів, зосередження уваги на головному, посилення емоційного та естетичного ефекту, виділення значущих зв'язків між елементами суміжними та дистантними, які належать одному чи різним рівням, забезпечення єдності тексту та його відтворення (І. В. Арнольд, Л. Л. Безобразова та ін.) [1; 2]. Визначення БЛ як одного з видів СП поетичного тексту відбувається на основі інтерпретації, розгляду смислових елементів композиції та встановленні зв'язків між ними.

Мета статті полягає у з'ясуванні функціонально-семантичних особливостей БЛ, визначенні ролі БЛ як сильної позиції в композиції поетичного твору.

З погляду сучасної лінгвістичної науки поетичний текст – це складна побудова змісту. Усі елементи поетичного тексту наділені певним смисловим навантаженням, вони здобувають новий, неможливий за межами поетичної структури, зміст. Поетична структура у своїй основі виділяється ієрархією рівнів, елементи якої пов'язані між собою. Виділення та розгляд СП поетичного тексту вимагає залучати такий методологічний підхід, який не ігнорує структури твору, стилістичної та емоційної єдності, реального значення та функцій усіх її елементів, що беруть участь у формуванні думки. Такий підхід дозволяє здійснювати вивчення зв'язків форми та змісту поетичного твору.

СП входять у найвищий «ранг» ієрархії як складники, формують єдиний смисл-зміст усього тексту. У композиції поетичного тексту можна виділити: 1) структурні СП, 2) смислові СП. Варто зазначити, що одиниця, яка висувається у сильну позицію завдяки своєму розташуванню (структурним особливостям композиції), починає відігравати провідну роль і у смисловій ієрархії контексту.

БЛ формально належить до групи смислових СП, оскільки, висуваючись у сильну позицію композиції поетичного твору, вносить у зміст тексту сему «національне» – асоціативні зв'язки з певними історичними подіями, особами; неповторні символи, що характеризують особливості етнокультури; предметний світ, невідомий носіям іншої культури тощо. Сема «національне» поширюється на весь текст, оскільки всі елементи поетичного твору, що перебувають у СП (у тому числі й БЛ), уступають у суперструктурні кореляції. У поетичному тексті кодується етнічна картина світу. БЛ виступає формальним показником етнокультурної ідентифікації твору.

БЛ, як й інші лексичні одиниці, має свій обсяг лексичного значення, який складається з певної кількості семантичних часток (компонентів, складників). Порівнюючи обсяг лексичних понять співвідносних слів різних мов, часто помічають різницю в семантичних складниках, тоді говорять про фо-

нову чи частково безеквівалентну лексику. Схожі за функціями до БЛ також екзотизми та варваризми. Екзотизми – слова і вислови, які засвоєні з інших мов, тому в їхній семантиці відображено поняття «чужої етнокультури». Варваризми – іншомовні слова або вислови, які повністю не засвоєні мовою, а відображають особливості семантики іншої мови. Вони можуть зберігати на письмі чужомовну графічну передачу. Отже, безеквівалентна лексема української мови порівняно, наприклад, із німецькою, є екзотизмом чи варваризмом у німецькому тексті-відповіднику: ... *I pro neї добрим людам Кобзари співають* (Т. Шевченко). – ... *Ihren alten Ruhm besingen Der Kobsaren Weisen* (А. Kurella); *Не хотілось в снігу, в лісі, Козацьку громаду з булавами, з бунчугами Збирати на пораду* (Т. Шевченко). – *Wollte nicht in Schnee und Wälder Die Kosakenscharen Um die Fahnen, um den Buntschuk Zur Versammlung laden* (А. Kurela).

Спостереження над БЛ у композиції поетичного тексту переконують у доцільності розмежування її за функціонально-семантичними ознаками на: 1) власні назви; 2) слова-символи; 3) слова-реалії.

Першу групу репрезентують власні назви (переважно антропоніми та топоніми), значення яких є національно зумовленими, відображають своєрідну етнічну мовну картину світу. Крім своєї основної функції (назва об'єкта) певні географічні назви сприяють виникненню асоціацій з історичними подіями, міфами, легендами, національними героями тощо. Власні імена є невичерпним джерелом пізнання іншомовного культурного середовища, з ними пов'язані «народні спогади», крім того ім'я в художньому творі часто виступає засобом розкриття характеру героя, його якостей та ін.: *Мелькають червоні жупани, Вирує, кипить Дніпро, І Байда стріляє в султана, Підвішений за ребро* (В. Симоненко). – *Мелькают вокруг жупаны, Бурлит на камнях Днипро. И Байда стреляет в султана, Подвешенный за ребро* (Ю. Денисов); *Обізвався Тарас Трясило Гіркими сльозами: «Бідна моя Україно, Стоптана ляхами!»* (Т. Шевченко). – *Und es rief Taras Trassilo, Weinend rief der Kühne: «Ach, sie haben dich zertrampelt, Meine Ukraine!»* (Erich Weinert).

Друга група – слова-символи. Символ постає насамперед як явище специфічно національне. Створена на національному ґрунті система символів формує мовну картину світу, має тісний зв'язок з національним баченням світу, окремих явищ і виявляється в контексті відповідних культурних, ритуальних, акціональних, художньо-мовних систем. Об'єктом символізації стають важливі, ключові елементи культури, семантика яких з'ясовується лише в контексті традицій. Символ, таким чином, постає як явище, пов'язане з мисленням, свідомістю, культурою і мовою окремого народу. Декодування символу залежить від уміння носіїв національної культури тлумачити переносне значення слова, яке постає з культурно-історичного досвіду народу й не завжди фіксується в словниках: *Як діточок двоє Під тую калину – Прийшли, посідали І поцілувались* (Т. Шевченко). – *Bei der Esche stehen sie, – Lassen dort sich nieder, Küssen dort sich wieder* (H. Zinner). (укр. *Калина* – нім. *Esche* [ясень]).

Найширше представлена в лексичній системі сучасної української мови група безеквівалентних слів-реалій. Вони виникають у мові кожного народу і відображають національну світоглядну специфіку. Наприклад: 1) БЛ-назви одягу створюють образ ліричного героя, на їхній основі формується уявлення про соціальний статус ліричного героя: *Гадюки-вуса, кобеняк, – Козак напевно з Кобиляк* (О. Олесь); *Вітрик заліз під її кептарик І на грудях у неї заснув*,

як дитя (Д. Павличко); Вона дивно подивилась на мене, Скинула великі **юхтові чоботи** (Д. Павличко). Більше того, на їхній основі можуть створюватися не лише образи людей, а й певних предметів, об'єктів тощо: Далі, все далі! Он латані ниви, Наче **плахти**, – навкруги розляглися (Леся Українка) – образ ниви; Рясний цвіт обтрусили вишні на солом'яний твій **капелюх** (В. Симоненко) – образ української хати; Не **китайкою** покрилися Козацькії очі (Т. Шевченко) – образ смерті; 2) БЛ-антропоніми формують додаткові смисли, наприклад, про риси характеру ліричного героя, його соціальний стан: Щоб він де-небудь прихилився, То oddadуть у **москалі** (Т. Шевченко). Такі безеквівалентні одиниці у композиції поетичних текстів, у лаконічній формі (часто одним словом), створюють образ історичної епохи, історичних подій тощо: Тече вода в сине море, Та не витікає, Шука **козак** свою долю, А долі немає (Т. Шевченко); 3) БЛ-назви будівель говорять, насамперед, про місце розгортання подій: Все так же над озером мріє калина, де юність моя протекла; і мати моя вигляда свого сина в **хатині** сумній край села (В. Сосюра); Прийшли в Дар'ю, на якор стали; З **ватаги** письма принесли (Т. Шевченко). Крім того, навколо БЛ можуть формуватися основні смисли усього твору, коли вони виступають так званими фінальними образами, на ґрунті яких роблять підсумки, формують смисл-зміст усього твору: До нього заговорить пілігрим: – Поети! Мудреці! – мудріші змія! Не полишайте нашого **коша** (Б. Олійник). **Кіш** – у цьому контексті образ батьківщини; 4) БЛ-предмети побуту вносять до тексту додаткову інформацію про національно-культурні особливості: На весіллі бринять **чарочки**, – Хай здорові живуть молодята! (Леся Українка). На основі БЛ створюються неповторні «зорові» образи поетичного твору: І дні, мов **глючики** з **Опішні**, Протяті шпагами вогнів (І. Драч).

Причини висування БЛ у СП можуть бути різними. Основними вважають: 1) незвичність. Тобто, безеквівалентна лексема означає поняття, невідоме читачеві, і тому потребує певних зусиль для декодування значення слова; 2) зв'язок із національною культурою. Значення багатьох БЛ зрозуміле носіям мови, оскільки більшість із них є цілком традиційними, означають звичні поняття, що стосуються певного етносу. Такі безеквівалентні одиниці сприяють оформленню «національної ідентифікації» твору, тобто виступають тим чинником, який дає можливість віднести окремий текст до певної культури.

Отже, БЛ у композиції поетичного твору висувається в СП, оскільки вступає в смислові зв'язки з іншими композиційними та смисловими домінантами тексту. Семантика БЛ («етнокультурне значення») поширюється на інші смисли, а частіше на зміст усього тексту, сприяючи ідентифікації певного тексту з культурним середовищем (виникнення етнічної картини світу). БЛ у композиції поетичного тексту виступає своєрідними сигналом, який розгортається в смисловій ієрархії твору, сприяє виникненню асоціативних зв'язків з певним етносом. Ці зв'язки виникають через те, що до складу БЛ належать національно марковані лексичні одиниці (у структурі лексичного значення БЛ наявна етнокультурна інформація): власні назви, слова-символи, реалії.

Дослідивши різні способи передачі слів з національно-культурною семантикою засобами інших мов, ми встановили суттєву різницю між поняттями поетичного перекладу та відтворення. Поетичний текст, трансформований засобами іншої мови, здобуває інші ознаки – він починає існувати на



межі двох культур, стає своєрідним феноменом. Відтворення запобігає втраті культурних зв'язків, дозволяє уникнути втрат смислових складників значення БЛ у композиції поетичного тексту. Визначальним фактором у цьому процесі виступає композиційна роль БЛ у поетичному тексті, її значення як смислової домінанти в ієрархії СП твору.

У результаті перекладу безеквівалентних одиниць вірш починає існувати як текст іншого етносу, оскільки втрачає, а точніше сказати, змінює формальні показники етнокультурної належності, носіями яких виступає БЛ: *Щоб він не плакав, не журився, Щоб він де-небудь прихилився, То oddadуть у москалі* (Т. Шевченко). – ...*Damit er weint nicht, nicht betrübt Und ohne Hausung bleibt – da gibt Man ihn zu den Soldaten fort!* (Н. Rodenberg).

Відтворення – вид літературної творчості, коли поетичний текст, що існує в культурному середовищі певного етносу й відображає його національні особливості, картину світу тощо, опиняється на ґрунті іншої культури зі збереженням тонкощів змісту, образної системи, національної своєрідності, що проявляється на рівні існування БЛ. Тому носіями іншої мови сприймається як здобуток «чужої» культури: *Der letzte bin ich auf dem Pfad Schwärmender Kosaken, Die Steppen schwinden vor der Stadt, – Tot sind die Tschumaken* (Я. Щоголів, пер. Н. Rodenberg). У першотворі безеквівалентні лексичні одиниці сприймаються як історичні реалії, БЛ-назви осіб, що характерні для української етнокультури. У читача виникають своєрідні асоціації, які пов'язують ці образи з явищами культури, історичним минулим тощо. Асоціативні зв'язки створюють можливості для виникнення підтексту: *козаки* – захисники, лицарі; *чумаки* – відважні чоловіки, мандрівники, що уособлюють у собі чоловічу силу, мужність та ін. Німецькомовний читач, сприймаючи такий контекст, уважатиме ці БЛ екзотизмами іншої культури. Значення цих лексем, можливо, буде незрозуміле читачеві, але з'явиться важлива особливість – зв'язок з іншою культурою. Тобто, естетична реакція іншомовного реципієнта на ці образи значно відрізняється від реакції носіїв мови. Незвичність, перешкода для розуміння, важке для іншомовних читачів написання та звучання стають причинами висунення таких БЛ поетичного тексту в СП. Опиняючись у системі зіставлень та протиставлень з іншими смисловими та структурними СП тексту, безеквівалентна одиниця отримує потенційну здатність до розширення свого значення.

БЛ може виконувати важливу роль у смисловій організації твору. Наприклад: *Знов село. По блакитному трапу сходить сонце над маревом нив. Я в пальті і у фетровій шляпі, де колись у свитині ходив* (В. Сосюра). Безеквівалентна лексема *свитина* (від свита) – старовинний довгополий верхній одяг, звичайно з домотканого грубого сукна. Ознака приналежності до простих людей. У цьому прикладі слово *свитина* вказує на колишнє матеріальне становище та соціальний стан ліричного героя. Порівняємо з російським перекладом: *Вновь село. По лазурному трапу сходит солнце в поля перед сном. Я в пальто, в мягкой фетровой шляпе – там, где свитку носил я в былом* (Н. Ушаков). БЛ *свитка* в російському варіанті відіграє дещо іншу функцію, вона висувається у СП внаслідок своєї незвичності й для російського читача, у першу чергу, буде засобом розкриття національної приналежності ліричного героя. (*Свитка* – то же, что свита – род верхней одежды у украинцев, верхняя, широкая долгая одежда вообще). Асоціативне коло першотвору в тексті-відповіднику дещо втрачається або затемнюється, але залишається етнокуль-

турне тло – зв'язок з іншим національним середовищем, що робить російський відповідник надбанням двох культур, результатом праці двох авторів.

З метою подолання смислових утрат часто використовується заміна БЛ. Для відтворення національно-культурних рис іншої мови застосовують назви реалій зі своєї мови. Такий спосіб можливий лише в тому випадку, коли мови мають спільні або близькі суспільно-культурні чи національні особливості, а народи – схожий предметно-поняттєвий світ: *На щєбінь часто ми до Сущенка ходили. За це платили нам щоденно четвертак. Та по ночах дівчат в половниках любили... О свіжий дух степів, о поцілунків смак!.. (В. Сосюра). – Работать к Сущенку на щєбень мы ходили, - Случалось четвертак добыть нам в день иной. А в клунях по ночам мы девушек любили... О, поцелуев вкус, о, свежий дух степной!.. (Н. Ушаков).* Отже, українське слово *половник* – у російському варіанті *клуня*. (*Половник* – місце, куди зсипають половику; засік для полови; *клуня* – будівля для молотби, віяння та ін.; рос. *клуня* – молотильный сарай).

Звичайно, безеквівалентні одиниці мають у першоджерелі та тексті-відповіднику різну природу. У першому випадку провідним є національно-культурний компонент лексичного значення, що відбиває своєрідні конотативні та сигніфікативні ознаки, а також місце у структурі композиції. Безеквівалентна одиниця висувається у СП, виступає своєрідною смисловою домінантою, створює підтекст на основі того, що закладає передумови для участі лексеми в утворенні культурних значень цілого тексту тощо. У тексті-відповіднику БЛ виступає перешкодою для розуміння, привертає увагу реципієнта з метою декодування інформації, читач розуміє, що текст є не безпосереднім явищем його культури, а фактом «перенесення»; таким чином, окрема безеквівалентна лексема поширює своє значення на інші смисли тексту, закладаючи передумови для участі в утворенні етнокультурної ідентифікації цілого твору. Поетичний текст починає існувати як феномен на межі двох культур, оскільки естетична реакція іншомовного реципієнта на ці образи значно відрізняється від реакції носіїв мови. У тексті-відповіднику безеквівалентні одиниці іншої мови починають функціонувати як екзотизми чи варваризми, оскільки позначають предмети чи явища іншої дійсності.

Проблема відтворення національної характеристичної лексики засобами іншої мови ускладнюється тим, що необхідно передати не тільки особливості певних побутових чи історичних реалій твору, але й донести до читача правильне розуміння усталених образів, що складаються в кожного народу протягом віків, знайти в мові такі засоби, які б достовірно відображали риси національної психіки народу – носія іншої мови.

На нашу думку, представлена концепція може стати основою для подальшої розробки проблеми функціонування БЛ у художніх текстах, для дослідження функціональних та семантичних особливостей БЛ сучасної української мови. Розширюються шляхи дослідження БЛ як елементів мовної системи в текстологічному та лінгвопрагматичному аспектах, установлюються закономірності розвитку функціонально-семантичних взаємозв'язків безеквівалентних та еквівалентних лексичних одиниць різних мов.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : сб. статей / И. В. Арнольд. – СПб. : Из-во Санкт-Петербургского ун-та, 1999. – 444 с.

2. Безобразова Л. Л. Язык и композиция лирического стихотворения : пособ. для спецкурса / Л. Л. Безобразова. – Полтава, 1992. – 74 с.
3. Богаткіна Н. С. Внутрішня форма слова як прояв своєрідності національної мовної картини світу / Н. С. Богаткіна // Наукові записки. – Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2000. – Вип. XXVI. – Серія: Філологічні науки (мовознавство). – С. 24–29.
4. Василько З. С. Символізація значення слова в українському фольклорному мовленні (на матеріалі фауноназв у казках, піснях і пареміях) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / З. С. Василько. – К., 2003. – 20 с.
5. Дяченко Л. М. Функціонально-семантична характеристика безеквівалентної та фонові лексики сучасної української літературної мови : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Людмила Михайлівна Дяченко. – К., 1997. – 175 с.
6. Зайченко Н. Ф. Національно-культурний компонент мовної системи як перекладознавча проблема / Н. Ф. Зайченко, О. В. Коваль-Костинська, О. Л. Паламарчук // Мовознавство. – 1998. – № 2–3. – С. 179–186.
7. Зорько А. С. Роль просторечної лексики и арготизмов в отображении художественной картины мира / А. С. Зорько // Текст как отображение картины мира : сб. науч. трудов. – М., 1989. – Вып. 341. – С. 47–57.
8. Кононенко В. І. Мова і народна культура / В. І. Кононенко // Мовознавство. – 2001. – № 3. – С. 62–70.
9. Космеда Т. А. Денотат, конотація й аксіосемантика у проекції на лексико-семантичні відповідники російської та української мов / Т. А. Космеда // Мовознавство. – 1997. – № 4–5. – С. 58–63.
10. Кочерган М. П. До питання про безеквівалентну лексику і лакуни та способи їх компенсації / М. П. Кочерган // Проблеми зіставної семантики. Збірник статей за доповідями Міжнародної наукової конференції з проблем зіставної семантики 23–25 вересня 1999 р. / відп. ред. М. П. Кочерган. – К., 1999. – С. 42–45.
11. Кремльова О. І. До питання про особливості функціонування мовних одиниць з національно-культурним компонентом у художньому тексті / О. І. Кремльова // Лінгвістичні дослідження : зб. наук. праць. – Харків, 1992. – Вип. 2. – С. 83–86.
12. Мойсієнко А. К. Слово в аперцепційній системі поетичного тексту. Декодування Шевченкового вірша / А. К. Мойсієнко. – Київ : Правда Ярославічів, 1997. – 200 с.
13. Торсуева И. Г. Интонация и картина мира художественного текста / И. Г. Торсуева // Текст как отображение картины мира : сб. научн. трудов. – Вып. 341. – М., 1989. – С. 5–11.
14. Форманова С. В. Ключові слова у мовній картині світу Михайла Коцюбинського : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 / С. В. Форманова. – К., 1999. – 17 с.

#### АЛЕКСАНДР ТУПИЦА

#### ФУНКЦИОНАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ БЕЗЭКВИВАЛЕНТНОЙ ЛЕКСИКИ СОВРЕМЕННОГО УКРАИНСКОГО ЯЗЫКА В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

В статье описаны особенности поэтического текста, которые касаются определения понятия сильной позиции в его композиции. Автор рассматривает безэквивалентную лексику как один из видов сильных позиций, способствующих образованию этнокультурной картины мира в рамках контекста. Анализируются группы безэквивалентных лексических единиц поэтического текста: 1) собственные имена, 2) слова-символы, 3) слова-реалии. Передача безэквивалентной лексики рассматривается автором как творческий процесс, дающий возможность отобразить этническую картину мира, не игнорируя композицию и смысловую организацию поэтического текста.

**Ключевые слова:** поэтический текст, языковая картина мира, композиция поэтического текста, сильные позиции, безэквивалентная лексика.

**OLEKSANDR TUPYTSYA**

#### FUNCTIONAL-STYLISTIC PECULIARITIES OF NON-EQUIVALENT LEXICON OF MODERN UKRAINIAN LANGUAGE IN THE POETIC TEXT

The features of the poetic text which concern strong positions in its composition are determined in the article. The definitions of the non-equivalency phenomenon in lexical system of modern Ukrainian language are found out and added. On the basis of the analysis of poetic contexts and another conforming language texts the non-equivalent lexicon in a composition of the poetic text is investigated and is determined as one of kinds of strong positions. It is revealed, that non-equivalent lexical units which function in poetry can be differentiated on the bases of semantic, functional, pragmatical and other their features, on such groups: 1) proper names, 2) words-symbols; 3) realities. Comparisons of another language contexts have enabled to find out a compositional role of the non-equivalent lexicon in the poetic text as strong position which creates ethico-cultural picture of the world in borders of poetic model, as far as the non-equivalent lexical unit is in asymmetrical relations with other dominants of the text.

**Key words:** the poetic text, a language picture of the world, a composition of the poetic text, strong positions, non-equivalent lexicon.

Одержано 15.11.2016 р.

УДК 81(092)

ОЛЕНА ТИХОНЕНКО

(Харків)

### ЛІНГВОДИДАКТИЧНА СПАДЩИНА Є. К. ТИМЧЕНКА (ДО 150-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ВИДАТНОГО МОВОЗНАВЦЯ)

**Ключові слова:** лінгводидактична спадщина Є. К. Тимченка, внесок у філологічну науку, основоположник, лексикограф, фонологія, історія української мови.

У жовтні 2016 року виповнилося 150 років від дня народження видатного українського мовознавця, громадського, культурного й просвітницького діяча ХХ ст. Євгена Костянтиновича Тимченка, який визначився значними здобутками і в україністиці, і у славістиці взагалі. Учений належав до того покоління мовознавців, на долю яких після революції 1917 р. і створення Української держави випало активне впровадження української мови у громадсько-політичну й освітню сфери життя.

Останнім часом український народ повертає собі інтелектуальну спадщину тих діячів науки й освіти, чії імена донедавна були під заборонаю, а доступ до їхнього наукового доробку обмежували. Очевидно, що відсутність інтелектуального набутку народу збіднює бачення минулого. Поміт-

но зросла увага до наукової спадщини видатних учених, які певною мірою формували у свій час авторитет наукової та освітньої сфер. Тому даниною минувшині є вшанування і творче опанування досягнень попередників. У контексті цього предметом дослідження є аналіз життєвого шляху й лінгводидактичної діяльності Євгена Костянтиновича Тимченка. Актуальність цієї статті вмотивована різноаспектним висвітленням сторінок у творчій біографії видатного вченого. Метою є привернення уваги до діяльності Є. К. Тимченка, його багатоаспектного внеску у філологічну науку і суспільне життя.

Таким Євгена Костянтиновича представлено в різних енциклопедичних виданнях, статтях про нього: український мовознавець-україніст, спеціаліст із санскриту, порівняльного мовознавства, літературознавець, перекладач творів світової літератури, педагог; академік УАН з 1919 р.; член-кореспондент з розряду мов і літератур європейських народів (слов'янська філологія) АН СРСР з 1929 р.; поліглот (знав французьку, німецьку, англійську та італійську мови) [6]. Про особистість і доробок Євгена Костянтиновича написано чимало. Ґрунтовні дослідження його здобутків належать перу М. Г. Булахова, Л. А. Булаховського, Й. О. Дзєндзелівського, М. А. Жовтобрюха, О. В. Кровицької, В. В. Німчука та ін. Актуальність звернення до праць ученого не зменшується з часом.

Народжений на славній Полтавщині 27 жовтня (8 листопада) 1866 р., майбутній учений увібрив любов до української мови, ставши представником «народницької» течії в українській лінгвістиці й автором понад 100 праць, що не втратили значущості через роки.

У 1876 р. родина переїхала до Санкт-Петербурга, де Євген Тимченко одержав домашню освіту за програмою класичної гімназії. Протягом 1889–1890 рр. був вільним слухачем історико-філологічного факультету Санкт-Петербурзького університету, але через стан здоров'я був змушений припинити навчання й переїхати до Києва. У 1891 р. працює в Київській удільній конторі, а згодом у Чернігові в земській управі. На запрошення редакції «Киевской старины» в 1894 р. знову повертається до Києва для участі в підготовці матеріалу до словника української мови. Протягом 1898–1909 рр. Є. Тимченко працював помічником бібліотекаря в бібліотеці Київського університету, де вивчав давні фонди книгозбірні й найновіші видання. Ще студентом виявив науковий інтерес, відвідуючи заняття філологічного семінару, які проводив відомий учений, професор Володимир Перетц. Тимченко Є. К. закінчив історико-філологічний факультет Київського університету (1910), після чого, з 1911 р., працював у навчальних закладах Варшави. Пройшов шлях від приват-доцента до академіка. У 1914 р. після захисту дисертації з теми «Функции генитива в южнорусской языковой области» (1913) його було обрано доцентом, а згодом (1915) – професором Варшавського університету. Викладав російську мову в середніх навчальних закладах та на Вищих жіночих курсах, став магістром російської мови і словесності. У 1913–1914 рр. викладав російську літературу в Новоолександрійський період Харківського національного аграрного університету: «Департаментом землеробства доручено магістранту при кафедрі російської мови і словесності у званні приват-доцента Імператорського університету Св. Володимира Є. К. Тимченку читання студентам інституту лекцій з російської літератури за наймом з



1 вересня 1913 р. [3, с. 8]. У 1916 р. був евакуйований до Ростова, де організував товариство «Просвіта». Звідси 1918 р. був делегований до Центральної Ради. З 1918 р. – професор державних українських університетів – Київського імені Св. Володимира (1918–1932) і Кам'янця-Подільського, з 1920 р. – Інституту народної освіти. У 1918 р. став одним з організаторів Української академії наук, очолював постійну комісію з підготовки історичного словника української мови. З 1919 р. – академік УАН, з 1929 р. – член-кореспондент АН СРСР. У 1919–1930 рр. – голова комісії для складання історичного словника української мови ВУАН, заступник голови соціально-економічного відділу Інституту української наукової мови ВУАН. Упродовж 1925–1928 рр. ухорив до складу комісії для впорядкування українського правопису при Наркомосі України. У 1930–1933 рр. був співробітником відділу історії української мови Інституту мовознавства ВУАН. Безпідставно заарештований 1938 р. Незаслужене шестирічне покарання вчений відбував у Красноярському краї. У 1943 р. повернувся до Києва, у 1944 р. Є. Тимченка реабілітували. З 1944 р. – старший науковий співробітник Інституту мовознавства АН УРСР (на цій посаді працює до кінця життя – 22 травня 1948 р.).

Наукова діяльність професора Є. К. Тимченка стосувалася різних напрямів української філології. Діапазон його лінгвістичних зацікавлень досить широкий. Окреслити діяльність ученого і педагога – означає ще раз відновити для сучасників його біографічні відомості та багатогранний доробок. Тимченко Є. К. зробив значний внесок в українську філологічну науку, збагативши її дослідженнями з граматики, фонетики, орфографії, лексикографії, діалектології, історії мови тощо [1]. Його праці ґрунтувалися на аргументованому фактичному матеріалі, глибокій теорії. Учений спирався на дослідження О. Потебні, П. Житецького, О. Шахматова, А. Мейє, А. Кримського, Ф. Міклошича, Г. Пауля та ін. У питаннях сучасної літературної мови Є. К. Тимченко став найтипівішим представником архаїзаторсько-етнографічної школи, сформованої на засадах самобутнього розвитку мови в душі відповідно пересіяних діалектних записів, а в історії мови був молодограматиком [4].

Зародження фонології в Україні пов'язане з його іменем. Опублікувавши 1917 р. «Українську граматику», Є. К. Тимченко подає визначення понять фонетики у психологічному аспекті. В оригінальній праці вченого «Курс історії українського язика. Вступ і фонетика» (1927, 1930) запропоновано психологічне пояснення умов виникнення відтінків вимови, детально схарактеризовано процеси асиміляції, дисиміляції й інші звукові зміни, здійснено аналіз фонологічної системи української мови на різних етапах розвитку.

Не оминув лінгвіст вивчення української діалектології, створивши «Вказівки, як записувати діалектичні матеріали на українським язиковім обширі» (1925). Він також досліджував окремі українські говірки й описував їх у публікаціях «Властивості говірки с. Борзни», «Властивості говірки с. Пахутинець і с. Кременної Проскурівського району Подільської губернії», «Одна діалектна особливість вживання морфеми *ся*» та ін.; склав «Програму до збирання діалектичних одмін української мови».

Не була поза увагою мовознавця синтаксична будова української мови. Протягом 1913–1928 рр. Є. К. Тимченко публікує монографії про синтаксич-

ні функції відмінків іменників: «Локатив в українській мові», «Номінатив і датив в українській мові», «Desiderata в справі нашого правопису» (1925), «Вокатив і інструменталь в українській мові» (1926), «Акузатив в українській мові» (1928). Виступав проти гіпотези про прасхіднослов'янську мову: у 1924 р. вийшла його праця «Слов'янська одність і становище української мови в слов'янській родині».

Найбільше відомий Є. К. Тимченко як лексикограф. Важливе значення для українського мовознавства мають його лексикографічні праці: двотомний «Русско-малороссийский словарь» (1897, 1899); «Словарь української мови» за ред. Б. Грінченка (1907–1909, у співавторстві); «Матеріали до словника писемної та книжної української мови XV–XVIII ст.» (1–2 кн., перевидано 2002), де В. В. Німчук у передмові назве Євгена Костянтиновича основоположником української наукової історичної лексикографії [8, с. 12]. А «Історичний словник українського язика» (1930, 1932) за редакцією Є. К. Тимченка Г. П. Півторак назве пам'яткою української лексикографії.

Тимченко активно працював у перекладацькій царині. Він є першим перекладачем карело-фінського народного епосу «Калевала» українською мовою. Дмитро Павличко в передмові до видання перекладу епосу зазначає, що Є. Тимченко духовно й фізично належить до плеяди найкращих українських інтелігентів, яких розтоптала комуністична система [7]. Пізніше з'являться його переклади шостої пісні естонського народного епосу «Калевіпоет» (1945), творів Гюго, Метерлінка і Мопассана. Для його перекладацьких праць характерні висока філологічна культура, наукова виваженість, віддачі художньо-стилістичних особливостей першотвору, вміння глибоко осягати складну природу оригінальних текстів і знаходити потрібні ресурси для їх адекватного відтворення засобами української мови.

Талант Є. К. Тимченка проявився всебічно. Будучи глибоким лінгвістом, він проявив себе як організатор науки і педагог, як активний громадський і культурний діяч. Не залишив без уваги освітянську ниву, упорядкувавши навчальну літературу для середньої і вищої школи. У світ вийшов його підручник «Українська граматики для шкіл середніх» (1918). На основі лекцій із порівняльного мовознавства підготував «Введення в языкознание» та «Фонетику и морфологию индоевропейских языков».

Національне піднесення 20-х рр. минулого століття поширилося на всі сфери суспільного життя й позитивно позначилося на розвитку наукової сфери: протягом 1923–1929 рр. з'являються ґрунтовні дослідження з української мови, зосереджені в Академії наук. Мовознавчі праці Л. Булаховського, А. Кримського, О. Курило, О. Синявського, Є. Тимченка та інших на початку 30-х рр. ХХ ст., після згорання процесу українізації, на довгі роки підлягають забороні [5]. Серед них – вишівські посібники Є. Тимченка «Курс історії українського язика. Вступ і фонетика» (1927, 2-ге вид. – 1930), де залучено порівняльний матеріал слов'янських та інших індоевропейських мов, викладено історію української мови. Відомо, що продовження цієї праці, присвячене історії морфології, залишилося незавершеним [2]. Проте цей посібник свого часу був досить актуальним.

Тимченко Є. К. належав до когорти тих представників української інтелектуальної еліти, яка активно займалася громадською, культурною і про-

світницькою діяльністю: член УЦР від Київщини та кодифікаційної комісії генерального секретарства судових справ, член комісії з вироблення законопроекту про заснування УАН та комісії для вироблення української правничої термінології Міністерства юстиції Української держави [4]; член термінологічних комісій при Міністерстві справедливості, війни, здоров'я, шляхів; член редакційної колегії місячника літератури, мистецтва і громадського життя «Шлях»; член комісії (разом з В. Ганцовим, М. Грунським, А. Кримським, О. Курило, О. Синявським, М. Сулимою та ін.) для впорядкування української орфографії та нормалізації української літературної мови [9, с. 151]; співробітник редакції журналу «Киевская старина»; член літературного гуртка «Плеяда», таємного товариства «Братство тарасівців», ради Всеукраїнської загальної організації, Київської старої громади, Українського наукового товариства в Києві, Наукового товариства ім. Т. Шевченка; організатор у Ростові товариства «Просвіта».

Таким чином, лексикографічні, лексикологічні, синтаксичні і загальномовознавчі дослідження Є. К. Тимченка відображають глибоке зацікавлення вченого питаннями походження і розвитку української мови, що є водночас взірцем невсипущої пошукової діяльності справжнього науковця. Протягом життя вчений поєднував дослідницьку роботу з педагогічною діяльністю. Він був знаковою постаттю в українській лексикографії початку ХХ ст., видатним ученим, авторитетним педагогом і громадським діячем. Багатогранна дослідницька спадщина вченого, увійшовши до золотого фонду вітчизняного мовознавства, сприяла розширенню тематики наукових пошуків, розвитку й збагаченню філологічної науки в Україні. Побіжний аналіз внеску видатного мовознавця Є. К. Тимченка в розбудову українського мовознавства та лінгводидактики спрямовує до висновку про необхідність виходу у світ його наукового доробку окремим зібранням праць.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Відомі співробітники. Євген Костянтинович Тимченко [Електронний ресурс] / Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні НАНУ. – Режим доступу: <http://www.inmo.org.ua/history/famous-workers/yevgen-kostyantynovich-timchenko.html>.
2. Дзендзелівський Й. О. Тимченко Євген [Електронний ресурс] / Й. О. Дзендзелівський // Українська мова. Енциклопедія. Хронологія мовних подій в Україні: зовнішня історія української мови. – Режим доступу: <http://movahistory.org.ua/wiki>.
3. Записки Ново-Александрійського інститута сільського господарства и лесоводства. – Петроградъ, 1915. – Т. 24. – Вып. 1. – С. 8.
4. История Полтавы. Тимченко Евгений Константинович [Електронний ресурс] // Сайт Бориса Тристанова. – Режим доступа: <http://histpol.pl.ua/ru/lichnosti/alfavitnyj-ukazatel/lichnosti-t?id=3201>.
5. Петренко О. Репресоване мовознавство [Електронний ресурс] / О. Петренко // Сайт Херсонської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. О. Гончара. – Режим доступу: <http://museum.lib.kherson.ua/represovane-movoznavstvo.htm>.
6. Провідники духовності в Україні : довідник / редкол. : І. Ф. Курас, М. О. Багмет, В. І. Гусев [та ін.] ; за ред. І. Ф. Кураса. – Київ : Вища шк., 2003. – 783 с.
7. Тимченко Євген Костянтинович [Електронний ресурс] // Українська Вікіпедія. – Режим доступу: // [uk.wikipedia.org/w/index.php?title=17465266](http://uk.wikipedia.org/w/index.php?title=17465266).
8. Тимченко Є. – основоположник української наукової історичної лексикографії // Матеріали до словника писемної та книжної української мови XV–XVIII ст. :

у 2 кн. / В. В. Німчук, Г. І. Лиса (підготували до видання). – Київ ; Нью-Йорк, 2002. – Кн. 1. – С. 5–13.

9. Українська мова : хрестоматія : в 3 кн. Кн. 3. / [уклад.: М. Железняк, Г. Козачук]. – Київ, 2014. – 248 с.

**ЕЛЕНА ТИХОНЕНКО**

**ЛИНГВОДИДАКТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ Е. К. ТИМЧЕНКО  
(К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ИЗВЕСТНОГО  
УКРАИНСКОГО ЯЗЫКОВЕДА)**

Предметом исследования в статье стало лингводидактическое наследие известного украинского ученого Евгения Константиновича Тимченко, которое он оставил в виде монографий и учебников. Актуальность этой статьи мотивирована разноаспектным освещением страниц в творческой биографии выдающегося лингвиста. Поэтому целью является привлечение внимания к деятельности ученого, к его вкладу в филологическую науку и общественную жизнь. Статья посвящена научному наследию выдающегося языковеда начала XX века; характеризуется жизненный и творческий путь ученого, анализируются разноаспектные его исследования. Отражены направления его лингвистической деятельности, которые относятся к исследованиям по грамматике, фонетике, орфографии, лексикографии, диалектологии, истории языка. Акцентируется внимание на роли ученого в развитии украинской фонологии. Подчеркивается, что более известен Е. К. Тимченко как лексикограф; его считают основателем украинской научной исторической лексикографии. Важными для украинского языковедения являются лексикографические работы ученого: двухтомный «Русско-малороссийский словарь» и «Материалы до словника писемної та книжної української мови XV–XVIII ст.».

**Ключевые слова:** лингводидактическое наследие Е. К. Тимченко, вклад в филологическую науку, основоположник, лексикограф, фонология, история украинского языка.

**OLENA TYKHONENKO**

**E. K. TYMCHENKO LINGUISTIC AND DIDACTIC HERITAGE  
(150 YEARS FROM THE BIRTH OF A FAMOUS UKRAINIAN LINGUIST)**

The object of the research within the limits of the article is the lingual-didactic heritage of Tymchenko famous Ukrainian scholar, the heritage left as monographs and textbooks. The purpose of this article is to draw attention to linguodidactic activities of the scientist, his multifaceted contributions to the philology and the social life. The article is devoted to scientific heritage of the outstanding linguist of the twentieth century, characterized the life and a work of the scientist, his research in the various directions. The directions of his linguistic activities that relate to the researches of a grammar, phonetics, orthography, lexicography, dialectology, language history are reflected. The special attention is devoted the role of the scientist in the development of the Ukrainian phonology. It is emphasized that E. K. Tymchenko more famous as a lexicographer; he is considered founder of the Ukrainian scientific historical lexicography. The lexicographical works of scientist are important in the Ukrainian linguistics: the two-volume «The Russian-Little Russian Dictionary» and «The materials for the vocabulary of writing and literary Ukrainian XV–XVIII centuries».

**Key words:** Tymchenko linguistic and didactic heritage, contribution to linguistic, founder, lexicographer, phonology, the history of the Ukrainian.

Одержано 26.09.2016 р.

# РЕЦЕНЗІЇ

УДК 81'36:81'37:[81'22](049.32)

## ОСОБОВІ СПІВВІДНОШЕННЯ У СВІТЛІ ГРАМАТИКИ, СЕМАНТИКИ І ПРАГМАТИКИ

(*Ясакова Н. Категорія персональності: природа, структура та репрезентація в українській літературній мові : монографія / Наталія Ясакова. – К. : НаУКМА, 2016. – 328 с.)*

Органічна цілісність природної мови, функційна взаємодія її різнотипних складників, унікальна здатність забезпечувати когнітивні й комунікативні потреби людини якнайвиразніше виявляється у граматичних дослідженнях «від значення до форми». Саме такий підхід застосувала Н. Ясакова, аналізуючи функційно-семантичну категорію персональності в українській літературній мові. Обов'язковість цієї категорії для творення речення й тексту, перебігу комунікації загалом, різноманітність виявів та багатство засобів вираження робить її надзвичайно цікавим об'єктом лінгвістичного вивчення. Особливу увагу дослідників привертає проблема репрезентації семантики персональності як вияву універсальних рис, зумовлених природою людини, що відбивають культурні традиції українського народу. Тому безсумнівною є актуальність праці Н. Ю. Ясакової з огляду на нагальну потребу створення академічної граматики української мови, вибудованої на категорійних засадах.

Стрижневою для авторської концепції персональності стала ідея первинності та всеохопності її значення, що реалізується на всіх мовних рівнях, зумовлює взаємозв'язок із поняттєвими, морфологічними та синтаксичними категоріями. Міцне теоретичне підґрунтя дало змогу адекватно потрактувати всю сукупність способів і засобів вербалізації особових співвідношень і вибудувати логічно струнку структуру праці. Дослідниця пропонує теоретичну модель інтерпретації реалізованих в українській літературній мові персональних значень, побудовану на співвідношеннях інваріанта (поняттєвої основи персональності) і багатоступеневої системи функційних варіантів, що охоплюють вияви персональних значень у мові й мовленні. Відповідно в монографії подано й аналіз категорії персональності: від найзагальніших її компонентів – до найдрібніших видозмін, що виникають під впливом прагматичних чинників.

У першому розділі найзагальніші складники персональності – «протиставлені одне одному значення першої другої та третьої осіб, співвідносні з найпростішою, канонічною мовною ситуацією» – розглянуто на тлі положень про фундаментальні філософські категорії *Я, Ти, Інший, Воно*. Думки Декарта, Ж.-П. Сартра, Ж. Дельоза, М. Гайдеггера, Е. Левінаса, М. Бубера та інших мислителів допомогли окреслити універсальні риси досліджуваної



категорії, сформувавши уявлення про її мисленнєве підґрунтя та пояснити лінгвістичні факти, зокрема виразну специфічність першої особи, наявність опозицій I особа – не I особа, I особа – II особа. Персональність постає як цілісний феномен, що охоплює ієрархічно організовану систему різнорівневих засобів вираження особових відношень в актах мовлення.

Такий підхід дав змогу по-новому висвітлити морфологічну категорію особи. У концепції Н. Ясакової вона потрактована як ядро функційно-семантичної категорії персональності, якому притаманне зосередження диференційних семантичних ознак і послідовне втілення відповідної семантики на формальному рівні речення. Це загальна категорія, що охоплює центральні частини мови, виявляючи спільне в реалізації персональних значень на морфологічному рівні, і часткова категорія іменника й дієслова, зорієнтована на формальне закріплення їхньої частиномовної семантики. Іменникова особа, що є семантично центральною, поєднує ознаки класифікаційної та словозмінної морфологічних категорій, оскільки в являється і в розподілі іменників за особами (до них зараховано й займенникові одиниці), і через кореляцію відмінкових форм повнозначних іменників. Натомість особа дієслова, що реалізується через низку протиставлених форм у його парадигматизації, є словозмінною категорією і центром морфологічного втілення персональності з формального погляду.

Плідним для висвітлення семантики і функційного діапазону персональності є поєднання системно-мовного і комунікативно-мовленнєвого підходів. Воно дало змогу не лише систематизувати всі вияви персональності, а й адекватно потрактувати досліджувану категорію на синтаксичному рівні. Н. Ясакова констатує її функційну різноспрямованість: «Персональність виявляє референційні характеристики речення – співвіднесеність суб'єкта, об'єкта й адресата речення з певними об'єктами дійсності – та пов'язані з ними комунікативні та прагматичні аспекти його змісту» [с. 130].

Цікавими є висновки про взаємодію категорій персональності й означеності та запропонована в третьому розділі типологія речень за ступенем означеності суб'єкта. На думку авторки, онтологічна означеність першої та другої осіб може нейтралізовуватися тільки у разі вияву узагальнено-особової семантики, а в межах третьої особи конкретним суб'єктам протистоять неозначені. З-поміж специфічних функційних варіантів семантики третьої особи названо неозначено-особовий і неозначено-предметний, які представлені в українській мові спеціалізованими синтаксичними структурами. Окрім речень, які традиційно називають неозначено-особовими, до речень такого типу зараховано й такі, які зазвичай вважають безособовими, хоча їхні предикати мають виразний зв'язок із суб'єктом-особою, напр.: *Чоловіка Ганчиного вбито на фронті* (Є. Гуцало); *По найліпших ресторанах міста ... їлося й пилося, як останнього, перед страшним судом, дня* (В. Кожелянко); *У Фединій кімнаті все прибрано й переставлено...* (Б. Антоненко-Давидович); *На печі закашляло старечим голосом...* (Є. Гуцало). Стрижневим, отже, виступає семантичний критерій, а не наявність показників особи на формально-прагматичному рівні речення.

У монографії вперше в українському мовознавстві виокремлено групу неозначено-предметних речень, що семантично й за способом мовного вираження протистоять неозначено-особовим. Дієслівний предикат таких

речень має форму третьої особи однини теперішнього/майбутнього часу або однини середнього роду минулого часу, на відміну від таких самих форм множини, характерних для опису дій неозначено-особового суб'єкта. З-поміж неозначено-предметних авторка вирізняє речення з неактуальним суб'єктом, напр.: *Капало зі стріх* (М. Коцюбинський); *Завіяло дороги* (М. Рильський); з незбагненим суб'єктом, у яких джерело, каузатор дії не можуть бути сприйняті органами чуття, незрозумілі, напр.: *Десь їх, напевно, розметало тепер по всіх світах...* (І. Багряний); *Автобус смикнуло...* (В. Шевчук); з неозначеним локус-суб'єктом, напр.: *Годило* (Г. Тютюнник); *Відчутно повертало на весну* (О. Гончар).

Уважаємо, що характеристика таких речень потребує уточнення. Категорія персональності в них не взаємодіє з категорією означеності/неозначеності. Для речень, суб'єкт яких є предметом, важливим є протиставлення особовість/безособовість. Дія в таких структурах не залежить від мовця, вона є некерованою, залежить від інших чинників.

Імпонує бажання дослідниці не тільки описати мовні факти, а й встановити причини з огляду на особливості мислення людини, її світосприйняття; розкрити найдрібніші змістові відмінності та простежити їхнє творення на всіх рівнях мови. Предметом вивчення є не локальні мовні явища, а їхня функційна єдність, механізм взаємодії, зокрема взаємозв'язок морфологічних і синтаксичних категорій у вираженні особових співвідношень, що є стрижневими для організації речення-виловлювання.

Дослідження не лише збагачує синтаксичну теорію в галузі типології простих синтаксичних конструкцій та семантико-синтаксичної організації речення, зокрема щодо форм вираження, діапазону сполучуваності суб'єктних синтаксем різної персональної належності, а й доповнює вчення про парадигму речення. Авторські положення поглиблюють теорію про функційно-семантичні категорії та формують засади вивчення особових протиставлень у діакронії, у межах певних дискурсів, на матеріалі текстів різних стилів. Запропований у четвертому розділі спосіб потрактування мовленнєвих видозмін персональності як системи семантико-прагматичних варіантів категорійних значень сприяє вивченню виявів персональності в поетичних текстах та зумовлених соціальними чинниками змін персональних домінант у публіцистиці.

Системність здійсненого аналізу, багатство фактичного матеріалу, новаторські підходи до потрактування категорії персональності та переконлива аргументація теоретичних положень засвідчують безумовну актуальність монографії та її наукову новизну. Вона зацікавить не лише вчених, авторів граматик, а й усіх, хто хоче більше дізнатися про історичну мінливість і водночас цілісність мови, про її здатність регулювати поведінку людей. Праця допоможе загалом осмислити феномен мови як засіб пізнання світу та її роль у спілкуванні, в освіті й науці, у мистецтві, у суспільному житті народу, у збереженні традицій попередніх поколінь.

**Марія Плющ,**

*доктор філологічних наук, професор*



# ЗМІСТ



## ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

**Валентина Мацапура**

П. МЕРИМЕ КАК РЕЦИПИЕНТ И ИНТЕРПРЕТАТОР  
ТВОРЧЕСТВА Н. ГОГОЛЯ ..... 3

**Фелікс Штейнбук**

КОНВЕРГЕНЦІЯ ТОПОСУ НАСОЛОДИ У РОМАНАХ  
С. ПОВАЛЯЄВОЇ «ЗАМІСТЬ КРОВІ»  
Й Ф. БЕГБЕДЕ «РОМАНТИЧНИЙ ЕГОЇСТ» ..... 12

**Оксана Сидоренко**

СПІВМОВКИ СТЕПАНА РУДАНСЬКОГО В ЖАНРОВІЙ  
ПАРАДИГМІ СМІХОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ ..... 19

**Олександра Ніколова**

ПСЕВДОМОРФНІ ПЕРСОНАЖИ УКРАЇНСЬКОЇ  
БУРЛЕСКНО-ТРАВЕСТІЙНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.  
В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ ..... 27

**Олена Тунахіна**

ФОРМИ Й ЗАСОБИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ВІКТОРІАНСЬКОГО  
МЕТАНАРАТИВА У ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ  
ПОРУБІЖЖЯ ХХ–ХХІ СС. .... 35

**Наталія Кобилко, Надія Кириленко**

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФОЛОГЕМИ «ДОРОГА»  
В УКРАЇНСЬКІЙ ХИМЕРНІЙ ПРОЗІ ..... 44

**Тетяна Цепкало**

МІФОЛОГЕМА МІСЯЦЯ У ТВОРЧОСТІ М. ЙОГАНСЕНА  
ТА К. ГАМСУНА ..... 51

**Катерина Ніколенко**

ФОРМИ ІНТЕРТЕКСТУ В П'ЄСІ Б. ШОУ «ПІГМАЛІОН» ..... 59

## МОВОЗНАВСТВО

**Надія Баландіна**

СЛОВО ГАЗЕТА У СЛОВНИКУ І В МЕНТАЛЬНОМУ ЛЕКСИКОНІ ..... 70

**Вікторія Лопата**

ФОРМАЛЬНО-ГРАМАТИЧНІ ТИПИ ДВОСКЛАДНИХ РЕЧЕНЬ  
ІЗ БЕСТІАЛЬНИМИ ДІЄСЛОВАМИ НЕПОВНОЇ  
ОСОБОВОЇ ПАРАДИГМИ ЗІ ЗНАЧЕННЯМ ВИДАВАННЯ ЗВУКІВ ..... 81

<b>Наталя Зубець, Анжеліка Калюжна</b> ТРАДИЦІЙНЕ І НОВЕ В МОВОТВОРЧОСТІ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ- ПРОЗАЇКА .....	88
<b>Олександр Тупиця</b> ФУНКЦІОНАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ БЕЗЕКВІВАЛЕНТНОЇ ЛЕКСИКИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ У ПОЕТИЧНОМУ ТЕКСТІ .....	94
<b>Олена Тихоненко</b> ЛІНГВОДИДАКТИЧНА СПАДЩИНА Є. К. ТИМЧЕНКА (ДО 150-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ВИДАТНОГО МОВОЗНАВЦЯ) .....	101

### РЕЦЕНЗІЇ

<b>Марія Плющ</b> ОСОБОВІ СПІВВІДНОШЕННЯ У СВІТЛІ ГРАМАТИКИ, СЕМАНТИКИ І ПРАГМАТИКИ .....	107
---	-----



## **ВИСОКОПОВАЖАНІ АВТОРИ!**

«Філологічні науки. Збірник наукових праць Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка» рішенням Президії ВАК України включено до переліку наукових фахових видань України, у яких можуть друкуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора й кандидата філологічних наук.

Редакційна колегія періодичного видання пропонує вашій увазі такі вимоги до змісту й оформлення наукових робіт відповідно до останніх вимог ВАК України та загальноприйнятих міжнародних стандартів.

Статті повинні відповідати галузям науки: «Літературознавство», «Мовознавство».

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

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

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

УДК 821.161.1

ЗІНАЇДА МОСКАЛЕНКО

(Полтава)

### **КРАЄЗНАВЧІ АСПЕКТИ КОРОЛЕНКОЗНАВСТВА**

Анотація та ключові слова (укр. м.)

Текст статті

Список використаних джерел

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

Анотація та ключові слова (англ. м.)

**Орієнтовний обсяг статті** – до 20 000 друкованих знаків (0,5 др. арк., до 12 сторінок).

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

Використана в статті література (першоджерела) вказується після тексту статті, розміщується обов'язково в алфавітному порядку й оформлюється згідно із сучасними вимогами ВАК України (Бюлетень ВАК України, 2008. – № 3. – С. 13). Словосполучення «СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ» друкується посередині великими буквами.

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

Література іноземною мовою вказується після українських і російських першоджерел з усіма вихідними даними (автор, назва статті, де надрукована, місце та рік видання, сторінки тощо). У списку використаних джерел повинні бути тільки першоджерела, на які є посилання в статті (10–15 джерел). Якщо посилань немає, список літератури не потрібний.

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

Стаття набирається в текстовому редакторі Microsoft Word без автоматичного і ручного розподілу переносів; гарнітура – Times New Roman; кегль – 14 пт; міжрядковий інтервал – 1,5; відступ абзацу – 1 см.; формат – А 4; береги: верхній, нижній, правий – 2 см, лівий – 3 см; сторінки нумерувати, кількість рядків на сторінці – до 30. У тексті статті не можна використовувати підкреслень. Графічні об'єкти чи малюнки, використані в статті, додатково подаються у вигляді окремих файлів у форматі РСХ, ВМР (розподільна здатність 300 dpi).

На окремій сторінці наводяться відомості про автора: науковий ступінь і вчене звання, посада, місце роботи, адреса, службовий та домашній номери телефону, наприклад:

**Москаленко Зінаїда Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, адреса, телефони.

До CD-диску з електронним варіантом статті додаються:

- роздрукований варіант статті та відомостей про автора;
- рішення відповідної кафедри про рекомендацію статті до друку (**для асистентів, викладачів, доцентів**);
- рецензія фахівця (доктора чи кандидата наук), завірена підписом (**для аспірантів, докторантів**);
- копія документа про оплату.

Рукописи підлягають додатковому редакційному рецензуванню та редагуванню. Редколегія може відхилити статті й повертати їх авторам для доопрацювання, якщо за змістом чи оформленням вони не відповідають сучасним вимогам.

При недотриманні формальних вимог та невідповідності статті ліцензованим галузям науки («Літературознавство», «Мовознавство») рукописи не розглядаються. У разі неякісного запису на диску статті також відхиляються. Роздрук статей і диски не повертаються. Якщо редколегія відхиляє статтю, автору повертають 75% сплаченої суми.

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

Вартість однієї сторінки статті – 40 грн.

**Контактні телефони:**

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

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

*Наукове видання*

## **ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ**

**ЗБІРНИК  
НАУКОВИХ ПРАЦЬ**

**Випуск 24**

Відповідальний редактор *І. В. Фісак*  
Літературний редактор *Ю. С. Стиркіна*  
Бібліографічний редактор *І. М. Лесунова*  
Технічний редактор *І. М. Ковальова*  
Комп'ютерна верстка *О. М. Нарижна*

Підписано до друку 14.02.2017 р. Формат 70x100/16.  
Гарнітура Palatino Linotype. Папір офсетний. Друк офсетний.  
Ум-друк. арк. 9,35. Обл.-вид. арк. 8,78.  
Наклад 100 прим. Зам. № 1710

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.