Міністерство освіти та науки України

Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Історико-філологічний факультет

Кафедра української та зарубіжної літератур

ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ: СУЧАСНІ ВЕКТОРИ ДОСЛІДЖЕНЬ

Збірник наукових статей

ВИПУСК 2

Одеса 2024

УДК 811.161.2'42 (075.8)

Рекомендовано до друку вченою радою ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
(протокол № 5 від 31 жовтня 2024 року)

Редакційна колегія

Авксентьєва Г. А., кандидат філологічний наук, доцент – відповідальний редактор.

Боєва Е. В., кандидат філологічних наук, доцент – відповідальний редактор.

Павлюк Н. Л., кандидат філологічних наук, доцент – відповідальний редактор.

Горанська Т. В., старший викладач – відповідальний редактор.

Рецензенти

Шевченко Т. М. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

Кон О. О. – кандидат філологічних наук, доцент, декан історико-філологічного факультету ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського».

Теорія та практика аналізу художнього тексту: сучасні вектори досліджень : зб. наук. статей. Одеса : Видавець Букаєв Вадим Вікторович, 2024. Вип. 2. 249 с.

ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», 2024

Галина АВКСЕНТЬЄВА,
кандидат філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри української та зарубіжної літератур
Університету Ушинського

ПОЕТИКА ПЕЙЗАЖОТВОРЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

Постановка проблеми. Беззаперечним є факт взаємопов'язаності та взаємозалежності людини і природи у реальному житті. І навіть у наш час високих технологій, штучного інтелекту, коли сучасники, на перший погляд, усе більше віддаляються від природного середовища, простежуємо наполегливе прагнення людини повернутися до пракоренів, першовитоків, наблизитися до природи. Взаємини між людиною і природою повсякчас цікавили митців. Адже у центрі уваги мистецтва завжди перебувала людина в широкому різноманітті зв'язків із світом та суспільством. Тому важливо розглянути художню версію інтерпретації взаємозалежності між людиною і природою у такому синтетичному виді мистецтва, як художня література.

Загальновизнаним є факт, що світ художнього твору складається із системи різноманітних образів. Як правило, у центрі уваги письменника перебуває образ людини у складних взаєминах з оточуючими обставинами та іншими людьми. Так, щоб у всьому обсязі висвітлити образ людини, письменнику необхідно показати те суспільне і природне середовище, у якому він діє. Саме у «стосунках зі світом речей, явищ, процесів, найрізноманітніших об'єктів живої і неживої природи» [3, с. 50] у всій повноті розкривається образ людини у ліричних, епічних та драматичних творах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському літературознавстві простежуємо значну увагу щодо дослідження проблеми «людина і природа» під кутом зору пейзажотворення. Типологічну та функційно-видову специфіку пейзажу досліджували Іван Франко, Олександр

Білецький, Микола Тараненко, Іван Семенчук, Галина Авксентьєва, Марія Лапій та багато інших науковців. Зокрема, Іван Франко у відомій статті «Із секретів поетичної творчості» доволі часто звертається до специфіки пейзажотворення Тараса Шевченка. До того ж значущою є праця Олександра Білецького «У майстерні художника слова», автор якої характеризує пейзаж, у першу чергу, як описовий елемент: «Описувати зовнішній світ – це значить описувати живу і неживу, створену людиною природу. Описи живої природи домовимося просто називати пейзажем…» [2, с. 460]. Тому у літературознавстві повсякчас на позначення образу людини використовується термін «пейзаж». Дослідниця Галина Авксентьєва уточнює запропоноване Олександром Білецьким визначення пейзажу, конкретизуючи його складові компоненти: «… у поняття «пейзаж» входять не тільки образи природи (поля, лісу, гір, рік, моря, неба та ін.), а й зображення образів, створених руками людини, все те, що становить її оточення (художній образ вулиць, парків, садів, сіл, міст, будівель, заводів, фабрик і т. ін.)» [1, с. 87]. Літературознавець Марія Лапій у монографії «Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка та «Молодої музи». Семантика і поетика» обґрунтовує поняття «психологічний пейзаж», зазначаючи, що це «експресивна дескрипція природи, засіб вираження душевного стану, почуттів і переживань автора або/і персонажа» [7, с. 41].

Переважна більшість напрацювань щодо пейзажотворення стосується, як правило, творчості окремих митців. Вважаю за необхідне розширити спектр досліджуваної проблеми у творах українських письменників ХХ століття.

Метою нашої статті є дослідження поетики пейзажотворення в українській літературі ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Дослідниця українського етносу Марина Гримич у монографії «Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців» наголошує на тому, що духовний світ українців визначається ідилічними взаєминами між людиною та природою [5, с. 374]. Цим фактором обумовлено асоціативну складову образотворення як в українській літературі

(давній, новій та новітній), так і в фольклорі, де домінуючим (порівняно з образами речей) є саме образ природи.

Духовний світ людини розкривається через її ставлення до навколишнього світу, до людей та природи, що її оточує. Основою духовного життя українця, що має власну традицію трактування у текстах художньої літератури, починаючи від усної народної творчості, «Слова о полку Ігоревім», творів Г. Сковороди, Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, Ю. Яновського, У. Самчука, І. Багряного, О. Ольжича, О. Довженка, О. Гончара, Гр. Тютюнника, Є. Гуцала, І. Драча, Л. Костенко, І. Малковича та ін., є краса природи, її гармонія, доброта, любов, дружба в людських взаєминах, праця і творчість. Відповідно письменники утворюють ідилічний світ взаємозв'язків людини і природи. У гармонії з природою, з рідною землею живуть Іван та Марічка («Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського), Данило та родина Половців до революційних потрясінь («Вершники» Юрія Яновського), Сашко та його родина («Зачарована Десна» Олександра Довженка), Тоня та Віталик («Тронка» Олеся Гончара), ліричний герой «Повісті про осінь» Євгена Гуцала.

Своєрідне розкриття духовного світу персонажа, витоки його гуманістичних орієнтирів простежує Ю. Яновський у романі «Вершники», подаючи у новелі «Дитинство» умови формування світогляду Данила Чабана. Романтична, лірично-поетична душа малого хлопчика розкривається саме через сприйняття природи, що його оточує, а це – дикий степ, що «… простелявся перед ним, як чарівна долина, на якій пахне трава, пахнуть квіти, навіть сонце пахне, як жовтий віск... І степом можна йти безвісти і лягти на землю, прикласти вухо до землі – то тільки вмій прислухатися – шумить і гомонить, а коли лягти горілиць і вдивитися у глибоке небо, де пливуть хмарки на синьому повітрі, тоді здається, що сам летиш у небі, одірвавшись від землі, розсуваєш руками хмари, ростеш під синім повітрям і, вернувшись на землю, бачиш – скільки живих друзів у тебе в степу» [9, с. 218]. Дикий степ дитяча уява

Данилка усвідомлює як щось чарівне. Йому навіть «сонце пахне, як жовтий віск». Хлопчик сприймає степ усіма органами відчуття: зором («чарівна долина»), слухом (чує як степ «шумить і гомонить»), запахами («пахне трава, пахнуть квіти»). Простежується і духовна близькість: можливість бути вільним, уявляти себе птахом («сам летиш у небі, одірвавшись від землі»). Перебуваючи у степу, Данилко відчуває себе вільним від обов'язків, вільним подорожувати у будь-якому напрямку, шукати пригоди («І хочеться знати, куди падає сонце, кортить дійти рівним степом до краю землі й заглянути у прірву, де вже чимало назбиралося погаслих сонць, як вони лежать на дні провалля – як решета, як сковороди чи як жовті п'ятаки?» [9, с. 218]), тобто жити повноцінним дитячим життям. Степ є рідним і близьким середовищем, він допомагає подолати навіть найстрашніше для дитини – почуття голоду, бо «на степу росте багато їстівного зела» [9, с. 218].

Особливе місце у світовідчуттях малого Данилка посідають весняні звичаї і обряди, послідовність яких переплела й об'єднала християнські і язичницькі традиції. Оберігає народні звичаї, прагне передати їх сутність правнуку прадід Данило. Саме звичаї фіксують елементи прийнятого народом способу життя, вони пов'язані із світоглядом, віруваннями, обрядами українського народу. Юрій Яновський акцентує увагу саме на взаємозв'язку, взаємозалежності долі степовиків, їх традицій з умовами життя, із світом навколишньої природи. За поведінкою тварин і птахів, за напрямком вітру, за станом рослин прогнозував прадід Данило подальше життя, врожай, погоду. А із пір року письменник акцентує увагу саме на періоді пробудження природи, на весні: «І всі весни його дитинства складалися в одну, прадід стояв, мов знатник, що знає всі весняні тайни, він здавався Данилкові господарем степових звичаїв. І щороку весна приходила краща й дужча...» [9, с. 219]. Тож на духовний світ маленького хлопчика Данилка впливає не лише безмежний степовий простір, а й народні звичаї і обряди, що також пов'язують життя, побут людини із змінами у природі.

Поетика пейзажотворення передбачає також аналіз видового та функційного навантаження образу природи у художньому тексті. В українській літературі ХХ ст. простежуємо різновидові варіанти пейзажів. Зокрема, у романі Юрія Яновського «Майстер корабля» домінують урбаністичні та мариністичні пейзажі; у романі Олеся Гончара «Людина і зброя» – мирні і батальні, степові і річкові; у кіноповісті Олександра Довженка «Зачарована Десна» – міфологічні та біблійні.

У згаданій вище новелі «Дитинство» (роман Ю. Яновського «Вершники»), автор детально зображує саме степовий пейзаж, який подається через сприйняття маленької дитини, тому можна вести мову про психологічну та обставинну функції пейзажу. Коли ж підкреслюється значення природи у національних обрядах у творі, то пейзаж виконує культурологічну, характеристичну та патріотичну функції.

Пейзажі класифікують також залежно від часу доби (ранок, вечір, день, ніч), пори року. За такими показниками можна чітко визначити уподобання письменника. Так, Євген Гуцало доволі часто у різножанрових творах зображує осінь. У повісті «Індульгенція на безсмертя» події розгортаються саме теплими вересневими днями. У митця навіть є ліричний прозовий твір «Повість про осінь», герой якої фокусується на суб'єктивно-особистісному сприйнятті осінньої пори: «… і як пишно, як незвично постала перед тобою осінь! Зодягнута в найкоштовніші свої шати… бачиш її перед собою щасливою, іскри таяться в примружених очах, пашить вона здоров'ям. І гарно ж зуміла прибратися, оздобивши себе вінками цибулі та пучками кукурудзи… простелила в лузі трав'янисту рідину, де на зеленому оксамиті латками розкидано сріблястого снігу…» [6, с. 27 – 28]. Митець витворює персоніфікований образ осені. Вона емоційна, здатна змінювати не лише вбрання, а й настрої залежно від змін температури.

До того ж за способом подачі матеріалу у художньому творі пейзаж може бути нейтрально-авторським і психологічним. У першому випадку зображення

природи здійснюється від імені автора, воно, як правило, в емоційному плані нейтральне. Доволі часто такі пейзажі спостерігаємо в експозиції твору, коли письменник фокусує увагу реципієнта на обставинах життєдіяльності персонажа. Проілюструємо зазначену думку на прикладі новели О. Гончара «Кресафт». На початку твору автор характеризує природні обставини життя Кресафта Кухаренка. Він очолює сільськогосподарське підприємство (колгосп). Йде збір урожаю, тому персонаж перебуває у полі: «Степове безлюддя повите спекою. Далеко ходять комбайни. Бовваніє на обрії мурована вежа елеватора. Вихор курявно, сліпо блукає по степу…» [4, с. 489]. Письменник декількома штрихами зображує степ, спеку, вихор, комбайни, щоб читач зрозумів, де і коли відбувається дія. Тому наведений пейзаж є нейтрально-авторським. Згодом, перебуваючи у стані розпачу, саме Кресафт сприймає у розв'язці звичайний степовий пейзаж. Але уже спостерігаємо зовсім інший образ природи, бо на це сприйняття накладає відбиток емоційний стан персонажа (його фактично знищили, вбили несправедливими звинуваченнями комуністи): «З Кухаренком було покінчено. Уже викликали когось іншого, а він вийшов на ґанок. Спустошений був. Сонце розливалося в небі розчавлене, сліпуче, як вибух. Горбились акації по той бік майдану. Коні люто гризли зубами конов'язь, хоча насправді вони й не гризли» [4, с. 489]. Автор підкреслює, що у реальному житті такого не було, а таким все бачив після вироку райкому партії Кухаренко, для якого і життя закінчилося із виключенням із партії.

Залежно від художнього напряму та течії, до яких належить творчість письменника, розрізняють і види пейзажів: сентиментальний, романтичний, реалістичний, модерністський, імпресіоністичний, неоромантичний та інші. Розглянемо, зокрема, експозиційний пейзаж у романі І. С. Нечуя-Левицького «Хмари» (не випадково звертаємося саме до твору написаного 1871 року, адже це виразний зразок реалістичної літератури): «Перед нами за Дніпром з'явилась чарівнича, невимовно чудова панорама Києва. На високих горах скрізь стояли церкви, дзвіниці, неначе свічі палали проти ясного сонця золотими верхами.

Саме проти їх стояла лавра, обведена білими високими мурованими стінами та будинками, й лисніла золотими верхами й хрестами, наче букет золотих квіток. Коло лаври ховатись у долинах між горами печери з своїми церквами, між хмарами садків та винограду» [8, с. 102]. У першому розділі твору перед семінаристами, що йшли до Києва, розгортаються дивовижної краси краєвиди міста. Автор витворив деталізований панорамний реалістичний пейзаж, у якому домінують золотоверхі церкви Лаври, а далі панорама розширюється, конкретизується зоровими образами й інших знакових церковних споруд. Персонажі почергово сприймають і Софію Київську, і церкву святого Андрія: «А там далі, на північ, на високому шпилі стояла церква св. Андрея, вирізуючись всіма лініями на синьому небі: коло неї Михайлівське, Софія, Десятинна…» [8, с. 102]. У подальшому автор створює узагальнюючу картину київських краєвидів, у яких поєднувалися гори, зелені садки та золоті маківки соборів: «Всі гори були ніби зумисне заквітчані зеленими садками й букетами золотоверхих церков» [8, с. 102].

Зовсім іншого плану спостерігаємо пейзаж у романі Юрія Яновського «Вершники». Зокрема у першій новелі «Подвійне коло»: «Небо округ здіймалося вгору блакитними вежами… Степові пірати зчепилися бортами, і їх кружляв задушливий шторм степу. Був серпень нечуваного тембру» [9, с. 210]. Після першого пейзажного речення ми свідомо пропустили зображення подій. Образ природи у новелі подається як кадри кінофільму, стисло і лаконічно. У наведеному епізоді переважають неоромантичні тропи. До того ж у цьому випадку пейзаж є ще і засобом «ліризації» новели. Тому він є неоромантичним, а стислість і лаконізм підтверджують його «новелістичний» характер. Зазначимо, що такі експерименти, в свою чергу, притаманні саме модерністській літературі. Тому можна вести мову про модерністське пейзажотворення у романі Юрія Яновського «Вершники».

Висновки. Таким чином, можна говорити про те, що зображення взаємозв'язку духовного світу людини і світу природи є традицією української літератури, яку вона зберігає і розвиває впродовж тривалого часу.

В українській літературі ХХ століття досить розповсюдженими є пейзажні образи, особливо у ліричних та епічних творах. Спостерігаємо видове багатоманіття пейзажів. Це пейзажі степові, польові, лісові, мариністичні; сільські, урбаністичні; романтичні, ліричні, реалістичні; зимові, осінні, літні, весняні; ранкові, вечірні та інші. У функційному відношенні пейзажі виконують, як правило, обставинну, хронотопічну, психологічну, культурологічну, сюжетоорганізуючу та естетичну функції.

Нові реалії життя людини і природи у ХХ ст., звичайно, впливають на зміст і форму зображення природи у художніх текстах, але сутність його залишається постійною – гармонія цих стосунків властива позитивному погляду на людину і дійсність, а дисгармонія сигналізує про порушення в духовному і природному світах.

Література

1. Авксентьєва Г. Образ природи у поетиці літературного твору. *Історико-літературний журнал.* Одеса, 1998. № 4. С. 85 – 87.

2. Білецький О. У майстерні художника слова. *Білецький О. І. Зібрання праць: у 5 т.* Київ, 1966. Т. 3. С. 442 – 489.

3. В'язовський Г. Світ художньої літератури: дослідження. Київ : Дніпро, 1987. 252 с.

4. Гончар О. Т. Твори: у 7 т. Київ : Дніпро, 1987-1988. Т. 3. 559 с.

5. Гримич М. Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців. Київ : АТ «ВІПОЛ», 2000. 380 с.

6. Гуцало Є. Повість про осінь. *Гуцало Є. Твори: у 5 т.* Київ, 1997. Т. 3. С. 5 – 28.

7. Лапій М. Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка та «Молодої музи». Семантика і поетика. Київ : Наукова думка, 2016. 276 с.

8. Нечуй-Левицький І. Твори: у 2 т. Київ : Наукова думка, 1985. Т. 1. 640 с.

9. Яновський Ю. Оповідання. Романи. П'єси. Київ : Наукова думка, 1984. 574 с.

Тетяна БАНДУРА,

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української та зарубіжної літератур

Університету Ушинського

РОМАНТИЧНА СТРАТЕГІЯ ОПОВІДІ В ІСТОРИЧНІЙ ПОЕМІ Г. МОГИЛЬНИЦЬКОЇ «РОГНІДА»

Постановка проблеми. Галина Могильницька – одеська письменниця, приналежність якої до славної в українській літературі доби шістдесятництва зумовила народження з-під пера мисткині «сміливих» зразків художньої творчості. Спадщина Галини Анатоліївни доволі різножанрова: ліричні вірші, вірші й казки для дітей, історичні поеми, повісті, публіцистичні нариси, літературно-критичні й науково-методичні статті, літературні портрети, навчально-методичні посібники, сценарії та ін. Особливо вражають кардинальною інтенцією розмисли авторки про сучасну церкву і її псевдослужителів, де викривається недоброчесність, «блудослів'я», лихі діяння представників церкви московського патріархату на знищення власне Української Православної Церкви. Пророче слово далекоглядної мислительки Галини Могильницької наразі, як ніколи, актуальне, бо оприявнює справжню московську суть недолугих «поборників Божої віри», з якими сучасний антиколоніальний соціум веде непримиренну боротьбу на тлі війни з сусідом-загарбником, в якого нуртує хижацька сила імперських амбіцій.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дослідження спадщини Г. Могильницької, безумовно, на часі. Її естетична аксіологія відповідає запитам сучасності, особливо в добу загострення національно-визвольної місії нашого народу. Творчість авторки неодноразово ставала об'єктом дослідження відомих літературознавців та матеріалом для відгуків і рецензій письменників, таких як Г. Горст, С. Дмитрієв, О. Різників, С. Свінтковська, В. Сподарець, С. Орел та ін.

Мета статті. Метою нашої статті є дослідження романтичної стратегії оповіді в історичній поемі Г. Могильницької «Рогніда».

Виклад основного матеріалу. У творчості Г. Могильницької неабияку роль відіграв історичний складник авторського мислення, це відчувається в її зверненнях до минулого рідного народу, в яких письменниця спрагла шукати не помилок історії, а шляхів до праведного й суверенного буття українців. З-під пера мисткині вийшло декілька історичних поем («Серафима», «Рогніда», «Єлизавета»), в яких поетеса осмислює історію Батьківщини крізь призму жіночих констант: емоційного світосприйняття, надзвичайної почуттєвості, промовистої (часто трагічної) долі.

Із спогадів авторки дізнаємося про тривале (ще з часів студентства) виношування задуму написати історичну поему про нещасливу долю полоцької князівни Рогніди, «зґвалтованої свавільною силою» [3, с. 83]. Водночас виважена романтична оповідь ампліфікує індивідуальний стиль письменниці в оригінальному текстотворенні й історично-колоритному вимальовуванні образів.

Починаючи з жанрової природи «Рогніди», простежуємо вплив романтизму на естетику поеми. Деякі дослідники вбачають в генологічній структурі твору риси роману у віршах (в українській літературі інтеграторкою такого жанру вважаємо Ліну Костенко з її вершинними ліро-епічними зразками «Маруся Чурай», «Берестечко»). Беззаперечною є наявність маркерів заявленого жанру, в першу чергу акцентуємо увагу на епічному складнику ліро-

епосу, що в «Рогніді» імплементується через широкий, панорамний історичний часопростір, властивий романному жанру. Ми зауважуємо на романтичній матриці жанрової структури, адже головна героїня втілює риси фемінної модифікації «байронівського» героя силою волі, характеру, неординарністю громадянської позиції й індивідуалістським баченням світу. Романтична естетика екстраполюється засобом авторського відношення до зображеного, в звертаннях наратора до реципієнта, висуванні на передній план наративу героїні, близької за світоглядом мисткині, сприйнятливої лінійності сюжету, фрагментарності викладу й елементах таємничості у трансльованій історії. Особливого романтичного забарвлення додають історичний та національний колорит, відтворений з особливим мовно-стилістичним потенціалом (розмаїття архаїзмів, історизмів, давньоруської лексики), що надає твору ознак монументалізму. На наш погляд, твір в генологічному зрізові варто ідентифікувати як романтична історична поема.

Поема лінійно структурована, композиція розгортається чотирма розділами й епілогом, розділи водночас поділяються на підрозділи: «Гординя», «Спокута», «Чужина», «Варяги», «Кохання», «Зрада», «Віра», «Інокиня», «Княжичі», «Пири Володимирові», «Княжий суд», «Зиждитель», «Любов», «Ненависть», «З далиною». Називаючи розділи ключовим означальним іменником, в якому криється змістотвірний чинник, авторка досягла сюжетно-послідовної цілісності тексту вже на рівні заголовків. У такий спосіб у назвах розділів фокусується стрижень змістового складника фабули.

Розпочинається поема прологовим роздумом про плинність часу й вічність історичного минулого, в якому імена найгідніших «живі, покіль в душі єдиній жевріє пам’яті свіча» [1, с. 10]. Метафора *птаха* як втілення часу, що летить невпинно, в пролозі моделюється по-новаторськи:

Трикрило мчить неспинний птах –
минуле, нинішнє і «потім».
Летить у Вічність… Зупини!

Збагни цих крил шляхи безмежні!..

А Вічність – як не поверни –

В обидві сторони безмежність [1, с. 10].

Екзистенційна триєдинність часу – минуле, сучасне, майбутнє – всі компоненти між собою зв’язані історією, людиною, метафізикою. Цього птаха неможливо зловити, зупинити, уповільнити. Безмежність – обшир, непідвладний людині, водночас це воля, широта буття й істини, обсяг вічного й незбагненного до кінця.

Першим розділом «Князівна» письменниця розпочинає історію Рогніди – доньки полоцького князя Рогволода, який успішно править у своєму князівстві, не знаючи поки біди:

У Рогволода – вкриті сріблом скроні,

У Рогволода – двір в лісів короні,

У Рогволода коней табуни,

У Рогволода витязі-сини [1, с. 13].

У романтичному руслі авторка репрезентує анафорою багате проживання князя, сім'я якого не знатиме нещастя, допоки Володимирове свавілля не зруйнує їхнє життя. Антитетичне зображення статусного положення династії князів і напівкнязівського походження Володимира, у якого матір була рабинею, а батько князем Святославом, загострює художній конфлікт, заснований на проблемі боротьби за владу. Рогніда згордувала залицяннями Володимира, який бажав узяти її за дружину, бо, по-перше, кохала Ярополка – брата Володимира по батькові, а, по-друге, вона гордовито не хотіла осквернити князівське походження:

Бо я – роззуть робичича не хочу!

Те відаю, що край у вас багатий,

Що пишні в Новогороді палати,

Що вольностей премного край ваш має,

Затим-то й землю вашу поважаю…

Та сольство ваше маю за ганьбу;

Робичич-князь – шукає хай робу! [1, с. 14].

Моделюючи образ гордої князівни Г. Могильницька послуговується романтичними прийомами. Передовсім це вродлива зовнішність, вольовий характер, відчуття особистісної гідності, зверхність, прагматична розсудливість, вміння відстояти власну позицію, не боячись сильнішого.

У наративній структурі поеми спостерігаємо гетеродієгетичного оповідача (стороннього спостерігача), але він водночас бере на себе роль співучасника подій, і в тексті цей вияв позиції наратора організований на рівні мови твору. Так, приміром, оповідач прямо звертається до Рогніди, дає пораду, дорікає за зверхню поведінку: «Та ще тобі навпам'ятку, княжна» або «Та ти не знаєш… Слухай…», чи «Повір мені» й «Чого ти хотіла, жінко?» і т. д. Такі звертальні конструкції оприявнюють участь оповідача і його взаємодію з героїнею. Такого наратора теж називаємо романтичним, оскільки його роль як джерела авторської думки, що абсорбує момент істини, в організації романтичного текстотворення беззаперечна.

Подальші події в поемі розвиваються за традицією героїчного епосу, а також давніх літописів. Розізлившись на відмову Рогніди, Володимир йде війною на Рогволода, заручившись підтримкою варяг. У підрозділі «Спокута» у романтичному дусі відтворена картина воєнного протистояння варяг з кривичами. Прихильність оповідача до кривичів відчутна, так як і гостра зневага до ворогів:

Варяги – суть свої
Не вміють любити
Вітчизни своєї:
Фіорди кидають
І скелі стрімчасті,
Світами блукаючи
В пошуках щастя.

Де більше заплатять –

Там дім і родина.

Сьогодні платив

Напівкнязь Володимир [1, с. 19].

Військова доблесть не властива тим, хто не має і не любить рідного краю – такий безапеляційний вердикт оповідача.

Гине Рогволод з синами, а Рогніда, зґвалтована Володимиром, опиняється на чужині. Упокорення силою сталося: «Княгиня-полонянка роззуває / Робичича – насильника свого» [1, с. 28].

Мотив романтичного нерозділеного кохання розгортається в трагічному ключі «нелюбові – помсти», що проєктується на світовідчуття героїні:

Убивце!

Гвалтівниче!

Як тебе любить?!

Простити як?!

Як розкрити серце наболіле

Почуттю бентежному навстріч!? » [1, с. 34].

Розтерзане серце Рогніди затаїло зло на душогубця, душа зганьбленої гордої полонянки бажає помсти.

Мотив зради як вияв романтичного стилю також функціонує в поемі в ролі сюжетотвірного чинника. Зрада й підступність у стані ворога – це авторська констатація нелюдської суті супротивника, що фіксує підгнилість фальшивих стосунків у тилу загарбників. Так, Володимир, не маючи грошей заплатити варягам за послуги у війні з кривичами, відправляє їх на вірну загибель, говорячи, що в Царгороді вони можуть добряче поживитися. Водночас підступний князь зраджує вчорашніх своїх «побратимів» і посилає гінця з попередженням візантійському очільнику Василевсу. Відплата наздогнала своїх «героїв». Таким чином авторка імперативує ідею хижацької суті загарбників, антилюдяне єство яких заслуговує лише на зневагу і зрадливе товариство таких

нещадних до гуманної суті, як антигерой Володимир. Прикметно, що в образі князя Володимира, якого зневажливо оповідач нарікає «напівкнязем», «недокнязем», втілено романтичний мотив братовбивства, екстрапольований ще біблійною історією про Каїна та Авеля, розроблений в українській літературі класиками І. Франком, О. Кобилянською та ін. Нелюд посів князівський трон шляхом позбавлення життя брата Ярополка, який на законній підставі правив Києвом.

У підрозділі «Кохання» відтворено переродження Рогніди. Її сплюндроване загарбницькою навалою серце відтануло, зруйнувавши лід гордині й бажаної помсти. З появою сина Ізяслава вони з князем відродилися до світлого кохання, щирого, всеосяжного:

І кохання від світу сховане…
Хлюпнуло! І водоспадом
Залило з голови до ніг!
І зійшла Світлолика Лада
До щасливих
Дітей своїх [1, с. 37].

Богиня слов'янської міфології Лада – уособлення кохання, шлюбу – огорнула їх своєю божественно-осяйною опікою. Рогніда щаслива. Вона, змучена бідою, загибеллю батька й братів, поганьблена, винагороджена жіночим і материнським щастям. Емотивний ореол оповідача рясніє благотвірністю, паралельне зображення щасливого подружжя й особистісного відчуття князя благовісником й праведним реформатором, поборником духовного ушляхетнення народу християнством інтенсифікує авторську інтенцію всевишньої сили кохання в людині.

Недовго тривало щастя князівського подружжя, своєю чорною, руйнівною всевладністю вривається в їхнє життя зрада. Цікавим є прийом письменниці в асоціативно-паралельному зображенні зради Володимира у коханні до Рогніди й зради князя у вірі народу в справедливе правління. «Боговержець» знову

повертається до своєї завойовницької, свавільної суті, «не спитавши згоди у народу», владною рукою присилував свій зраджений народ до зміни віри. Воліючи «скіпетру і багряниці» для свого князівства творить нову Русь «вже не поганську, як була, а майже імператорську державу довкіл єдиновладного стола» [1, с. 47]. Він зраджує Рогніду, узявши шлюб з візантійською царівною Анною, а народу зрадливо нав'язує нову віру. Такий насильницький акт не приносить злагоди в людські душі, й Володимир усвідомлює: «Бог – любов. Любов, а не обряд!» [1, с. 48]. Вочевидь, у язичництві княгині Рогніди більше Бога, ніж у християнстві Володимира: вона серцем збагнула, що Бог – це любов, а не поклик часу. Олена Нуньєс у рецензії на книжку Г. Могильницької «Імена» справедливо стверджує: «Горда, шляхетна жінка з Х ст. подає нам свій голос у відповідь на це питання: помста, відплата за зло лише примножує його. Зло здолати може тільки любов, тільки співчуття, тільки прощення. Але на таку любов здатні тільки високі, горді душі. Саме такі душі мають героїні всіх трьох поем Г. Могильницької» [2, с. 124]. Письменниця номінативує жіночий біль від зради чоловіка палким запитально-окличним рефреном: «Любити? – Як?! / Та – бачить Бог – любила ! / Простити? – Як?! / Але й простить змогла!» [1, с. 47; с. 49].

Міфомислення Г. Могильницької моделює образ ідеальної жінки як автентичного втілення споконвічної дилеми добра та зла, мотивів жіночого й материнського її призначення. Так, авторка неодноразово у відтворенні душевного стану Рогніди використовує образ язичницької богині Лади як уособлення високого жіночого начала. На початку поеми авторка порівнює головну героїню з гордою Ніобою, яку в українській літературі оспівували Леся Українка, О. Кобилянська. Ніоба насмілилась конкурувати з богинею Лето у материнстві, за що жорстоко поплатилась (у Ніоби було 14 дітей, а у Лето лише двоє – Аполлон і Артеміда). Образ Ніоби став символом гордовитості, зарозумілості й пихатості, а також утіленням нестерпного страждання. Так, в авторській міфосвідомості імперативується образ Ніоби як міфологічного коду,

символу матері-страдниці. Влучно констатує О. Турган, осмислюючи міфомислення письменника: «Для письменника античний міф виконує функцію шифру-коду для вибудовування складної картини світу, в якій культура з горизонтами різних «текстів» і пластів посідає особливе місце. Водночас епоха автора вносить свої корективи в класичний зміст античного міфу. Так, античний образ, транспонований на широкий контекст поеми, в основу якої покладена жанрова модель концерту, зливається з усім природним універсумом, беручи участь у семіотизації історії, культури, цивілізації» [4, с. 334].

У зображенні соціально-бунтарських хвиль жорстокої доби примусового охристиянення авторське мислення апелює до поганських богів Перуна, Ярила, Щура, Пека, Даждь-бога з метою підсилення народного настрою відстоювати власну віру єдиним спротивом. Відтак письменницька уява народжує романтичний образ діда Світовида, який розмовляє з Рогнідою-черницею і запевняє, що він ненавидить князя Володимира й не боїться його гніву, бо

Крамолою годую душу спраглу,
І хоч не зношу довго голови,
Та Русь колись почує, що за правду
Наклав життям каліка Світовид [1, с. 108].

Історична минувшина виступає в поемі чинником романтичного характеротворення, бо експлікується в долях, вчинках, роздумах, мотиваціях, переживаннях героїв. Історично зумовлений сегмент оповіді у творі спрямований на розкриття сенсу людського буття, екзистенційного пошуку самого себе, власної самоідентифікації, формування особистісної системи цінностей. У такий спосіб поглиблюється філософський концепт авторського романтичного світосприйняття, а історична правда й художній вимисел гармонійно синтезуються в якісному художньому матеріалі.

Романтична естетика спостерігається у використанні авторкою прийому сну. Володимиру сниться, що зраджена Рогніда уві сні хоче його вбити, але

князь «зірвавсь на ноги / І мало голови жоні не стяв». На захист матері став малий княжич Ізяслав і «меч важкий на батька підніма». «Жах незнаний» охоплює князя, він розуміє аморальність ситуації, й на ранок «зостався… морок в голові» [1, с. 71]. Сон став поштовхом до сумлінного осмислення князем образи, якої він завдав Рогніді, очевидно, з метою спокутування свого гріха Володимир віддає у власність Ізяслава Полоцьке князівство – вітчину Рогніди.

У кінці поеми княгиня знаходить душевний прихисток на батьківщині – у Полоцьку, де залишились її спогади про щасливе буття у світлі батьківської любові. Своєю гідністю й любов'ю, трагічною долею Рогніда сплатила гірку ціну за честь і майбуття рідного народу:

Гірким іменням Гореслава

Нащадки воздадуть тобі!

У дусі давніх літописів авторка оспівує славу героїні й освячує її ім'я в народній пам'яті на віки.

Епілог історичної поеми «Рогніда» за романтичною традицією містить роздум оповідача про історичну пам'ять та її націєтворчу суть. Заклик не дати цивілізації й технічному прогресові затьмарити героїчне минуле Батьківщини моделюється як авторська інтенція націософського характеру. Пролонгуючи естетичну роль створеної в пролозі метафори птаха-часу, в епілозі оповідач ампліфікує пророчу силу пам'яті як життєстверджувальних крил цього метаобразу.

Висновки. Отже, історична поема Г. Могильницької «Рогніда» побудована на засадах романтичного стилю. З упевненістю можемо констатувати, що авторка не ставила перед собою мету створити героїчну епопею, в першу чергу мисткиню зацікавила людина, її суть, таємниці жіночої душі й характеру. Антропологічний романтичний аспект став підґрунтям для зображення масштабної історичної події, де вирішувались долі не лише провладних постатей, а й усього народу. У цьому руслі авторка використовує романтичні прийоми композиції, принципи моделювання характерів, наративні механізми у

дусі романтизму, зокрема сон як часто вживаний позасюжетний компонент у романтичній оповіді. Лірична манера нарації водночас засвідчила талановитість авторки у розробці доволі полемічної, неоднозначної історії стосунків Володимира й Рогніди. Письменниці вдається поетично переконливо утвердити образ славної княгині як втілення честі й гідності епохи й рідного народу.

Література

1. Могильницька Г. Рогніда : ліро-епічна історична поема. Одеса : Акваторія, 2014. 121 с.

2. Нуньєс О. Книга про вічне: рецензія на книгу Г. Могильницької «Імена». *Слово і Час.* 2019. № 8. С. 123 – 126.

3. Сподарець В. Відлуння історії в іменах. Могильницька Галина Анатоліївна : бібліографічний покажчик / упор. О. Г. Нуньєс. Одеса : Фенікс, 2019. С. 83 – 95.

4. Турган О. Неоміфологізація образу Ніоби в українській і польській літературі ХХ ст. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства* : збірник наукових праць. 2018. Вип. 23. С. 330 – 334.

Тетяна БЕЦЕНКО,

доктор філологічних наук,

професор Сумського державного педагогічного університету

імені А. С. Макаренка

КУРС «ЛІНГВОПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ПІДХОДИ» ДЛЯ МАГІСТРАНТІВ-ФІЛОЛОГІВ (ДЕЯКІ ДИДАКТИЧНІ ЗАУВАГИ)

Постановка проблеми. Нині виникає інтерес до міждисциплінарного інтегрованого наукового напряму, орієнтованого на заглиблення у природу художньо-образного текстотворення, на осмислення характеру організації

поетикальної системи словесно-образної творчості, на витлумачення змісту тексту на основі декодування семантики його різнорівневих мовних одиниць та художніх засобів. Цими питаннями займається **лінгвопоетика** – «наука про взаємодію формальної і змістової будови художнього тексту, про роль мовних елементів у досягненні естетичного ефекту, про тенденції розвитку мови художніх творів у зв'язку із стильовими напрямами у літературі» [5, с. 85].

Аналіз останніх публікацій. Вважаємо, є необхідність упровадження в навчальний процес для студентів-магістрантів філологічного напряму підготовки курсу «Лінгвопоетика художнього тексту: інтерпретаційні підходи», що сприятиме розширенню їх наукового світогляду та формуванню системних знань з профільних дисциплін, разом з тим розвиватиме мовне чуття, продукуватиме культуру художнього мовотворення.

Мета статті – окреслити основні дидактичні підходи до організації навчального курсу «Лінгвопоетика художнього тексту: інтерпретаційні підходи».

Виклад основного матеріалу. Навчальна дисципліна «Лінгвопоетика художнього тексту: інтерпретаційні підходи» спрямована на те, щоб здобувачі вищої освіти філологічного напряму підготовки змогли проникнути в секрети мовно-художнього мовотворення; щоб навчилися відчувати і осмислено сприймати, поціновувати красу, силу і довершеність високохудожніх мовних образів, їх змістово-ідейну, інтелектуально-емоційну вагу в літературному контексті вітчизняного та світового простору, кваліфіковано їх потрактовувати, витлумачувати семантику та естетичні функції; щоб змогли в певних межах пізнати природу мовно-художньої творчості, закономірності словесно-образної організації художніх текстів. Водночас у студентів розвиватиметься тонке мовне чуття (чуття словесного художнього образу, відчування гармонії словесно-образної матерії, естетики мовних одиниць), формуватиметься художній мовний смак, культура художнього мовотворення, художнє мовомислення (для спостереження й аналізу можна навести, скажімо, такі

приклади: *не дивися так привітно, яблуневоцвітно* (П. Тичина); *Душа причастилася кротості трав* (П. Тичина); *Уже зоря золоторога,/ де полинями зацвіло, / кладе на огненні пороги / своє сивіюче крило* (В. Сосюра). Можливості словесно-образної організації як джерела для вивчення та аналізу законів художнього мовотворення, спостереження за природою словесної художньої творчості – безмежні. Пропонований курс – своєрідна спроба зануритися в лабораторію художньої творчості, намагання проникнути в майстерню словесно-образного текстотворення, підґрунтя для набуття інтелектуального досвіду у витлумаченні, поясненні словесно-образного конструювання думки. Наприклад, на основі поетичного висловлення: В поля з пахучої долоні/ Червінці осінь просіва… (В.Сосюра «Уже зоря золоторога…») можна запропонувати розв'язати низку задач: 1) у якій формі реалізоване поетичне висловлення? 2) яка картина світу відтворена? як можна витлумачити і сформулювати зміст (тему) поетичного висловлення; на підставі чого? 3) які образи реалізовані? 4) яке значення мають словесні образи-знаки *долоні, червінці*? 5) яке емоційно-експресивне забарвлення характерне для словесних образів? 6) що є звичним і що постає оригінальним у словесно-художньому змалюванні образу осені? 7) які словесні знаки вжиті в прямому, які – в переносному значенні? 8) чи спостережено використання тропів ? яких саме? схарактеризуйте спосіб їх вираження, 9) який настрій притаманний поетичному висловленню? На підставі яких мовних і позамовних фактів робите такий висновок? 10) підсумуйте, які мовні та мовностилістичні засоби (тропи) використано для моделювання картини світу **осінньої пори**; поміркуйте, у чому їх своєрідність

Інші завдання: 1. 1) Встановіть, одиниці яких мовних рівнів актуалізовані для відтворення образу міста у поезії М. Семенка? 2) Визначте, які мовностилістичні засоби використав автор. 3) У чому полягає оригінальність мовно-образної організації поетичного твору митця? 4) Поясніть значення та обґрунтуйте поетичні функції лексем *бігорух, рухобіги, рухливобіги*.

Осте сте

бі бо

бу

візники – люди

трамваї – люди

автомобілібілі

бігорух рухобіги

рухливобіги (М. Семенко «Місто»).

2. Прочитайте поезію М. Семенка «Настрій». 1) З'ясуйте, які образи створив митець у поданому тексті. 2) Поясніть, як ви розумієте, що уособлює образ **змії?** 3) Які тропи використав майстер? Яка їх роль у тексті? 4) Схарактеризуйте виділені слова, витлумачте їх значення і поетичні функції. 5) Поміркуйте, яке відношення має мовно-образна організація твору до змісту поезії? 6) Як назва вірша пов'язана з його словесно-образним наповненням?

Поетична мова, робота над поетичним словом – безмежний простір для інтелектуального розвитку. Лінгвопоетичний аналіз віршового твору – шлях до різнобічного самовдосконалення, духовного збагачення, поглиблення знань, шліфування, коригування професійних умінь, навичок. Це спосіб сприйняття художнього тексту (його теми, ідеї, системи образів, композиції) через слово, висловлення, їх естетику. Також це вміння відчувати, вловлювати, поціновувати і розуміти поетичну думку, втілену в естетизовану мовну форму. Зрештою, в подальшому – це вправність у поясненні, інтерпретації поетично закодованої думки: адже відомо, що художній, надто – віршовий, текст відзначається потужною інакомовністю, обов'язковою наявністю підтексту, натяку, завуальованістю, латентністю.

Не менш значущим постає лінгвопоетичний аналіз прозового твору.

Пересвідчуємося, що у процесі лінгвопоетичного аналізу художнього тексту важливим є звернення уваги на його структуру, функціональні особливості окремих компонентів, текстотвірні властивості мовних одиниць

усіх рівнів, специфіку використання мовних засобів у дискурсі того чи іншого митця.

Орієнтовна схема **лінгвопоетичного інтерпретаційного аналізу художнього тексту.**

1. Визначте, яка картина світу представлена в художньому тексті**.**

2.Поспостерігайте, які мовні одиниці актуалізовані для її відтворення. Встановіть, у чому своєрідність мовної організації художнього тексту.

3. Користуючись лексикографічними джерелами, з'ясуйте семантику мовно-образних одиниць, що складають основу словесно-образної організації тексту (денотативно-конотативний зміст); визначте їх образно-семантичний підтекст (переосмислення) (контекстуальне значення). Визначте, які лексичні засоби актуалізовані в тексті. Схарактеризуйте особливості лексичної сполучуваності слів. Означте, як співвіднесена картина світу, оприявнена в тексті, з лексичним рівнем його мовного відтворення.

Встановіть, які граматичні засоби (морфологічні, словотвірні, синтаксичні) актуалізовані в тексті. Як вони впливають на відтворення картини світу, відтвореної в тексті?

Обґрунтуйте стильове, стилістичне, змістове, сюжетно-композиційне тощо навантаження означених одиниць. Які функції вони виконують?

4. Які мовностилістичні (мовнопоетичні, словесно-образні, художньо-образні, мовно-естетичні) засоби (образи, символи, тропи, стилістичні фігури тощо) актуалізовані в тексті?

5. Поміркуйте, як мова (словесно-образна структура) тексту впливає на презентацію та відповідне сприйняття поданої в ньому інформації.

7. Які естетичні, емоційні виміри (параметри) мовно-образної організації художнього тексту?

8. Поспостерігайте, як одиниці різних рівнів взаємопов'язані в тексті. Як це впливає на висвітлення теми, ідеї, на досягнення авторського задуму в цілому?

9. Поміркуйте, чи взаємопов’язані і як назва твору і його мовно-образна система?

10. У чому полягає оригінальність, своєрідність, неповторність мовно-образної організації тексту? Що особливо привертає увагу в тексті, в мовному його оформленні?

11. Спробуйте сформулювати взаємозв’язок реалій, засвідчених у тексті: мова – поетика (образність) – зміст.

12. Спробуйте визначити внесок автора у розвиток та збагачення стильової, стилістичної системи художньої мови.

Звичайно, поданий алгоритм може бути видозміненим, доповненим чи спрощеним – відповідно до навчальних цілей.

Отже**, предметом** вивчення навчальної дисципліни «Лінгвопоетика художнього тексту: інтерпретаційні підходи» постає змістова і формальна структура літературного тексту, мовні елементи, актуалізовані для створення його художнього ефекту, особливості розвитку мови письменства, зумовлені стильовими тенденціями та напрямами; правила, принципи, методи та техніки опрацювання україномовних художніх текстів, розгляд спільних та відмінних рис художніх (поетичних) текстів різних типів; методи інтерпретації різних типів художніх текстів на основі лінгвопоетичного аналізу.

Мета викладання навчальної дисципліни:

- ознайомити магістрантів із предметом інтерпретації тексту з погляду використання засобів і прийомів лінгвопоетики як науки, із зв’язками курсу з іншими лінгвістичними дисциплінами;

- навчити магістрантів-філологів правильно розуміти і декодувати художні тексти на основі лінгвопоетичного аналізу його різнорівневих складників; вдосконалювати уміння та навички тлумачити зміст тексту, потрактовувати його образи, пояснювати їх семантику, обґрунтовувати художні функції;

- навчити усвідомлено сприймати і осмислювати взаємодію змістових і формальних структур літературного тексту, осягати роль мовних елементів у створенні художнього ефекту, пізнавати і аналізувати особливості розвитку мови письменства, зумовлені стильовими тенденціями на напрямами;

- сформувати уявлення про функціонально-стильову, жанрову належність тексту; навчити обґрунтовувати використання мовних одиниць, засобів виразності та стилістичних прийомів, встановлювати інтертекстуальні зв'язки та адресантно-адресатну спрямованість різних типів текстів;

- виробляти розвиток у студентів практичних навичок аналізу та тлумачення художніх текстів, прагнути до вдосконалення їхніх творчих мовленнєвих умінь, формувати загальнокультурну, комунікативну та професійну компетенції.

Основними завданнями вивчення дисципліни є :

1) ознайомити студентів зі специфікою лінгвопоетичного та інших різновидів аналізу тексту;

2) з'ясувати поняття про прийоми і методи лінгвістичного/ лінгвопоетичного аналізу тексту;

3) удосконалювати вміння оперувати теоретико-літературними й лінгвістичними поняттями і термінами як інструментом аналізу художнього тексту;

4) навчити вдало добирати й практично застосовувати методи аналізу художнього тексту залежно від його особливостей та відповідно до поставленої мети;

5) формувати навички дослідницької діяльності студентів;

6) розвивати й удосконалювати практичні навички аналізу та інтерпретації художнього тексту;

7) навчити здійснювати філологічний аналіз художнього твору як естетичного феномену та виявляти його ідейну сутність через інтерпретацію текстової та позатекстової інформації;

8) сформувати вміння проникати в суть художнього твору, осмислювати його підтекст;

9) навчити бачити взаємозв'язок між реаліями тексту: мова – поетика (образність) – зміст.

Згідно з вимогами освітньо-професійної програми студенти повинні:

знати :

- основні поняття: інтерпретація тексту, декодування тексту, перцепція тексту, аперцепція тексту; образ автора, погляд (позиція) автора, погляд відправника мовлення; типи інформації, матеріальні сигнали передачі інформації; типи оповіді, оповідна перспектива художнього тексту; поняття образу (поняття словесного образу, художнього образу, розвиток образу, засоби вираження образу); композиційно-сюжетний поділ тексту, експліцитні та імпліцитні засоби викладу, системність усіх засобів виразності, поетика тексту, поетична (художньо-образна, мовно-образна) система тексту, засоби лінгвопоетики тексту і способи їх декодування;

- основні текстознавчі категорії та поняття, закономірності побудови художнього тексту;

- мовні особливості текстів усіх стилів сучасної української літературної мови;

- поняття про види розбору художнього тексту, специфіку лінгвістичного та літературного аналізів, принципи та прийоми лінгвістичного аналізу художнього твору, основні методи і прийоми лінгвістичного, лінгвопоетичного/ лінгвостилістичного, герменевтичного аналізу, етапи розвитку філологічного аналізу у вітчизняному текстознавстві;

вміти :

- розглядати текст як єдність ідейно-естетичного змісту та архітектонічно-мовленнєвої форми, аналізувати художні тексти різних жанрів на усіх рівнях текстової структури, поєднувати текстову та позатекстову інформацію для більш повного й адекватного тлумачення змісту (теми та ідеї) художнього

твору, виявити словесні засоби вираження ідейно-естетичного змісту, виховного та емоційного впливу на читача, аналізувати мовні елементи усіх рівнів, виконувати системний, комплексний лінгвістичний аналіз мовностилістичної структури текстів різних художніх жанрів;

- осмислювати значення інтерпретації тексту для цілісного і глибинного його сприйняття; окреслювати об'єкт інтерпретації тексту; формулювати дефініцію термінів *поняття сюжету та композиції художнього твору*; типологізувати образи / персонажі художнього твору; визначати тип розповіді; встановлювати художні засоби, що створюють відповідну атмосферу у художньому творі; формулювати основну ідею художнього твору та обґрунтовувати вибір мовно-образних засобів для її досягнення; з'ясовувати тип, мету та адресантно-адресатну спрямованість тексту; давати оцінку авторському внеску в розбудову стильової та стилістичної системи мови;

- фахово аналізувати тексти й уривки з оригінальних текстів художньої літератури за всіма рівнями; здійснювати комплексний лінгвістичний (лінгвопоетичний, філологічний) аналіз, у процесі якого вміти характеризувати роль та місце мовних (фонічних, лексичних, словотвірних, граматичних, стилістичних), графічних засобів у побудові смислової перспективи тексту; аналізувати текст як єдине ціле, базуючи його інтерпретацію на зіставленні та врахуванні взаємодії мовних засобів художнього зображення, до яких вдається автор.

- самостійно добирати, опрацьовувати і систематизувати наукові джерела до поданого курсу.

Висновки. Отже, «Лінгвопоетика художнього тексту: інтерпретаційні підходи» – багатовимірна і різновекторна навчальна дисципліна. Вона орієнтована на те, щоб допомогти осмислено сприймати художній текст як простір реалізації думки, як продукт креативної мовно-мисленнєвої діяльності, також – щоб дати поштовх для розвитку інтелектуально-творчих здібностей інтерпретатора.

Література

1. Беценко Т. П. Робоча програма навчальної дисципліни для магістрів спец. «Українська мова і література» «Лінгвопоетика художнього тексту: інтерпретаційні підходи». Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2021.

2. Беценко Т. П. Лінгвокультурологічний аналіз художнього тексту на уроці літератури. *Вивчаємо українську мову та літературу.* 2016. № 19-21. С. 8 – 10.

3. Беценко Т. П., Голуб І. Б. Стилістика сучасної української мови. Фоніка. 2-ге вид., доп. Суми : ВВП «Мрія», 2015. 324 с.

4. Вишницька Ю. В. Аналіз та інтерпретація художнього тексту: навчально-методичний посібник зі спецкурсу з історії зарубіжної літератури. Київ : Київ. університет ім. Б. Грінченка, 2012. 204 с.

5. Єрмоленко С. Я. та ін. Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів. Київ : Либідь, 2001.

6. Іванишин П. В. Теорія будови та інтерпретації літературного твору : навчальний посібник. Дрогобич : РВВ ДДПУ, 2009. 78 с.

7. Ковалик І. І. Методика лінгвістичного аналізу тексту: навч. посіб. / Ковалик І. І., Мацько Л. І., Плющ М. Я. Київ : Вища школа, 1984. 120 с.

8. Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту: навч. посіб. Тернопіль : Підручники і посібники, 2005. 416 с.

9. Марко В. П. Аналіз художнього твору : навч. посібник. Київ : Академвидав, 2013. 280 с.

10. Ситченко А. Л. Навчально-технологічна концепція літературного аналізу: [монографія]. Київ : Ленвіт, 2004. 304 с.

11. Скорина Л. Аналіз художнього твору: навч. посібник для студентів гуманітарних спеціальностей (філологія, літературна творчість, журналістика). Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2013. 424 с.

Евеліна БОЄВА,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української та зарубіжної літератур
Університету Ушинського

ФІЛОСОФСЬКІ ТА ЛІНГВІСТИЧНІ ПРИНЦИПИ ОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ПОСМОДЕРНІСТСЬКОГО ДИСКУРСУ: ТЕОРЕТИЧНИЙ ОГЛЯД

Постановка проблеми. Як відомо, постмодернізм виник як антитеза модернізму, який був відкритим для розуміння лише небагатьом. Використовуючи ігрову форму, він нівелює відстань між масовим і елітним споживачем. У середині ХХ століття виникла ситуація протистояння елітарної модерністської літератури, орієнтованої лише на вузьке коло інтелектуалів та масової шаблонної белетристики, якою нехтували естети та захоплювалось широке коло читачів.

Постмодернізм вийшов за межі традиційних літературних напрямів, жанрів, читацьких очікувань та запропонував іронічну переоцінку цінностей, цитатні колажі, відмову від традиційного «я», підкреслювання множинності «я», гібридизацію жанрів, карнавалізацію як участь у дикому безладді світу, метамовну гру, гру в текст, гру з читачем, тотальну інтердискурсивність, плюралізм культурних мов, стилів, типів мислення тощо.

Доведено, що постмодерністські тексти мають дворівневу організацію, розраховану на елітного і масового читача одночасно, поєднують розважальність з суперерудованістю, припускають багаточисельну інтерпретацію і кінець кінцем формують нового читача.

Сучасні науковці називають постмодерністські тексти «поетикою маніпуляції», яка захоплює все більше людей. Але досі аналізом цих текстів переважно займалися літературознавці, існує лише декілька мовознавчих

розвідок, які надають можливість виявити особливості постмодерністського коду. Це зумовлює **актуальність** нашої розвідки.

Отже, **мета** представленої статті – дослідити мовні особливості постмодерністського художнього твору як гіпертексту та його функціонування в якості інтердискурсу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зазначимо, що постмодерністський художній текст неодноразово став предметом уваги як вітчизняних, так і зарубіжних учених, зокрема досліджувався креативний потенціал постмодерністської прози (роботи О. А. Бабелюк, Н. Б. Маньковської, М. Коваль, Я. Поліщук та ін.), її семантико-синтаксичні (роботи Л. С. Бербенець, Н. В. Кондратенко та ін.), лінгвостилістичні (роботи Т. Гундорової, М. Зубрицької, Л. І. Бєлєхової, С. О. Рубанської, А. Білозуб та ін.) та жанрові (роботи Л. Стародубцевої, О. М. П'ятигорського, С. Шліпченко, О. А. Бабелюк) характеристики. Проте проблема визначення механізмів постмодерністського текстотворення все ще не знайшла свого системного розв'язання.

Виклад основного матеріалу. Постмодернізм – це основний напрям сучасної філософії, мистецтва й науки. У першу чергу, термін відштовхується від модернізму («все, що є після модернізму»). Безпосередньо постмодернізму передував постструктуралізм і деконструкція як філософський метод. Прагнення вчених по-новому зрозуміти, інтерпретувати дійсність, пояснити внутрішній конфлікт людини зі світом, отримати відповіді на одвічні питання людства – усе це в другій половині минулого століття спричинило появу принципово нового філософського й методологічного підходу в науці.

Головний об'єкт постмодернізму – Текст (Дискурс) з великої літери. Одного з лідерів постмодернізму Жака Деррида називали Месьє Дискурс. Поширена точка зору, що першим художнім твором постмодернізму є роман Дж. Джойса «Помини по Фінегану». Сюди ж відносили роман М. Булгакова «Майстер і Маргарита». Іронія в цих текстах перемагає модерністську

трагічність, притаманну текстам Кафки. Але є думка, що постмодерністський роман з'явився раніше, і його автором був той самий Джойс і його роман «Улісс».

Вже у вісімдесятих роках минулого століття постмодернізм почав претендувати на загальну теоретичну надбудову сучасного мистецтва, філософії, науки, економіки.

Особливістю постмодернізму від попередників стала відмова від серйозності та загальний плюралізм. На думку науковців, постмодернізм став провідником нового постіндустріального суспільства, яке змінило на Заході традиційне індустріальне.

У постмодернізмі панує загальне змішування й зневажливий сміх над усім, одним з найголовніших принципів стала «культурна опосередкованість», коротше кажучи – цитата. Як зауважив С. С. Аверинцев, ми живемо в епоху, коли всі слова вже сказані; тому кожне слово, навіть кожна літера у постмодерністській культурі – це цитата.

Одним з фундаментальних принципів постмодернізму є відмова від істини. Істини не існує, це лише слова. Тут вбачають вплив пізнього Л. Вітгенштайна, творця теорії мовних ігор: найважливіше для нього було не значення слова, а його смисл, етимологія, значення, в якому слово використовували раніше. Таким чином, постмодернізм пов'язаний з лінгвістичною філософією, філософією «повсякденних слів». Істина аж ніяк не пов'язана з історією, це лише елемент тексту, або самий текст/дискурс. Дискурс посідає місце історії, а сама історія – це засіб прочитання тексту.

Важливим принципом постмодернізму є заміна або поєднання інтердискурсивності з гіпертекстом, який можна читати по-різному. У 1976 році американський письменник Реймон Федерман опублікував роман «Double or Nothing», який можна читати з будь-якого місця, перекладаючи не пронумеровані, не зшиті сторінки. Така алеотирична література душе швидко

стала комп'ютерною: її можна читати тільки на дисплеї: натиснеш кнопку - і бачиш передісторію героя, натиснеш іншу – зміниш поганий кінець на щасливий. Отже, гіпертекст не відбиває реальність, а створює віртуальні світи: недарма постмодернізм з'явився в епоху персональних комп'ютерів, Інтернету, масового відео. Реальності більш не існує.

Тому на місці пародії класичного модернізму з'явився *пастиш* (від італійського pasticco – опера, складена з фрагментів інших опер). Пастиш, на думку Л. С. Бербенець, відрізняється від пародій тим, що тут не існує серйозного об'єкту. Тому саме гіпертекст став у центрі постмодернізму: це більш гнучке пристосування, яким можна маніпулювати по-різному [1, с. 6]. Постмодерністську літературу тому описують як колаж з цитат.

Специфіка постмодернізму, на думку Н. В. Кондратенко, полягає в тому, що його реалізовано на всіх рівнях світосприйняття – на буттєвому (філософський постмодернізм), на естетичному (мистецтво), на мовному (лінгвістичний постмодернізм) тощо [4, с. 50]. Але хоча постмодернізм є транскультурним феноменом, що повноцінно виявляє свої характеристики саме на перетині гуманітарного знання, він найповніше реалізований саме у словесному мистецтві, зокрема в художній літературі [2, с. 3].

Звичайно, літературний постмодернізм має свої особливості. Основні принципи текстотворення дослідники визначають неоднаково. Серед них – інтертекстуальність, діалогізм, еклектичність, децентрація, ризоморфність, скепсис, іронія тощо.

Однією з головних ознак постмодерністської прози є увага до мовного рівня, словотворчість, домінування мовної форми над змістом. Лінгвістичний аналіз уможливлює насамперед тлумачення постмодерністського твору як своєрідного художнього твору, тобто комплексу правил організації художнього тексту.

Визначальним принципом організації постмодерністського тексту голландський дослідник Д. Фоккема [6] називає *нон-селекцію*. Принцип нон-

селекції передбачає відмову від свідомого вибору певних мовних одиниць та конструкцій у тексті (селекції) – як з боку мовця (автора тексту), так і з боку реципієнта (читача), тобто текст не є сталим системним утворенням, його не можна побудувати свідомо, відповідно до чіткої схеми. Д. Фоккема простежує дію принципу нон-селекції на всіх мовних рівнях, звертаючи основну увагу на синтаксичний, і відзначає домінування паратаксису над гіпотаксисом, що «відповідає загальному уявленню теоретиків постмодернізму про однакову можливість і рівнозначність (еквівалентність) усіх стилістичних одиниць [6, с. 48].

Аналізу мови постмодерністських прозових творів присвячено дисертаційну працю І. О. Дегтярьової [3], де ґрунтовно досліджено визначальні тенденції текстотворення та принципи структурної організації постмодерністського тексту. На думку дослідниці, художнє мовлення на початку XXI століття характеризується взаємодією двох протискерованих тенденцій: з одного боку, «мовний хаос, свобода і розкутість вислову», а з іншого - інтелектуалізація мови художніх творів, що об’єднує процеси естетичного переосмислення термінології (детермінологізацію), змішування жанрів, стилів, інтертекстуальність, узуальну (контекстуальну) синонімію, метафоризацію [3, с. 20]. Основними тенденціями мовного розвитку стають мовний бунт і стилістичний епатаж.

Узагальнюючи результати аналізу, можна виокремити такі основні принципи структурування постмодерністської художньої прози:

1) плюралізм, поліваріантність і свобода вибору засобів мовного вираження;

2) демократичність літературної мови, ліберальність її мовної основи;

3) стирання меж в опозиціях «добре - погане», «прекрасне - потворне», «високе - низьке», «нормативне - маргінальне»;

4) мовна гра;

5) колаж і алюзійність;

6) художнім ідеалом виступає вільна самодостатня особистість (автор – герой - читач), здатна на мовний епатаж;

7) карнавалізація художньої дійсності, карнавалізація художнього мовлення: текст як карнавал, як театр абсурду;

8) стильовий і жанровий синкретизм;

9) наскрізна іронічність і пародійність;

10) асоціативність, метафоричність та експресивність мово-мислення.

Найбільш детально лінгвістами описано декілька характерних мовних ознак художнього постмодерністського дискурсу.

1. Мовна гра.

Мовна гра як усвідомлений процес використання людиною можливостей мови з певною метою, пов'язаною зі створенням насамперед комічного, задоволенням естетичних потреб або впливом на читача.

Виокремлюють такі ознаки мовної гри: естетичний момент, комічний ефект, внутрішні природні властивості мови, ігрова нарація, ігрова стилістика тексту тощо. Найчастіше мовну гру досліджують як гру слів – на фонетичному рівні (звукові повтори, алітерації, асонанси, анаграми і т.ін. та лексичному рівнях – особливо при парономазії, або (як її частіше тепер називають) паронімічній атракції.

Дослідниця Н. В. Кондратенко зауважує, що тлумачення мовної гри лише на фонетичному та лексичному рівнях звужує поняття: гра торкається лише парадигматичних відношень між одиницями мовної системи. В сучасному постмодерністському дискурсі поширена мовна гра, де задіяна синтагматика, тобто контекстуальна зумовленість мовних ігор, наприклад: *Франциск уперше мусив стати справжнім альпіністом (**чи вперше мені вперше** - подумав він)* (Т. Прохасько. Непрості) [4, с. 72]. Таким чином, вона пропонує ввести поняття синтаксичної деструкції та синтаксичної варіативності.

2. *Синтаксична деструкція* передбачає подолання певних правил природної мови, що спричиняє розширення можливостей її застосування.

Н. В. Кондратенко поділяє синтаксичну деструкцію на формальну, структурно-семантичну та комунікативну, відповідно до особливостей трансформації тексту. Формальна деструкція передбачає трансформації на графічному та формально-синтаксичному рівнях – створення недискретного тексту, актуалізація його графічного сприйняття. Одним з варіантів графічної деструкції є, на думку дослідниці, текстова візуалізація – гра з графічними способами репрезентації інформації [4, с. 134].

3. *Синтаксична варіативність* є мовленнєвим явищем, що пов'язане з різноаспектною репрезентацією комунікативної ситуації в художній реальності. Текстова варіативність передбачає можливість одночасної реалізації всіх представлених у художньому тексті варіантів синтаксичної конструкції.

Найбільш поширені мовні засоби *карнавалізації* художнього дискурсу.

Суть теорії карнавалу, розробленої М. М. Бахтіним полягала в актуалізації середньовічної сміхової культури, перенесені її постулатів на сучасну літературу, що виражається у використанні різноманітних масок, словесних «переодягань», гротеску, іронії тощо.

4. *Пародіювання.* І. О. Дегтярьова вважає пародію стильовою рисою «постмодерністської карнавальної літератури, що має на меті девальвацію високого слова» [3, с. 186]. Зазначимо, що пародіювання пов'язане зі стилізацією, але здебільшого воно орієнтоване на досягнення комічного ефекту.

5. *Полікодовість.* Цей термін є відомим у лінгвістиці, він позначає поєднання різних кодів (вербального, іконічного (зображувального), математико-символічного) в одному повідомленні. Н.В. Кондратенко пропонує цим терміном позначати «поєднання й тексті художнього твору різних знакових систем або стилів мовлення» [4, с. 76].

Нам вбачається таке розширення терміну не зовсім виправданим: якщо послідовно використовувати семіотичну термінологію, то поєднання різних стилів треба позначати як *полілексикод*, тому що, за визначенням Умберто Еко, код в мові означає правила та обмеження у використанні знаків, що поширені у

всіх носіїв даної мови, а правила та обмеження, якими користуються окремі групи (соціальні, територіальні), або які актуалізуються в різних умовах спілкування, називаються *лексикодами* [5, с. 204].

Саме тому ми розмежовуємо полікодовість – поєднання мовних знаків з немовними – і макаронічне мовлення – поєднання в одному висловлюванні, дискурсі одиниць різних мов, різних стилів та обмежених у вживанні одиниць маргінальних сфер національної мови. Лінгвокультурні концепти художніх текстів літератури постмодернізму кваліфікуються нами як ментальні утворення, що реалізуються мовними засобами.

Висновки. Вивчення специфіки постмодерністського художнього дискурсу як особливого смислового осередку лінгвокультурних концептів пов'язується з його особливими культурними конотаціями і суттєвим прагматичним потенціалом, що актуалізує фонову інформацію, апелюючи у такий спосіб до культурної пам'яті.

Постмодерністський художній текст є гетерогенною структурою, що має вихід в інші тексти; це цілісна комунікативна, когнітивно-концептуальна й семіотична єдність, що позначена інтертекстуальними зв'язками. Він репрезентує лінгвокультурні концепти, які проявляють у тексті індивідуально-авторські асоціації, що виникають на основі традиційних значень мовних одиниць. Дослідження властивостей і характеристик концептів постмодерністського художнього дискурсу є на часі надзвичайно актуальним і становить значний інтерес для науковців. Лінгвокультурні концепти художніх текстів літератури постмодернізму розглядаються нами як ментальні утворення, що реалізуються мовними засобами.

Література

1. Бербенець Л. С. Пастиш і особливості художньої репрезентації в літературі постмодернізму: автореферат. дис. на здобуття наук ступеня канд. філол. наук. Київ, 2008. 19 с.

2. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен: естетичний аналіз: автореф. дис. на здобуття наук ступеня докт. філософ. наук. Київ, 2002. 38 с.

3. Дегтярьова І. О. Стилістичний потенціал української постмодерністської прози: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. Київ, 2009. 20 с.

4. Кондратенко Н. В. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського художнього дискурсу: монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. 328 с.

5. Эко Умберто. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Киев, 2006. 432 с.

6. Fokkema D. W. Historia literatury, modernizm i postmodernizm. Warszawa : Instytut kultury, 1994. 190 p.

Тетяна ГОРАНСЬКА,

старший викладач кафедри української та зарубіжної літератур

Університету Ушинського

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ РОМАНУ І. ФРАНКА «ОСНОВИ СУСПІЛЬНОСТІ»

Постановка проблеми. Літературна творчість І. Франка найтіснішим чином пов’язана з творчістю видатних європейських митців, яка була для нього джерелом натхнення, золотою скарбницею, з якої він черпав сюжети та образи, вивчав літературний досвід. Виняткова літературна ерудиція, знання багатьох європейських мов, глибокий науковий підхід дали змогу Франкові творчо засвоювати та інтерпретувати надбання всієї європейської літератури. Про художню рецепцію Франком творчості таких видатних майстрів слова, як Данте, Гете, Бальзак, Флобер, Золя та інших, уже написано досить багато. Водночас відомо, що І. Франко дуже високо цінував творчість великого

англійського поета й драматурга В. Шекспіра, відносячи його до найвеличніших геніїв світової літератури. Звичайно, поза увагою письменника не могла залишитись відома трагедія Шекспіра «Макбет», адже образ героїні цього твору став символом жінки-злочинниці.

У 1894 році у львівському часописі «Житє і слово» І. Франко починає друкувати роман «Основи суспільності», який, на жаль, залишився незавершеним. Основою сюжету цього твору стає злочин, який скоїла родина польських аристократів. Читаючи роман, не можливо не помітити відчутний вплив згаданої вже трагедії Шекспіра, яка є своєрідним інтертекстом франкового твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Великі прозові твори І. Франка були предметом досліджень багатьох сучасних літературознавців, результатом яких стали монографії М. Ткачука «Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції)», Т. Гундорової «Франко не Каменяр», Т. Пастуха Т. «Романи Івана Франка». М. Легкого «Проза Івана Франка: поетика, естетика, рецепція в критиці». Роман «Основи суспільності» досліджувався також А. Швець у монографії «Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка», О. Луцишин «Для домашнього огнища» та «Основи суспільності» Івана Франка: Спроба сучасного прочитання» тощо.

Проблема інтертекстуальності творчості письменника була висвітлена румунською літературознавицею М. Ласло-Куцюк у ґрунтовній монографії «Текст і інтертекст в художній творчості Івана Франка». Також зазначений аспект став предметом аналізу деяких окремих розвідок, зокрема «Текст, контекст, інтертекст (про інтертекстуальні зв’язки «Сойчиного крила»)» М. Легкого. Проте, на нашу думку, у сучасному українському літературознавстві не знайшла достатнього висвітлення інтертекстуальність роману І. Франка «Основи суспільності», що заслуговує на окреме вивчення.

Отже**, метою** нашого дослідження є аналіз інтертекстуальності роману І. Франка «Основи суспільності»,

Виклад основного матеріалу. Як відомо, термін «інтертекстуальність» було введено в літературознавчий дискурс французькою дослідницею Юлією Крістевою в 1967 році. Вона зазначала наступне: «…будь-який текст будується як мозаїка цитацій, будь-який текст є продуктом усмоктування і трансформації якого небудь іншого тексту. Тим самим на місці поняття інтерсуб'єктності постає поняття інтертекстуальності» [2, с. 568].

Дослідження проблеми інтертекстуальності продовжив французький учений Ролан Барт, який у 1973 році запропонував таке формулювання поняття інтертексту: «Кожний текст виступає як інтертекст; інші тексти існують у ньому на різних рівнях у більш чи менш пізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти культури нинішньої. Кожний текст – це нова тканина, що створена зі старих цитат...» [1, с. 379].

Отже, інтертекстуальність як універсальна проблема визначає низку різних рівнів художнього тексту, підходів до нього, наприклад питання жанру, структурного цілого як єдності форми та змісту, взаємодію й взаємне проникнення різних тем, проблем, ідей, характерів, мотивів, типологічних сходжень, усвідомлених запозичень тощо. Інтертекстуальність пов'язана з інтерпретацією, історичною поетикою, з історико-літературним процесом. Хоча теорію інтертекстуальності було розроблено в 70-80-х роках минулого сторіччя, однак схожі ідеї висловлювались ще з часів Античності. Зокрема, відомий давньогрецький драматург Теренцій стверджував: «Ніщо не було сказане, що не було сказане кимось раніше».

Зазначена проблема знайшла відображення у багатьох літературно-критичних працях І. Франка, зокрема в студії 1890 року, присвяченій баладі Т. Г. Шевченка «Тополя», він зазначав: «Коли…дивимось на яку-небудь літературу, то конечно мусимо бачити в цілім величезнім засобі літературних мотивів образів і форм спільний, загальнонародний, а далі й загальнолюдський

фонд, котрим свобідно користується кожний писатель і кожний народ по мірі своєї спосібності і культурності до котрого своєю чергою докладає більшу або меншу цеглину свого, власного, оригінального…» [4, с. 79].

Література віддавна вживає різноманітні інтертекстуальні форми, до яких належать, зокрема, традиційні сюжети та образи, алюзії, ремінісценції, парафрази, наслідування тощо. На наш погляд, у створенні Франком образу головної героїні роману – Олімпії Торської, яскраво простежуються алюзії до образу леді Макбет – відомої героїні однойменної трагедії В. Шекспіра. Алюзія в цьому разі виконує характеротворчу функцію, є важливим композиційним чинником та вказує на авторську позицію щодо головної героїні роману. Як і образ леді Макбет у трагедії Шекспіра, образ графині Торської є стрижнем, який пов'язує всіх героїв роману, він є рушійною силою та ініціатором подій, що розгортаються на сторінках твору.

Нагадаємо, що в романі йдеться про пограбування та спробу вбивства парафіяльного священника, отця Нестора Деривацького, який упродовж багатьох років займався накопиченням грошей, і, зрештою, зібрав велику суму. Графиня Торська намагається змусити його заповісти гроші Адаму, її позашлюбному сину від о. Нестора – картяру та гульвісі. Однак о. Нестор рішуче відмовляє графині, адже на схилі літ він розкається у своїх гріховних пристрастях і, щоб спокутувати свій гріх, вирішує віддати гроші на потреби бідних. Розуміючи, що «здобич» може вислизнути, Торські вирішують силою відібрати гроші. Як і в трагедії Шекспіра, саме жінка, графиня Торська, є ініціатором злочину, вона холоднокровно розробляє жахливий план убивства.

Шекспірівська леді Макбет – це жорстока, сильна, рішуча жінка. Для неї не існує перешкод на шляху до своєї мети – стати королевою Шотландії. Вона не лише підтримує честолюбні плани свого чоловіка, а й переконує його в необхідності вбивства короля Дункана. Зображуючи гостинну господиню, леді Макбет приймає короля у своєму маєтку, вона хитрощами та вдаваною

покірністю присипляє короля, який і без цього вважає Макбета своїм відданим васалом.

Щоб обдурити всіх, сам будь як всі
Надай привітності очам і мові,
Безвинним квітом стань, під ним змією
Згорнися. Гостя ти зустрінь привітно
І покладись на мене цеї ночі,
Щоб ночі й дні ми на чолі держави
Пили солодкий плин шаноби й слави [6 с. 351].

За задумом леді Макбет у вбивстві короля звинувачують двох слуг, яких попередньо підпоївши, вона обмазує кров'ю вбитого короля.

Схожа ситуація відбувається у романі І. Франка. Автор зображує, як пані Олімпія приймає в домі гостей, запрошуючи також о. Нестора. Вона старанно пригощає його, розважає, вдаючи доброзичливість та щирість. Усіма засобами графиня намагається створити враження гостинної та щирої жінки, справжньої «польської матрони». «План її був дуже простий і натуральний, – пише Франко, – вона хотіла показати своїм гостям у своїм домі скромну та тиху ідилію, гармонійне життя матері з сином і з старим духівником, знавшим її мужа, потроху другом у її домі» [4, с. 253]. А в цей час її син, нащадок шляхетного роду, нишпорить по кімнаті старого, шукаючи грошей. Проте справжня трагедія розгортається вночі, коли злочинець намагається вбити о. Нестора. Як і в трагедії Шекспіра, підозри падають на панських слуг, Цвяха та Гадину. Проте читач добре розуміє, що справжніми злочинцями були Олімпія Торська та її син.

Змальовуючи характер Олімпії Торської, І. Франко підкреслює її хижацькі риси, часто порівнюючи її з хижим звіром, вовчицею: «...вона встала зі свого місця і в випростуваній, напруженій, майже грізній поставі наблизилася до нього, в поставі вовчиці, що певна своєї сили наближається до ягняти, щоб його без боротьби пожерти» [4, с. 209]. Під маскою вдаваної добропорядності в цій

жінці криється хитра, цинічна й жорстока натура. Щоб забезпечити своєму синові гідне для представника шляхетного роду життя, тобто змогу нічого не робити й жити на широку ногу, вона готова навіть на вбивство.

Наслідуючи традиції свого часу, Шекспір уводить до трагедії «Макбет» образи трьох відьом, пророцтво яких спонукає головного героя до вбивств. Звичайно, у реалістичному романі кінця XIX сторіччя не було місця елементам містики та чаклунства, тому Франко наділяє демонічними рисами головну героїню. «Демон! Демон! Демон! – вертілось в його голові. – Се не проста жінка, се справді відьма, недаром люди говорять про неї, що вона кров людську ссе!», – з жахом думає про Олімпію Торську о. Нестор [4, с. 230]. Схожої думки про графиню її віддана служниця Гапка: «І мара її розуміє оту нашу графиню! Чи добра вона, чи лиха? По правді говорить чи бреше? Ніяк не зміркую. Здається, говорить часом як людина, а збоку глянеш – відьма якась. Адже ж я бачу, як вона ненавидить усіх!» [4, с. 171]. Прості люди бояться Олімпію Торську, тому що відчувають її приховану жорстокість, злочинні нахили в поєднанні з тверезим холодним розумом.

Очевидно, для Франка дуже важливо було підкреслити генетичний зв'язок між героїнею його роману та шекспірівською леді Макбет. Тому письменник удається до засобу ремінісценції. Мається на увазі знаменита сцена зображення душевної хвороби леді Макбет, яка ходить уві сні й намагається змити уявні плями крові зі своїх рук:

«Придворна дама: Погляньте, ось вона йде. Отак вона завжди ходить і, клянусь життям, міцно спить. Стійте тихо і стежте за нею.

Лікар: Відкіля в неї свічка?

Придворна дама: Свічка стояла біля її ліжка. Вона наказала, щоб у її спальні завжди горіло світло.

Лікар: Ви бачите – очі в неї розплющені.

Придворна дама: Але вони нічого не бачать.

Лікар: Що це вона робить? Дивіться, як вона тре руки.

Придворна дама: Це в неї стало звичкою, їй здається, що вона їх миє. Часом отак з чверть години.

Леді Макбет: А ось іще пляма. Геть, проклята плямо! Геть, кажу! Раз... два...Ну, час уже й до діла братись... Як темно в пеклі... Сором, мій друже, сором... Солдат, а бач, злякався. А чого нам боятись? Як-би й хто довідався, то влада ж у наших руках. І хто посміє нас питати? Але хто б міг подумати, що в старого стільки крові!» [6, с. 367].

Порівняємо цю сцену з описом схожого психічного стану Олімпії Торської: «Пані Олімпія ходила по саду. Її душа була збентежена, і вона шукала найгустіших закутків, найтемнішого сутінку, щоб бути самою. Та неспокій доганяв її й там, не давав їй сидіти ані стояти на місці, гнав її далі. Садівник, сидячи в своїй солом'яній будці під розлогою яблунею і пихкаючи люльку, слідив її очима, як вона, мов мара, мигалась то тут, то там по гущавині, входила чогось між корчі малини, між молоді вишні...водила очима довкола, немов не тямлячи, що робить і чого шукає, – перехрестився, сплюнув і шепнув сам до себе:

– Знов снується, як манія!» [4, с. 268].

Великий англійський драматург удається в цьому епізоді до прози, щоб якомога реалістичніше змалювати душевну хворобу своєї героїні. Зрештою леді Макбет не витримує мук совісті, вночі їй скрізь увижаються жертви їхніх кривавих злочинів. Це призводить до нападів безумства, хворобливого бажання змити з рук кров невинних. У фіналі трагедії леді Макбет покінчує життя самогубством.

На відміну від леді Макбет, Олімпія Торська усвідомлює свою душевну хворобу, але не може їй протидіяти. Франко майстерно описує фізичний стан героїні, напади психічного розладу, які трапляються вночі. Психічне збудження викликає потребу рухатись, змушує ходити в темряві по саду. Такий стан супроводжувався маренням та галюцинаціями.

Глибоко символічною є сцена марень головної героїні напередодні злочину. Графині ввижається «...висока жіноча постать, уся в білому, з розпущеним на плечах чорним волоссям, з замкненими очима, іде звільна, мірно, з простягнутою наперед правою рукою. В лівій руці держить свічку – ні, світлячка, що мигоче тихим зеленкуватим світлом. Мертва тиша довкола. Чути мірне, голосне, сонне сапання постаті. А! Се Моджеєвська в ролі леді Макбет! Ось вона присідає, збирає росу з трави, миє руки...

– Ще одна пляма! Ще ота одна пляма!» [4; 270]. Як бачимо, у цьому разі Франко вдається до прямого цитування шекспірівського тексту.

Очевидно, що в душі пані Олімпії вже визрів план злочину, вона добре розуміє наслідки своїх задумів, усвідомлює той факт, що о. Нестор ніколи добровільно не розлучиться зі своїм багатством. Щоб заволодіти грішми, графиня готова на все, навіть на вбивство свого колишнього коханого, тому вночі, в напівсвідомому стані в її уяві виникають асоціації з трагедією Шекспіра «Макбет», яку вона колись бачила у львівському театрі.

Ще одне яскраве втілення інтертекстуального зв’язку роману Франка з трагедією Шекспіра ми бачимо в образі «чарівниці – ночі», який є наскрізним та слугує своєрідним лейтмотивом. Ніч виступає не лише німим свідком злочинів та людських трагедій. Вона, ніби режисер, спонукає людей-акторів грати страшну криваву драму: «Вона любить такі сцени, розсипає всі свої багаті чари, щоб додати таким сценам якнайбільше дикої поезії, проймаючого жаху» [4, с. 300]. Образ чарівниці-ночі є яскравою персоніфікацією, він наділений містичними, казковими рисами. У цьому ми можемо помітити зв’язок із ще одним фантастичним персонажем шекспірівської трагедії – Гекатою. За античною міфологією, Геката – богиня нічних кошмарів, привидів, чаклунства. У трагедії В. Шекспіра вона є повелителькою відьом, утіленням зла. За її велінням скоюються нічні вбивства та злочини.

Макбет

Півсвіту спить

Спокійно, і природа наче мертва, –
Лише облудні мрії сон тривожать.
Бліду Гекату славлять чарівниці;
Виття вовків, дозорців власних, вчувши,
У пітьмі крадеться німою тінню
Хирляве вбивство, наче ґвалтівник
Лихий Тарквіній до своєї жертви.
О вічно непорушна твердь землі,
Моїх не слухай кроків, щоб каміння
Не заволало й не злякало тиші
Жахливої, що ночі цій так личить [6, с. 369].

У романі Франка, як і в трагедії Шекспіра, задуми злочинів і їх реалізація відбуваються саме вночі. Цей час в обох творах наділений містичним ореолом, саме вночі діють темні демонічні сили, які в давньогрецькій міфології втілювались в образі Гекати, яка також уважалась і персоніфікацією повного місяця. Саме звідси походить назва такого психічного стану як «лунатизм». Не забуваймо, що й Олімпія Торська страждає на цю хворобу.

Отже, на нашу думку, роман І. Франка «Основи суспільності» генетично та художньо пов’язаний з трагедією В. Шекспіра «Макбет», що проявляється як на фабульному, так і на образному рівні. Особливо яскраво цей інтертекстуальний зв’язок проявляється в образі Олімпії Торської – справжньої леді Макбет кінця XIX сторіччя.

Висновки. Таким чином, широка присутність «Шекспірівського тексту» в романі Франка є однією з специфічних рис поетики, що несе важливе смислове навантаження й виражає ставлення самого письменника до головної героїні. Творчість англійського драматурга В. Шекспіра проявляється як прецедентний текст у романі Франка «Основи суспільності» на рівні інтертекстуальності. Цитати й алюзії шекспірівських п’єс мають переважно неатрибутований характер, оскільки добре знайомі читачам і без зазначення їхнього автора.

Література

1. Барт Р. Від твору до тексту. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст*. Львів : Літопис, 2002. С. 378 – 384.

2. Крістева Ю. Руйнування поетики. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст*. Львів : Літопис, 2002. С. 662 – 679.

3. Наливайченко Д. Теорія літератури та компаративістика. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.

4. Франко І. Основи суспільності. *Твори:* у 50-ти т. Київ : Наукова думка, 1979. Т.19. С. 144 – 341.

5. Франко І. «Тополя» Т. Шевченка. *Твори:* у 50 т. Київ : Наукова думка, 1980. Т. 28. С. 78 – 79.

6. Шекспір В. Макбет. *Твори:* у 6-ти т. Київ : Дніпро, 1986. Т.5 С. 344-415.

Олена КОН,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри слов'янського мовознавства
Університету Ушинського,
Ліліана ПРОКОПЕНКО,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри української філології і МНФД
Університету Ушинського

КОЛЬОРОНАЗВИ В ІСТОРИКО-ПСИХОЛОГІЧНОМУ РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «Я, БОГДАН»

Постановка проблеми. Немає жодного сумніву, що колір відіграє величезну роль у нашому сприйнятті всесвіту, безвідносно до того, чи усвідомлюємо ми це, чи ні. Водночас кожен читач бачить, відчуває й оцінює колір індивідуально, а в багатьох із нас доволі суб'єктивна схильність і до певної кольорової гамми [1]. Автори наукових праць, що присвячені різним аспектам поетики, семантики і символіки кольору, переконливо довели його

важливу роль у формуванні як національної мовної картини світу, так і індивідуально-мовної картини світу письменника. (І. Бабій, С. Шуляк, Р. Фрумкіна, Л. Печерських, О. Горошко, О. Дзівак, Г. Клочек, О. Куцик, Н. Бахіліна, І. Цегельник, Л. Супрун, Д. Наливайко та ін.).

Павло Загребельний – знаний український майстер художньої прози. Дослідники творчого доробку митця В. Дончик, М. Жулинський, Т. Мимрик, Н. Санакоєва, М. Слабошпицький, В. Фащенко, В. Чумак, Т. Юрченко, Н. Чухонцева відзначають той факт, що після вдалих спроб знайти себе в жанрі пригодницького або химерного роману, автор неочікувано максимально занурився в жанр історичної прози, «намагаючись творчо переосмислити історичний матеріал, полемізує з літописцями, які, на його погляд, через різні причини не завжди могли бути цілком об‘єктивним, а з розрізнених історичних деталей і фактів письменник робить спробу психологічної реконструкції минулого» [3, с. 19], наповнюючи його сучасним розумінням. Літературознавець Василь Фащенко звертає увагу на вміння письменника «сміливо вести діалог з історією й інтимну розмову з людиною, об’єднуючи факти в образи доби, проникаючи в сокровенні таємниці душі. Тому й більшість людських характерів у творах письменника – життєво правдиві й повнокровні» [4, с. 48]. Науковець також відзначає й новаторський стиль митця, що поєднує історичну правду і художній вимисел, динамічну, цікаву фабулу роману з іронією й сарказмом та романтичним пафосом, стирання межі між історією та сучасністю, публіцистику з глибоким психологізмом, афористичність дискурсу з інтимним діалогом тощо. Яскравий тому приклад – історико-психологічний роман Я, Богдан».

Мета цієї публікації полягає в аналізі художньо-естетичної функції кольору, інтерпретованого Павлом Загребельним в аспекті розвитку сюжетної лінії роману.

Викладення основного змісту. Аналіз досліджуваного текстового матеріалу засвідчує, що надзвичайно символічними виступають саме образи

видатних постатей минулого – це і їхні розповіді про героїчну історію народу, його моральні й духовні надбання та пошуки, а також образи відображеної та проінтерпретованої автором самої історичної доби, що заразом врівноважені в романі «Я, Богдан» за рахунок ідейно-естетичної функції світлотіні і кольору. Зокрема Павло Загребельний використовує й широку кольорову палітру для передавання найвідповідальніших моментів у розвитку сюжетної лінії.

Жовтий колір. Портрет гетьмана України зображено вже на початку роману «*парсун безіменних козацьких малярів»,* до якого й сам автор ставиться з доброю іронією «з *вусами, товстий, з плюмажем на шапці й булавою в руці».* «Цей багатоплановий, синтетичний образ увібрав у себе кращі риси Богдана з козацьких літописів, поетичність «Батька Хмеля» з народної пісні й думи, соціально-психологічні дослідження історії рідного краю письменника, риси бронзового монумента (біля святої Софії) – символу слави, що житиме у віках» [3, с. 155] передано жовтою барвою «*на парсунах лице моє матиме барву слонової кістки.* ***Пожовклий*** *левкас»*, яка, за нашими підрахунками, в колірній картині світу Загребельного посідає друге місце. Пафос піднесеного психологічного стану гетьмана після перемоги у битві під Жовтими Водами передано барвою золота: «*Я вискочив з-під Жовтих Вод легкий од перемоги, летючий тілом і духом, був мов степовий вихор* ***золотий,*** *підхоплював, захоплював у свої обійми всіх»* [2, с. 81]. Кольороназва *золотий* втілює нестримну, безмежну радість воїна від перемоги над ворогом і, разом із тим, виступає символом слави переможця. Схоже значення має золота барва й у сцені виїзду гетьмана з Чигирина: «*Виїздив з Чигирина при яснім сонці, в святковості й піднесеності, гармати били, люд гукав,* ***золотий*** *пил лягав на кінські копита,* ***золотився*** *весь простір перед нами»* [2, с. 126]. Кольоратив *золотий* тут має значення «святковий», «радісний», уславлює переможців.

Варто зазначити, що автор частіше надає перевагу, семантично схожому до жовтого кольору, вживанню відносного прикметника «золотий», використовуючи його або в прямому значенні («який має в собі золото як

складову частину або зроблений із золота») задля уславлення звитяги гетьмана і подвигів козацького війська: «*Що увінчався* ***золотою короною*** *польських королів»* [2, с. 14], «*коні мають підкови з щирого з****олота****»* [2. с. 17], *«грубий* ***ланцюг золотий****»* [2, с. 71], «*із* ***золотих чаш***» [2, с. 402]; або як ознаку багатства, величі: «*розпускаючи своє пузо під* ***золотим*** *кунтушем»* [2, с. 28], «*панство розкрикувалося на сеймах і сеймиках, вихвалялося* ***золотими*** *своїми вольностями…»* [2, с. 20], «*заставленому з****олотими*** *та срібними* ***цяцьками»*** [2, с. 25], *«дорогоцінною* ***золотою*** *тканиною»* [2, с. 67], *«забачивши* ***золотий поріг****»* [2, с. 72], «*з якого мали потрапити до ханського* ***золотого кабінету***» [2, с. 76], «*тоді впустили нас у* ***золотий*** *напівморок, де на парчевих подушках возсідав Іслам-Гірей…і його* ***золотої шапки*** *з самоцвітами»* [2, с. 159]; або в переносному вживанні («який своїм кольором нагадує золото; дуже цінний, вартий поваги (про людину, риси її характеру»): «*станемо* ***золотими зернами*** *історії*» [2, с. 162] чи «який дає людям радість, щастя; прекрасний, щасливий; дорогий, любий (у пестливому звертанні до кого-небудь)», як наприклад: «*золота жінка*» [2, с. 215], «*скакун золотистої масті*» [2, с. 69], «*золотонога русалка*» [2, с. 264], «*сей золотопоклонник*» [2, с. 473], «*золотився увесь простір*» [2, с. 19], що асоціюється із семантикою сонця, свободи й оновлення.

Однак у тексті роману ця кольороназва часом здатна набувати й інших смислових відтінків значення, зокрема «хворобливий, змарнілий, пов'язаний зі смертю» в характеристиці портретів персонажів («… ***жовті очі,*** *наче прорізані осокою, сам жовтий, ніби горщок, обпалений у горні, вічне полум'я бурхає в ньому*» [2, с. 40]; або викликати негативні враження в описі інтер'єру, який уособлює умови життя селян: «*…****золотий*** *напівморок*» [2, с. 175], «*Стемнілі дерев'яні стіни, суха пітьма, дві неоднакові свічки тьмаво* ***жовтіли*** *десь углибині, а над ними мовби пливла на воздусі пресвята діва - заступниця всіх сірих і убогих*» [2, с. 25]. Письменник часто вживає оказіональні складні слова, іронічно характеризуючи воїнів шляхти, «*бо ж не всі такі* ***жовтороті***» [2, с. 182], «*адже бій буде нелегким,* «*щоб мене переміг якийсь* ***жовтодзьобик***

Потоцький» [2, с. 174] саме у випадках, коли виникає потреба прицільно змалювати образ недосвіченого ворога.

Як справжній гетьман, за яким постає образ героїчного українського народу, головний герой шукає правду життя, відчуває на собі страшний тягар відповідальності, критично аналізує свої вчинки, щиро зізнається у своїх помилках і людських слабкостях, які впливають на хід історії. Багато болю в його душі містить драматичний життєвий шлях боротьби, позначений значними втратами і жертвами, тому не випадково образотворчу роль виконують давні українські символічні кольори – чорний і червоний. Поєднання акцентного червоного і чорного, що проходить через усю історію нашого народу як символи боротьби добра і зла, смерті й любові, наявне в образі Богдана, напр., тяжкі душевні страждання гетьмана, спричинені смертю Ганни, не дарма позначено поєднанням червоного й чорного кольорів: «*Хоч скільки чипів над її свіжою могилкою, тільки стояв мені перед очима* ***червоно-чорний морок****…»* [2, с. 225].

Чорний колір. Створюючи широке історичне полотно з великою кількістю дійових осіб, історичних постатей, подій, в основі яких лежить складна історія нашої батьківщини, П. Загребельний найактивніше використовує чорну барву, яка посідає перше місце в романі, символіка якої здебільшого виступає з усталеним переносним значенням «важкий, безрадісний, безнадійний»: («*чорні тонкі брови злетіли обурено й злякано*» [2, с. 30], «*ці слави літають на крилах золотих або чорних, а слава од розуму крил не має*» [2, с. 35], «*ніби квола згасаюча зірка посеред безмежної чорноти небес*» [2, с. 85], «*що муляло мені чорним каменем у душі»* [2, с. 204] або ж відображає «ненависть, смуток, безлад і смерть»: «***Чорні вогнища*** *горіли на вулицях Стамбула, мов нагадування про те, що в цій землі ніколи не було милосердя», «били вдень і вночі* ***чорні барабани****, розганяючи люд, коли* ***в чорних возах*** *везли мертвих»* [2, с. 44]. Наслідування фольклорної традиції, за якою «чорний» уособлює горе, страждання, страх, допомагає авторові реалістично

відтворити і трагедії селян (« *з чорним своїм військом на степи наші*» [2, с. 367], і потужно посилити експресію («*на Чорнім шляху*» [2, с. 44], «*чорна смерть*» [2, с. 66], «*чорні попелища*» [2, с. 340], «*чорні шапки*» [2, с. 246], «*тим Чорним шляхом*» [2, с. 217]. Семантика прикметника чорний у переносному значенні «який приносить велику біду, горе» розкривається й через індивідуально-авторські метафори, напр.: «*Чарівність світу всього зеленого впала в чорну сіть*» [2, с. 446], «*і чорно рветься простір лихими пострілами*», які посилюють емоційне навантаження тексту, майстерно відображають психологічно напружені моменти сюжету.

Миті зневіри, безпорадності, самотності гетьмана, коли, здавалось, можуть зрадити, підвести найближчі, найвідданіші друзі, так само передано чорною барвою: «*Інший страх мене пройняв. Несподіваний напад самотності й покинутості... **чорний шелест дощу** та якісь **темні стогони** невідомі в довколишньому просторі, мов жалі вбитих безвинно... Думав про народ, дбав про його свободу й велич, а що ж чув од нього в цей час смутку і позоставленості моєї душевної?*» [2, с. 126]. Чорний колір позначено прикметником – назвою кольору, який має виразно негативне значення, яке контекстуально посилене словами *страх, самотність, покинутість, стогони, жалі, вбиті.* Збільшуючи виражальні можливості мови, письменник одночасно акумулює зорові, кольорові і звукові враження. Так, шелест дощу позначено чорним, стогони вбитих названо темними.

Червоний колір. Так само значним символічним навантаженням у відображенні колориту й важливості історичної доби позначена семантика червоного кольору. Крім власне прямого значення цієї барви («*і зродився він переді мною, освітлюваний червоним жеврінням згасаючих дров дубових*» [2, с. 385], «*пук лисиць червоних»* [2, с. 148], «з *гетьманськими печатями червоними»* [2, с. 194], *«з червоною китайкою під головою*» [2, с. 468] «*червоний кафтан»* [2, с. 441], «*червоними ратощами»* [2, с. 483], зустрічаємо й метафоричне переосмислення: «*червоне і чорне – барви нашої страшної*

історії» [2, с. 191], «*І на всіх дванадцяти хусточках кукурікали* ***червоні півні****, що символізує голос заблуканої душі нещасної дівчини, захопленої колись ордою в ясир, проданої в султанські гареми*» [2, с. 387], «*Бо за тебе,* ***червона калино****, не один тут згине*» [2, с. 328]. Традиційно письменник зберігає народну світоглядну символіку червоного кольору, пов'язану із забарвленням вогню чи крові, що стійко асоціюються з війною, агресивністю, ворожнечею, революціями, помстою, смертю: «*кров козацька червона і палка*» [2, с. 182], «*в червоному світлі турецьких бронзових каганців вигляд мав відлякуючий і зловорожий*» [2, с. 416], «*червоніючи лицем і шиєю*» [2, с. 403]. За сюжетом Богдан Хмельницький у важких ваганнях й самоаналізі, у внутрішніх монологах намагається оцінити свої діяння, що ж він зробив для свого народу: чи втопив його у крові битв, чи здобув йому жадану волю? Задля посилення художнього контрасту письменник використовує багато червоної барви – барви крові й пожеж. Вона презентована тут невласне назвами кольору, а прикметником *кривавий,* дієприкметником *кровоточивий,* іменниками *палахкотіння і пожежа,* які асоціативно позначають цей колір і мають негативну семантику. Хоча такі ж семантико-стилістичні навантаження у романі мають кольороназви «червоний» і «красний», які вживаються без істотного стилістичного розрізнення семантики: пряме значення використано в описі краси природи «*красні діброви й річки, стави й занедбані озера*» [2, с. 10]. Як наприклад, урочисто, з військовими почестями проходять переговори гетьмана з польськими комісарами, потому Богдан Хмельницький «*мав на собі червоний алтембасовий кобеняк, підбитий соболями»* [2, с. 123]. Одяг червоного кольору могли носити в ті часи монархи або наближені до них особи. Для Богдана як гетьмана, вождя свого народу було важливо стати рівним із польською шляхтою, аби нарівні вести переговори. Тому скромний у побуті Хмельницький одягнений у червоний кобеняк. Кольоратив *червоний* репрезентує тут, крім колірного акценту, семи «дорогоцінний», «коштовний».

Білий колір, яким переважно в романі позначено історичні географічні назви, козацькі символи, абстрактні поняття, природні реалії. Білий – традиційний символ невинності, чистоти і радості. Він – нейтральний: в ньому – чарівна сила денного сонячного світла [3, с. 36 – 38]. Пряме значення кольороназви «білий» фіксуємо у прикладах «*в білому цвіті»,* «*і по білих стінах чепурних хаток»,* «*біленьку сорочину»*, які передають приємні спогади головного героя про дитинство, рідне село, а також у пейзажних замальовках: «*Що воно лиш виробляло і по молодому листю, і по травах, і по* ***білому*** *цвіту на старій груші, і по* ***білих*** *стінах чепурних хаток*…» [2, с. 11]. Мотив спокуси простежуємо в образі пані Раїни: «…*пані Раїна, вся в* ***білому, білошия, білорука, біло*** *скрикнула,* ***біло*** *ахнула, ледь не злетіла* ***білим*** *пухом угору: «Ах, пан Хмельницький! Ах, пан гетьман! Ах, ах, ах!»»,* та в постаті Матронки*: «і була вона вся в* ***білому*** *атласі, сама вся мов шовк ласкавий, і я геть одурів від неї… Вся в білому, і постіль теж* ***біла****»,* саме біла постіль постає як *«ненажерлива постіль», тоді гетьман кинув Мотрону «в те* ***біле*** *шумовиння» і «тяжким своїм поцілунком, припечатав і запечатав*» [2, с. 211].

Водночас семантика білого кольору не завжди є позитивною, іноді вона пов’язана з ганебним становищем: *«Гниле море лежало мовби й не в берегах, а в соляній шубі, що біліла між брудною землею і важкою темною водою такою чистою, аж диво брало»* [2, с. 153], «*білі смертні сорочки*» [2, с. 155] чи бажанням не втратити надії «…*коли світ кінчається, гине в дикій пітьмі, а тут удар блискавиці – і розколюється він* ***білим вогнем****, вузьким, як жіночий волос, як надія на бога…майбуття подає тобі голос*» [2, с. 179]. Слід звернути увагу й на те, що улюбленим стилістичним прийомом П. Загребельного є використання контрасту білого і чорного, наприклад, «*чорні хмари, і стогони нічних гроз»,* коли прикметник *чорний* поєднаний з іменником *хмари* надає пейзажу ще більшої похмурості, зловісності, яка переростає в передчуття війни: «*чорний дух війни повіяв над* ***грудневими снігами****»* [2, с. 267], тоді як сліпучий білий колір, відтворений іменником *сніг*, доповнено ще прикметником *грудневий,*

мабуть, не стільки для позначення пори року, скільки на позначення чистоти і свіжості снігу (снігопади розпочинаються у грудні, саме тоді сніг має найчистіший білий колір). На такому сліпучому білому тлі ще жахливішими виглядають *чорні хмари.*

Контраст білого і чорного кольорів маємо в образах лебедів: білий несе семантику «світла», «добра», а чорний – «небезпеку», «зло», «смерть»: «*Снилося мені два лебеді,* ***один чорний, другий білий,*** *пливли вони по тихій воді й сумували навперекір усім, хто не закоханий…а тоді пітьма згустилася до чорноти нестерпної, і з її ядра зродилася світляна хмара…»* [2, с. 187]. Автор наділяє головного персонажа надзвичайними, фантастичними здібностями героїв народнопоетичної творчості: «*Мірилися в* ***білого коня****, я опинявся* ***на вороному****, а коли поцілювано* ***в коня вороного****, я опинявся* ***на білому*** *– таким був у мене кінь: з одного боку* ***білий****, а з другого* ***вороний****, вночі ж* ***сивий,*** *як степ»* [2, с. 19]. Аж три масті має кінь гетьмана *чорну, білу і сіру.* Такими фольклорними казковими властивостями коня відзначено недосяжність для ворожих куль народного захисника. Вороний кінь завжди був вірним другом козака в історичних піснях і думах. Білий кінь вірний друг героїв казок, а про сивого коня згадується в народній пісні, яку цитує автор: *Гей, сивий коню, тяжко тобі буде.* Відтак не тільки кінь, а й гетьман наділений надприродними, казковими властивостями.

Зелений колір. У використанні цієї барви так само доволі відчутними є фольклорні мотиви, народнопоетичні символи молодості й краси або ж натяки на народні міфологічні образи. Загальномовне значення кольороназви «зелений», як відомо, асоціюється з рослинним світом і виявляється в прямому називанні кольору: «*Все пішло в розтопи, цілі озера води в степових балках, зеленіла трава, озимина йшла в ріст»* [2, с. 11]; *«в зеленому листі на пасіці в знайомого козака під Корсунем*» [2, с. 42]. Зелений колір – ознака всього рослинного світу – луг, поле, іноді ліс, гай, степ – передає життєдайну силу природи: «*Нечиста сила тікає від зеленого, тому бог і покрив землю* ***зеленими***

травами та лісами. *В темряві ж зеленого не видно, і тоді запановують довкруж дияволи*» [2, с. 172]; часом із негативною конотацією, як, скажімо, в метафоричному порівнянні «*всі оті, народжені мною, виговські з'їдають мене, жеруть,* ***мов гусінь серед зеленого листя,*** *мов шашіль, що забрався в дубовий креденс, мов хробак, який розкошує в тілі вбитого героя…*» [2, с. 316]. Між тим, традиційна символіка зеленого пов'язана з життям, молодістю, свіжістю, вічністю: *«Скільки вод перебрів мій кінь, скільки трав потоптав, скільки вітрів розвівало його гриву. Вітри ніколи не вгавають, і ріки вільно течуть, і* ***трави зеленіють****, а над усім вивищується пам'ять, і я – в тій пам'яті*» [2, с. 435]; «*Кучерявилися верби,* ***зеленіли трави,*** *лежали лагідні поля, повні сонячного блиску, ласкавіли личка дітей, які вибігали навстріч козацькій силі, жінки дарували усмішки, бабусі виходили з відерцями води й кухликами – дати напитися воїнам на поході*» [2, с. 240]; «*…Гануся облишила своє змагання з сорочиною і, як сиділа, грайливо і невинно враз розсунула свої ноженята, і блиснуло білим, сліпучим, спантеличило нас обох, мене й Мишка, образ недозрілого лона, поділеного навпіл вузеньким,* ***як стебельце трави****, рівчачком, пройманув перед нами видінням бентежним і гріховним…а Ганна з несвідомою зухвалістю ждала і немовби хвалилася: «А в мене – ось…». Босонога, тонкотіла,* ***на зеленім споришіі***» [2, с. 43]. Індивідуально-авторська кольороназва «зелений», як у попередньому прикладі, ще більш очевидна в текстовому фрагменті відображення зародження гріха : «*…але вже був той гріх, вже кільчився і мав минуче прорости,* ***зазеленіти****, радісно й буйно нищачи все довкола, розпростуючись пишно і, сказати б, знесамовитіло*» [2, с. 85] або важких непередбачуваних часів: *«Осінь того року не мала кінця. Лила дощі, розвішувала між небом і землею тумани, вводила в оману дерева, трави й злаки,* ***все зеленіло****, озимина густо кущилася, здається, навіть птахи ще не всі полетіли у вирій, все змішалося в світі людському й божому, і хто там міг дати раду в такій каламуті*?» [2, с. 91].

Кольоратив *зелений* позначає буяння квітів і трав періоду косовиці, коли весь український ландшафт сповнений їхнього соковитого аромату і кольору, а в поєднанні з дієсловом *чипіти* позначає колір в русі, в дії, тим самим збільшуючи його виражальні можливості. Буяння лісової зелені митець поєднує зі сліпучо-білим кольором піску та прозорими *пречистими* водами річки. Усе це разом створює прекрасну ідеалістичну картину спогадів Богдана про милий серцю куточок України, про свій рай, де хотів би доживати вік: «*Суботів у золотих передзвонах бджіл, у* ***зеленому*** *й золотому* ***серпанка****х косовиць, у щедротах плодів і нестримних буйнощах стихій був мов сама вічність. Річка текла серед білих пісків, піски сяли, сонце засліплювало, ліси* ***чипіли зеленим****, а води пречисті текли собі далі й далі, мов обіцянка безсмертя»* [2, с. 211].

Сірий колір автор використовує, як із позитивною, так і негативною семантикою. Позитивне значення фіксуємо у висловленій гетьманом характеристиці працелюбної людини: «*…блідий, бородатий, в темній делії, вихудлий, але руки мав, як і Виговський, дитинно короткі. Чом воно: хто тяжко працює весь свій вік, порпається в землі, в того руки видовжуються до самих колін, а має він у тих руках своїх хіба що* ***сіру долю*** *нещасливу, на більше й не зазіхає*» [2, с. 311 – 312], оскільки сірий колір є ознакою працьовитих, але бідних і часто безправних людей: *«Зламана постать темніла на* ***сірому*** *старому* ***ганку***» [2, с. 31], «*Стемніли дерев'яні стіни, суха пітьма, дві неоднакові свічкитьмво жовтіли десь углибині, а над ними мовби пливла на вуздусі пресвята діва – заступниця всіх* ***сірих і убогих****»* [2, с. 25]. Сірий колір очей, що так подобався гетьманові, мають кохані жінки Б. Хмельницького. Ще на початку твору гетьман у спогадах згадує *«про сірі очі під темними бровами*» [2, с. 11]. Пані Раїна (*«Бачу її ніжну шию у широкому вирізі гаптованої (може, Ганною!) сорочки, високу брову над* ***сірим оком****, що могло б просвітити не тільки ті світи, які я марно намагався розгледіти крізь свій смарагд…*»), її донька Реня: *«…а мале тим часом блискало на мене* ***сірими очима*** *з-під темних бровенят, і залізна моя пам'ять вхопила ті сірі очі під темними бровами, і вже*

не випустила їх, і повернула мені згодом на долю й недолю», «*що так уміє зиркати своїми сірими очимана чужого й старого козака»* [2, с. 30], «*А я мовби ждав того погляду, перехопив його, мерщій сховав у собі, нікому не дав, не показав, тільки собі, тільки для себе, бо це був перший погляд уже не дитини, а майбутньої жінки.* ***Сірі очі*** *під темними бровами…А я? Старий, жонатий, багатодітний, власне, дід, три чисниці до віку – а гріх гримить у серці, мов великодні дзвони», «дивилася на мене своїми хижо-сірими очима, а я не міг відірвати погляду від її тонких рук, в яких вона тримала мою шапку*» [2, с. 55], *«поблискувала сірими своїми очима мені навстріч, притримувала тонкою рукою одяг, який рвав на ній вітер. Стояла, мов гріх втілений*» (с. 86), *«Вже не була дівчам* ***сірооким,*** *ніжним і розгубленим, стояла переді мною жона шляхетська, в дорогих хутрах, високогруда, хижоока, гнівна на весь світ, а найперше на мене, що віддав її на поталу, не захистив…*» [2, с. 130].

Сіра барва, використана у прикладі «*Влада – це не самі вівати, та молодецтво, та махання шаблею. Це передовсім чорна робота, страшна й безкінечна. Треба мені до неї чорноробів,* ***волів сірих. Найсіріший*** *з них – Виговський»* [2, с. 312], має позитивне забарвлення, бо саме *сірі воли* найбільше цінувалися у трударів, як найсильніші, найвитриваліші. Сірий тут актуалізує семи «витривалий», «сильний», «працьовитий». Покликаючись на народну мудрість і життєвий досвід, автор вустами головного героя дає оцінку прибічникам, виділяючи серед них Виговського, як найбільш працездатного. Цікаво, що для характеристики людей частіше письменник використовує сіру барву з негативним значенням. Мудрий державний діяч Богдан Хмельницький вміло підбирає собі помічників: «*Не обставляй себе* ***сірими нікчемами,*** *йдучи на діло велике, бо й сам* ***посірієш****!»* [2, с. 30). Кольороназва – прикметник *сірий* у поєднанні з іменником *нікчеми* виокремлює сему «ледачий», «недієздатний». Відповідно до такого значення прикметника *сірий* дієслово *посіріти* так само використано з негативною семантикою на позначення процесу поступової деградації людини. Таким же сірим кольором характеризує гетьман

хворобливого нового польського короля Владислава, «*чоловіка ніби й доброго…одначе позірно добрі люди часто бувають нерішучими, Владислав був саме нерішучим. Докучала йому тяжка хвороба нирок. Мав од того знекровлене, аж* ***сіре лице****. А чи й* ***душу*** *мав* ***сіру***?» [2, с. 15]. Сірий тут позначає «невиразний», «підступний», «хитрий». Так само сірим кольором забарвлена негативна оцінка його бездарних помічників: *«Інші зблискують і гаснуть, чарують яскравими вогнями, а тоді тьмяніють і вкриваються* ***сірим попелом****, спалюючи все довкола, згоряють самі безслідно*» [2, с. 35].

Синій колір. Кількісно меншим у колірній картині автора роману «Я, Богдан» є синій колір, який має забарвлення одного з основних кольорів спектру – щось середнє між блакитним і фіолетовим. Голубий, блакитний, синій кольори традиційно в тексті символізують небо, хвилю, море, річку, простір, божественний космос, очі, напр.: «*Що принесло б нам щастя, до якого нас манили прості* ***хвилі****, які й сьогодні так само* ***голубі*** *й грайливі*» [2, с. 98], «***синюваті пагорби*** *великого міста*» [2, с. 40], *«і по* ***блакитній бані*** *невеличкої церковці*» [2, с. 12]. Блакитне (синє) небо набуло в українській традиції символічного позначення «волі», «спокою», «миру», тому саме цей колір не випадково на державному прапорі: «*Люд сміявся і плакав, сонце сяяло,* ***небо голубіло****, сльози затуманювали мені очі…вже тулилася Катря, примовляючи з радісним риданням*» [2, с. 204]. Барва синього зафіксована в прямому значенні для позначення кольору губ гетьмана, який почав пиячити і «*Нічим не нагадував того описаного злою рукою гетьмана, який, нібито допавши до свого наметy, ричав як дикий звір поранений, дер жупан на грудях, калічив собі лице,* ***губи*** *мав* ***посинілі,*** *підборами бив у землю, обома руками шарпав чуприну, кричав: «Горілки!»* [2, с. 413], *«я любив Ганжу за його несамовиті сині очії за чаклунський погляд»* [2, с. 178]. До того ж психофізіологічні особливості синьої барви повною мірою використано в майстерному описі очей улюбленця Богдана Хмельницького Ганжі, якого автор наділяє міфічними властивостями.

Висновки. Як засвідчило проведене дослідження, історико-психологічний роман П. Загребельного «Я, Богдан» привертає дослідницьку увагу й можливістю аналізу особливостей використання кольороназв, адже цей роман – це, власне, діалог гетьмана Богдана Хмельницького з сьогоднішнім читачем, на чиє глибоке розуміння він сподівається, а тому і говорить про сумніви, вагання, про все, чим жив у своєму складному часі. Створюючи широке історичне полотно з великою кількістю дійових осіб, історичних постатей, буремних подій П. Загребельний майстерно інтерпретує художньо-естетичні функції кольороназв у сюжеті роману.

Література

1. Горіна Ж. Д., Герасименко К. В. Візуальна культура кольорової перцепції модерністського художнього твору (за результатами експериментального дослідження):[колективна монографія]. *Нова лінгвістична парадигма*: напрями і перспективи / За ред Н. В. Кондратенко. Вінниця : ТВОРИ, 2024. С. 12 – 31.
URL: http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/20159
2. Загребельний П. А. Я, Богдан (Сповідь у славі). Дніпро, 1986. 492 с.
3. Супрун Л. О. Семантика і прагматика назв кольорів в українському романному тексті середини – другої половини XX ст. : дис...к.філол.н. Харків, 2009. 235 с.
4. Фащенко В. Глибінь і розмаїття дивосвіту. Українські радянські письменники. Київ, 1984. 270 с.

Ірина Лук'янченко
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри германської філології та МВІМ
Університету Ушинського

LINGUISTIC FEATURES OF BRITISH POSTMODERN FANTASY DISCOURSE: CASE STUDY OF NEIL GAIMAN'S «NEVERWHERE»

Formulation of the problem. Being a significant segment of world's literature, especially within certain genres, postmodern literature vividly reflects the characteristics of the national linguistic worldviews at the end of the 20th and the beginning of the 21st centuries. Central to postmodernism is the linguistic and stylistic experimentation, the rejection of conventional narrative structures and an emphasis on fragmentation, the merging of fantasy with reality [1, Ch. 2]. These authors' choices disrupt the reader's expectations and create a fluid, disorienting narrative world that is especially visible in fantasy literature, where the boundaries of reality and fiction are constantly blurred. As postmodernism has emerged as a site of linguistic innovation, where language is deconstructed and reimagined, a thorough study of contemporary linguistic processes is incomplete without considering the postmodern literary context and highlighting its prominent linguostylistic features.

Review of recent research and publications. The research works on the subject are concerned with key feature characteristics of Ukrainian (I. Dehtiarova, N. Kondratenko, V. Kononenko, etc.), British and American (T. D'haen, P. Boxall, L. Hutcheon, F. Jameson, B. McHale, N. Timmer, etc.) postmodern fiction, the linguistic and narrative structures that define the fantasy genre (E. James & F. Mendlesohn, C. Manlove, etc.), linguistic creativity in fantasy literature (B. Attebery, J. Clute, J. Sanders, M. Wolf, etc.). However, there remains a gap in comprehensive studies that specifically address the linguistic features of British postmodern fantasy discourse through a focused analysis of specific texts.

We chose Neil Gaiman as a representative personality of British postmodern fantasy, focusing on his famous novel «Neverwhere» (1996) as our case-study. The novel represents the story of Richard Mayhew, a man who inadvertently falls through the cracks of London Above (the ordinary world) into London Below, a magical, dangerous underworld populated by strange creatures and outcasts. This work of

fiction is an example of postmodernism applied to the fantasy genre which represents a fertile ground for the study of postmodern linguistic features.

Although there are some research works that focus on this novel, they mostly concentrate on the linguistic strategies used to mythologize London and its underworld (A. Bernárdez Rodal), genre, metafictional and intertextual aspects (C. Zetterberg, J. A. Weinstock), the socio-linguistic aspects, especially how language constructs the world of London Below (J. Kula), the role of space and language (M. Bould), leaving much to be studied regarding the novel's linguistic features in the context of postmodern fantasy discourse.

Presentation of the main material. It should be mentioned that the expressiveness of language in postmodern prose is a key stylistic element that embraces all linguistic levels. This expressiveness intensifies the figurative foundation of postmodern writing, using a variety of stylistic devices and expressive means to enrich the text. Through a rich palette of stylistic choices Neil Gaiman satiates both the author's narrative and characters' speech with expressivity, creating a novel that resonates emotionally with its readers.

The action in the novel takes place in two locations – London Above and London Below. The descriptions of these two places are actualized through various tropes. For example, in chapter 1 London Above is presented as following: *«It was a city in which the very old and the awkwardly new jostled each other, not uncomfortably, but without respect ... a city of hundreds of districts with strange names ...* ***a noisy, dirty, cheerful, troubled city*** *...»* [3, Ch. 1]. The description's layering of conflicting adjectives like *«noisy, dirty, cheerful, troubled»* in the chain of epithets presents London as a complex, multi-dimensional place full of contradictions. Gaiman's rich and evocative language creates a sensory portrait of the city, suggesting that London is more than a mere setting – it is a living, breathing entity with its own moods and nuances. At the same time the juxtaposition of conflicting qualities creates a carnivalized vision of London, where boundaries blur between old and new, love and disdain.

Similarly, N. Gaiman uses a variety of stylistic devices and expressive means in character descriptions or describing things. For example, when describing antagonists, Mr. Croup and Mr. Vandemar, the author emphasizes their inhuman qualities, making them seem almost grotesque: *«… Behind her strolled Mr. Croup and Mr. Vandemar, **as calmly and cheerfully as Victorian dignitaries visiting the Crystal Palace exhibition**. When they arrived at a crossroads, Mr. Croup would kneel and find the nearest spot of blood, and they would follow it. They were **like hyenas, exhausting their prey**. They could wait. **They had all the time in the world**»* [3, Ch. 1]. Gaiman's choice of *«Victorian dignitaries»* as the object of comparison is ironic, referencing an age of civility and decorum, which heightens the creepiness of antagonists' actions. It is emphasized via epithets *«calmly and cheerfully»* and allusion *«the Crystal Palace exhibition»* – a famous event associated with progress and civilization, yet here it is evoked in a scene of pursuit and violence, symbolizing the corruption of these values in the grim underworld of London Below. The metaphorical comparison of Mr. Croup and Mr. Vandemar to hyenas actualized via one more simile adds another layer to the characterization of these two personages as hyenas are scavengers, often seen as symbols of cruelty. They are not in a rush to kill; instead, they savor the hunt, *«exhausting their prey»* with a sense of inevitability. The hyperbole *«they had all the time in the world»* reinforces their dominance, as time becomes irrelevant in their patient, relentless pursuit.

In chapter 2 Gaiman hints at the predatory nature of these two characters via zoozemy *«fox and a wolf»* which not only brings their personalities to life but also imbues the scene with an ominous undertone. The fox (Mr. Croup) is associated with cunning and slyness, while the wolf (Mr. Vandemar) suggests brutality and power: *«**A fox and a wolf**, thought Richard, involuntarily. The man in front, **the fox**, was a little shorter than Richard. He had **lank, greasy hair, of an unlikely orange color**, and a pallid complexion; …, he smiled, widely, and **just a fraction too late**, with **teeth that looked like an accident in a graveyard**»* [3, Ch. 2]. The description continues with Mr. Croup's unsettling appearance. His greasy, *«unlikely orange»* hair and his

smile, which comes *«just a fraction too late»*, create a sense of something not quite human about him. The simile *«teeth that looked like an accident in a graveyard»* reinforces the macabre tone. This smile, delayed and unnatural, emphasizes Mr. Croup's deceptive nature and positions him as a figure of menace beneath the guise of civility. The comparison of his teeth to a graveyard accident further accentuates the gothic element, suggesting decay, death, and disorder.

Describing Varney, a character living in the deep tunnels beneath London, Gaiman also resorts to simile emphasized with the help of irony: *«Varney looked **like a bull might look, if the bull were to be shaved, dehorned, covered in tattoos, and suffered from complete dental breakdown**»* [3, Ch. 5]. It helps him to create an exaggerated and grotesque image of the personage. The comparison to a bull gives Varney a bestial, animalistic quality, suggesting that he is both brutish and threatening. The addition of tattoos and *«complete dental breakdown»* further underlines his degradation and the sense that he is a figure who has been worn down by the harsh realities of London Below. Varney's grotesque appearance aligns with his surroundings, which are equally characterized by decay and violence: *«Varney made his home in the deepest of the deep tunnels, far beneath Camden Town Tube. He had piled abandoned metal bunk beds in front of the only entrance. Then he had decorated. Varney liked weapons. He made his own, out of whatever he could find, or take, or steal, parts of cars and rescued bits of machinery, which he turned into hooks and shivs, crossbows and arbalests, small mangonels and trebuchets for breaking walls, cudgels, glaives and knob-kerries»* [3, Ch. 5].

It is noteworthy that the tropes with animalistic elements (zoozemy as a variant of metaphor, simile in which the vehicle is an animalistic element and animalistic epithet) are considered to be typical in Gaiman's portrait descriptions that is seen from the examples given above. These devices not only intensify the vividness and distinctiveness of the characters but also subtly contribute to their symbolic and psychological dimensions. The use of animalistic imagery often evokes primal

instincts or suggests a deeper, more instinctual nature of the characters, further emphasizing the surreal and otherworldly atmosphere of the narrative.

When describing Door through Richard's observations of her eyes Gaiman uses hidden simile combined with metaphor: *«And her eyes… Richard realized that he could not tell what color her eyes were. They were not blue, or green, or brown, or gray; they reminded him of fire opals:* ***there were burning greens and blues, and even reds and yellows that vanished and glinted as she moved****»* [3, Ch. 2]. This description of Door's eyes reflects the fluid and ambiguous nature of her character. Like the shifting, multi-colored fire opals, Door defies easy categorization. Her eyes, which cannot be pinned down to a single color, symbolize her complex identity as someone who exists between worlds – London Above and London Below. This blurring of boundaries between categories of identity mirrors the broader postmodern themes of fragmentation and fluidity in the novel.

The blurred line between reality and unreality is also reflected in Gaiman's manipulation of language. The novel's dialogues are often filled with humor and double meanings. This adds layers to the text, requiring readers to actively engage with the narrative.

A notable example of word play the author uses in Richard's conversation with Door about her name: *«So is it short for Doreen?' he asked. – 'What?' – 'Your name.' – 'No. It's just Door. How do you spell it?' – 'D-o-o-r. Like something you walk through to go places»* [3, Ch. 2]. This exchange plays on the literal and metaphorical meaning of names. Richard's confusion about Door's name becomes a humorous moment of word play where a simple word takes on new significance in the fantastical context. Door's name, which in the real world would be mundane, becomes a symbol for transition and passage in the novel's fantastical world. Gaiman uses this moment to poke fun at the arbitrariness of names and their meanings, a common postmodern theme. The linguistic simplicity of the name *«Door»* belies its deeper symbolic resonance within the narrative, emphasizing the playfulness with which Gaiman approaches language.

In chapter 5 Gaiman uses play on words to convey the chaotic and absurd nature of Richard's environment: *«**Rubbish**!' screamed a fat, elderly woman, in Richard's ear, as he passed her malodorous stall. '**Junk**!' she continued. '**Garbage**! **Trash**! **Offal**! **Debris**! Come and get it! Nothing whole or undamaged! **Crap, tripe, and useless piles of shit**. You know you want it»* [3, Ch. 5]. A chain of synonyms for word *«rubbish» – «junk», «garbage», «trash», «offal», «debris»*, and more – creates a rhythmic intensity that mirrors the overwhelming sensory experience of London Below. This repetition emphasizes the abundance of discarded items, highlighting the chaotic atmosphere that runs through Richard's journey. The woman's statement, *«Come and get it! Nothing whole or undamaged!»* is an ironic invitation that reflects the absurdity of her situation. Character's exaggerated enthusiasm for worthless goods, capped by the line *«You know you want it»*, amplifies the chaotic allure of the grotesque. By promoting items characterized by their brokenness the author not only illustrates the chaotic environment of London Below but also highlights the absurdity of consumer culture, where even the most undesirable items are marketed with fervor.

Gaiman continues this playful absurdity with: *«A man in armor beat a small drum and chanted, **Lost Property**. Roll up, roll up, and see for yourself. **Lost property**. None of your found things here. Everything guaranteed properly **lost**»* [3, Ch. 5]. The repetition of *«lost»* and the use of *«lost property»* in combination with *«none of your found things here»* create a humorous contradiction that plays on the expectations of the audience. The phrase *«Everything guaranteed properly lost»* further amplifies this irony. Instead of reclaiming lost items the statement emphasizes the permanence of loss, inviting readers to consider the nature of belonging and identity in a world where conventional rules do not apply. This clever wordplay engages the reader, adding a layer of absurdity to the situation.

Gaiman's use of language often veers into the playful or absurd, creating a carnival-like atmosphere in which linguistic norms are subverted: *«There were other, smaller, signs scattered about: YOU WANTS IT, WE KNOWS IT, and YOU WON'T*

FIND A PLUMPER STARLING!!!! … Richard found himself thinking of the man he had seen when he had first come to London, who used to stand outside Leicester Square Tube station with a huge hand-painted sandwich board that exhorted the world to 'Less Lust Through Less Protein, Eggs, Meat, Beans, Cheese and Sitting» [3, Ch. 5]. The use of non-standard grammar (*«wants»* instead of *«want»* and *«knows»* instead of *«know»*) adds a layer of humor, capturing the essence of the chaotic and quirky environment of London Below. Additionally, the phrase *«a plumper starling»* suggests a play on the word *«starling»*, which can denote both a bird and a metaphor for something coveted, enriching the text's absurdity. The reference to the man outside Leicester Square Tube station, who promoted *«Less Lust Through Less Protein, Eggs, Meat, Beans, Cheese and Sitting»*, demonstrates Gaiman's use of puns. Thus, the language and structure of the signs contribute to the surreal, carnivalesque atmosphere.

Postmodernism often features the carnivalization of language, where linguistic norms are subverted through parody, irony and the blending of high and low styles. In «Neverwhere», this manifests in the descriptions of London Below's inhabitants and in the characters' speech. The playful manipulation of language, such as the deliberate use of archaic words or jargon, combined with nonsensical imagery, evokes a carnivalesque atmosphere that both entertains and disorients the reader. It can be seen in examples from chapter 5 given above.

The semantic field of wordplay in the novel also actively involves syntactic means, particularly figures of expressive syntax. For example, in chapter 2 Gaiman introduces Richard's first encounter with London Below through a series of disorienting, fragmented descriptions, disrupting the conventional flow of narrative: *«… and below him, he could see … London. Tiny cars. Tiny buses and taxis. Tiny buildings. Trees. Miniature trucks. Tiny, tiny people. They swam in and out of focus beneath him»* [3, Ch. 2]. Here, Gaiman's manipulation of syntax serves to immerse the reader in Richard's experience, using linguistic fragmentation to mirror the psychological fragmentation that he undergoes. The use of short, clipped sentences

and disorienting imagery reflects Richard's growing confusion and fear. As linguistic fragmentation through syntactical means is considered one of the defining features of postmodern discourse [1, Ch. 2], this example also actualizes a postmodern approach, where traditional, cohesive narrative structures are broken down, leaving readers to piece together meaning from disparate elements.

Intertextuality is another feature characteristic of postmodern literature where texts reference other texts, creating a dialogue between different works. In «Neverwhere» Gaiman weaves in numerous literary and cultural references, from mythology to classic literature, to contemporary pop culture, adding layers of meaning for readers to unpack.

For example, the Marquis de Carabas himself is an intertextual reference to the «Puss in Boots» tale where the cat tricks a king into giving his master wealth and status, reflecting the character's cunning and resourcefulness.

As linguistic markers of intertextuality various allusions are witnessed in the novel. In chapter 4 Gaiman resorts to two allusions combining them in comparison used by the marquis de Carabas in his internal monologue: ***«Caesar as Prospero****, thought the marquis de Carabas»* [3, Ch. 4]. The comparison of Lord Portico, Door's dead father, to both Caesar, a symbol of power and leadership and Prospero, a magician from Shakespeare's play «The Tempest», is used to reflect the marquis' view of him as both a ruler and a manipulator of unseen forces, on the one hand, and his sharp, critical mind and his tendency to distance himself from the emotional weight of the situation, on the other hand.

In chapter 10 through allusion, Gaiman enriches the narrative by drawing connections between ancient myth (Atlantis, a lost city from ancient legend, is often associated with destruction due to hubris or excess) and the novel's fantastical setting, while using humor and irony to highlight Richard's state of confusion: *«**No wonder Atlantis sank**,' muttered Richard. 'If they all felt like this in the morning it was probably a relief»* [3, Ch. 10]. Also in this chapter the author employs a historical allusion to Jack Ketch, a notorious English executioner from the 17th

century, to heighten the menace of Mr. Vandemar's threat: *«Say the word,' said Mr. Vandemar, …, 'and it'll be off his neck before you can say* ***Jack Ketch****»* [3, Ch. 10]. By referencing Ketch, who was infamous for botching executions and prolonging the suffering of his victims, Gaiman underscores the brutality and sadistic nature of Mr. Vandemar's character.

Gaiman's portrayal of one more personage, Stockton, also relies on allusion in combination with hyperbole, building a caricature-like figure who embodies both physical excess and corporate greed: *«Expansive, he was, and expensive,* ***a Hogarth cartoon of a man,*** *enormous of girth, many-chinned and broad-stomached»* [3, Ch. 3]. evokes. By alluding to William Hogarth, the 18th-century English artist known for his satirical and grotesque depictions of society's moral and physical corruption, Gaiman suggests that Stockton is not only visually exaggerated but also morally flawed, aligning him with a tradition of social critique through grotesque imagery.

The allusive epithet *«the Batmobile-shaped telephone»* exemplifies Gaiman's ability to weave cultural references into his narrative, enriching the text with layers of meaning that reflect the intricacies of postmodern discourse: *«On Sunday morning Richard took the* ***Batmobile-shaped*** *telephone he had been given for Christmas several years earlier by his Aunt Maude out of the drawer…»* [3, Ch. 3]. This description does more than merely indicate the appearance of the telephone; it evokes a rich cultural reference that connects to popular film about a superhero, illustrating the interplay between the usual and the extraordinary.

It should be mentioned that the linguistic blending of cultural references, nature and animal behavior adds a surreal, almost cinematic quality to the description in the novel, as for example in the extract: *«Richard was* ***thunderstruck****: it had been* ***like watching Emma Peel, Bruce Lee****, and a particularly vicious tornado, all rolled into one and sprinkled* ***with a generous helping of a mongoose killing a king cobra****. That was how she had moved. That was how she had fought»* [3, Ch. 5]. Richard's reaction – being *«thunderstruck»* – sets the tone for the awe and disbelief he feels as he witnesses the intense fight. The allusions to *«Emma Peel, Bruce Lee, and a*

particularly vicious tornado» combine elements of pop culture (allusions to film character (Emma Peel from «The Avengers») and martial arts legend (Bruce Lee)) with the raw, unstoppable force of nature (a tornado) creating a bright image actualized via simile. This combination illustrates both grace and deadly efficiency, suggesting the fighter's skill, agility and power. The metaphor *«… sprinkled with a generous helping of a mongoose killing a king cobra»* further intensifies the scene's expressive power. This eclectic imagery exemplifies postmodern discourse's tendency to merge disparate elements – high culture, popular culture and nature – in a playful, hyperbolic manner.

Conclusions. Thus, our observations of text linguistic features are in a line with I. Dehtiarova's conclusion that such key features as expressivity, including word play, carnivalization, and intertextuality are considered to be «universal complex linguistic phenomena that reflect the characteristics of postmodern worldview at the level of text creation» [1]. These features not only define the novel's postmodern aesthetic but also invite readers into an immersive, multifaceted narrative experience, emblematic of the broader trends in postmodern fantasy literature.

To sum up, Neil Gaiman's «Neverwhere» is a masterful demonstration of postmodern linguistic and stylistic experimentation. Through a rich palette of intertextual references, stylistic devices, and linguistic creativity Gaiman blurs the lines between reality and fantasy, inviting readers into a carnivalized world where meaning is fluid and constantly shifting. His use of expressive language, vivid character portrayals and descriptions highlight the postmodern focus on the instability of meaning and the flexibility of language. Analysis of these linguistic elements helps us to trace the evolution of postmodernism within the fantasy genre and to explore Gaiman's place within the broader literary landscape, offering insights into how his work exemplifies and redefines the characteristics of British postmodern fantasy discourse.

Literature

1. Дегтярьова І. О. Стилістичний потенціал української постмодерністської прози : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01. Київ, 2009. 280 с.

2. Кузнєцова О. В. Постмодерністський комічний ідіодискурс Дейва Баррі : дис. … канд. філол. наук : спец. 10.02.04. Харків, 2019. 241 с.

3. Gaiman N. Neverwhere. URL : https://readli.net/neverwhere/

Надія ПАВЛЮК,

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української та зарубіжної літератур

Університету Ушинського

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІСТОРИЧНИХ ПОДІЙ У РОМАНІ Ю. МУШКЕТИКА «НА БРАТА БРАТ»

Постановка проблеми. Важливою ознакою історичного роману є гармонійне поєднання історичної правди та художнього вимислу в органічне ціле. У процесі довготривалого шляху становлення історичної прози все певніше утверджувалася серед науковців (Б. Мельничук, Л. Ромас, М. Сиротюк тощо) думка про те, що твір на історичну тему, так чи інакше, – це органічний синтез історичного факту, який сприяє реалістичному відтворенню минулого, та літературних категорій домислу та вимислу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблема теорії історичного роману, особливості його жанрової та поетикальної природи перебуває у центрі уваги літературних розвідок С. Андрусів, М. Ільницького, Б. Мельничука, Л. Ромащенко, М. Сиротюка тощо.

Метою статті є дослідження специфіки взаємодії історичної правди та художнього вимислу на матеріалі роману Ю. Мушкетика «На брата брат».

Виклад основного матеріалу. Проблема структурування історичної правди та художньої версії знайшла своє вирішення у працях науковців різних

часів, які стверджують думку про те, що в історичній прозі мають бути органічно поєднані ці два начала. Детально проблема співмірності домислу та вимислу проаналізована в монографії Б. Мельничука «Випробування істиною», яка присвячена основним етапам розвитку вітчизняного історико-біографічного роману: «...художній вимисел – то приналежність творів, де змальовуються обставини й люди, яких насправді не було, а художній домисел має місце там, де інтерпретуються реальні особи та достеменні історичні факти. Це з одного боку. З другого ж виходить, що за допомогою вимислу проникають в суть інтерпретованого, а домисел дає змогу воскресити характерні історичні деталі» [5, с. 37]. Тобто, співвідношення категорій домислу та вимислу полягає у тому, що домисел має працювати на історичні факти, посилюючи їхній розвиток у сюжетній лінії, а вимисел – «то вже робота письменницької фантазії, але вона опирається на історичні дослідження того часу – суспільну ситуацію, історичні реалії, етнографічні дослідження» [11, с. 91]. За допомогою художнього вимислу та домислу письменник художньо трансформує історичну дійсність, інтерпретує різноманітні історичні факти та події, підпорядковуючи їх ідейному змісту твору, заповнює лакуни в історії рідного краю, зображує внутрішній бік історії , розкриваючи психологію образів своїх творів тощо.

Саме в історичній прозі важливе значення надається певному відсотку вимислу та домислу, за допомогою яких відбувається перетворення історичного матеріалу у високомистецький твір. Такої ж позиції дотримується і сучасна дослідниця Л. Тарнашиська, зазначаючи, що «...історична проза розгортає себе як дискурс Я-виявів, рольових «програвань» письменником історичного матеріалу, де фактаж, документалістика виступають лише канвою, на якій психологічно нюансуються характери, значно доповнені неоприявленими в соціальному плані внутрішніми іпостасями самого автора, його нереалізованими ролями, які він під час написання твору «приміряє» на себе, його глибинними комплексами, що компенсаторно «викидають» назовні підсвідомістю» [10, с. 139-140]. Отже, письменник вдається у своїх творах до

художнього домислу та вимислу, в першу чергу, тому що прагне не просто зобразити історичні постаті, а показати живих людей з притаманними їм думками, почуттями, прагненнями, болями та радостями.

Історична проза Ю. Мушкетика відзначається достовірністю зображених автором подій, історичних епох, осіб, які створюються за законами художньої літератури, що свідчить про обізнаність письменника з документальними матеріалами різних історичних періодів, про високий рівень художнього та одночасно об'єктивного освоєння історичної дійсності. Домінуючою ознакою роману Ю. Мушкетика «На брата брат» є достовірне освітлення історичних подій та фігур. У творі автор з усією відповідальністю підійшов до зображення одного із найтрагічніших періодів історії України – періоду Руїни, щоб показати по-новому осмислених та освітлених історичних фігур та історичні події.

Однією із найвідоміших історичних осіб, яка підсилює історично достовірну основу роману «На брата брат», є образ гетьмана Івана Виговського. Так, в інтерв'ю з М. Бондаренко Ю. Мушкетик на питання, чому він звернувся до змалювання саме цієї реально існуючої особистості, відповів: «Постать Виговського в нашій історії поцінована чомусь дуже неправильно. Навіть в українських козацьких літописах гетьман Іван Виговський страктований, я б сказав, не вельми добре. В російській, радянській історії він взагалі поданий як запроданець, зрадник, підступна людина. Це абсолютно несправедливо. <...> Іван Виговський був великим українським патріотом» [8, с. 2]. Дійсно, в українській літературі немає однозначного трактування історичних осіб Івана Виговського та Мартина Пушкаря. Так, у творі В. Кулаковського «Мартин Пушкар» автор зображає Пушкаря в ролі захисника України, українського народу від вороже орієнтованої верхівки. Змалювання Пушкаря українським патріотом спостерігаємо і в історичному романі у віршах Л. Костенко «Маруся Чурай». Про неоднозначність трактування образу гетьмана Виговського в однойменному творі І. Нечуй-Левицького зазначає дослідниця Л. Ромащенко:

«На сторінках роману І. Нечуй-Левицького з'являється постать Виговського – доброго, щирого патріота, який відстоював політичні й національні права України, дбав про науку й просвіту... <...>

Водночас Іван Виговський постає надміру честолюбним, амбітним, хоч і приховує свої наміри. <...> Під час виборів гетьманом Юрка Хмельницького вдало використовує громадську опію для призначення себе опікуном юнака, а відтак зосередження всієї повноти влади у власних руках» [9, с. 78]. Дещо в негативних тонах змальовує І. Нечуй-Левицький головного героя свого історичного роману, і у порівнянні з образом гетьмана, створеного Ю. Мушкетиком на основі детального вивчення історичних джерел, на чому неодноразово наголошував автор, І. Виговський «...любив у поляків те, чого нам бракувало, – їхню гордість, ба навіть знаменитий гонор за приналежність до своєї нації, їхнє невгасиме, невтамоване прагнення до державної незалежності» [13, с. 3]. Змальовуючи гетьмана як справжнього українського патріота, «Юрій Мушкетик наголошує у Виговському саме державотворче начало, його прагнення до усамостійнення України. І хоч Гадяцькі угоди гетьмана, спрямовані на Конфедерацію з Польщею за цілковитої суверенності України, мали в собі чимало суперечливого, однак вони були кроком уперед проти Переяславського акту й вели все-таки до розбудови держави українського народу. І не вина Виговського, а біда, що його не зрозуміли тоді» [13, с. 3]. Щодо орієнтації гетьмана на Польщу вчений Ю. Мицик знаходить цим діям Виговського таке пояснення: «Чим більше Москва тиснула на Україну, тим енергійніше Виговський шукав союзників у майбутній боротьбі проти неї. Свої погляди гетьман звертав насамперед на Річ Посполиту, Кримське ханство і Бранденбург...» [6, с. 41], а щодо опозиції (Я. Барабаш, М. Пушкар), яка протидіяла гетьману, дослідник доводить, що саме «...вона розв'язала безперспективну громадянську війну, поклала початок Руїні, відкрила шлюзи для безпосереднього збройного втручання Москви в українські справи» [6, с. 40]. Як бачимо, самі історичні події накладають певний штамп на

формування характерів героїв, на їхні дії та вчинки. Проте, називаючи роман «На брата брат» одним із найкращих своїх творів, Ю. Мушкетик зазначає, що «...в зображені образів твору домислено дуже багато, а от у історичних подіях домислу немає, хіба, може, десь відхилився чи помилився....» [8, с. 2]. Тобто, фактографічне начало роману підсилюється опорою письменника на достовірні історичні факти, реалістичним відтворенням історичного минулого, осягненням ключових поворотів історії для створення життєво достовірних образів історичних постатей та вигаданих героїв.

Історичній постаті гетьмана у творі відведена й не остання роль, хоча він і «...не є центральною фігурою оповіді, а радше стрижнем, навколо якого зав'язано усі сюжетні лінії» [12, с. 140]. Крім того, «...історична концепція образу І. Виговського, втілена в романі Ю. Мушкетика, історично-конкретна, і спирається на наукові джерела М. Аркаса, М. Грушевського, Д. Дорошенка, І. Крип’якевича, О. Субтельного» [4, с. 157], проте літературознавці вказали на цілий ряд неточностей стосовно біографічних даних гетьмана: «Виговський родом з Оглава під Києвом, а не Гоголева... Виговського, за переказами, виміняно «за шкапу», а не «за шапку»; сина Івана Остаповича названо на честь діда Остапком, а не Опанасом» [9, с. 138]. Як бачимо, дані дещо розходяться, але такі історичні похибки не зменшують художньої цінності роману та загальнодостовірного фону історичної розповіді. Можна сказати, що підсилює правдивість змалювання образу Івана Виговського те, що автор змальовує гетьмана та його діяльність, у першу чергу, очима Матвія Журавки, який був генеральним писарем та наближеною особою до гетьмана, тобто, на власні очі бачив все те, що відбувалося навколо. Але така подача історичного матеріалу одночасно і послаблює достовірність характеристики гетьмана, так як Матвій міг й ідеалізувати образ Виговського. Тобто, автор у деяких епізодах, змальовуючи образ гетьмана через сприйняття протагоністів, у діалозі-суперечці прагне подати суб’єктивне бачення його діяльності та життєвих принципів братами Журавками. Так, Матвій любив Івана Остаповича «...за ту ж

таки цнотливість, акуратність, за глибокий розум і ще за глибшу освіченість» [7, с. 96], тоді як Супрун дотримується діаметрально протилежної думки: «– ...Шляхтич, він і є шляхтич...

Матвій образився.

– Не шляхтич, а шляхетний.

– І шляхетність його дірява» [7, с. 83]. Такий самий підхід використовує автор і під час створення образу Мартина Пушкаря – через його сприйняття Супруном Журавкою: «Матвій також вибив попіл з люльки, більше люльку не напаковував:

– Я не кажу, що пан Мартин Пушкар не достойний...

– Ще б пак... Хто одважиться шемряти проти нього. Всю війну під Хмелевою корогвою. В усіх битвах. Де найжаркіше, де проріха – там і він» [7, с. 28]]. Матвій, у свою чергу, надає діяльності Мартина негативної оцінки. Проте, автор у міру, не порушуючи історичної конкретики, змальовує образи гетьмана Івана Виговського та Мартина Пушкаря.

Своєрідними історичними коментарями життєвого шляху гетьмана є введення у канву твору ретроспективної розповіді автора про те, що «...корінь Виговського проростав із стародавнього роду дрібної шляхти», що «...його батько, Остап, служив у митрополита Петра Могили» [7, с. 26], про дитинство, навчання Івана Остаповича, про полон молодого Виговського татарами під Жовтими Водами та як він, «...впавши в ноги Хмельницькому, випросив у нього викуп у татар» [7, с. 26], як став генеральним писарем гетьмана Хмельницького. Слід зазначити, що у романі жодного слова не сказано, що дружина Виговського, Олена, яка «...була з князівського роду Стеткевичів» та «...з кожного подиху і поруху...» якої «...проступали панськість, лядська шляхетність» [7, с. 124], була другою дружиною Івана Остаповича. А першою дружиною, яка померла, була, як зазначає вчений Ю. Мицик, Яблонська гербу «Ясенчик», представниця «...дрібного українського шляхетського роду з Київщини», їхній шлюб був укладений «...приблизно у першій половині 30-

х рр. XVII ст. Джерела свідчать, що від цього шлюбу було кілька дітей: сини Іван, Василь, Юрій, Ілля, Костянтин і Станіслав та дочка Мар'яна» [6, с. 10]. Звичайно, автор роману міг не звернути уваги на ці історичні факти, але вони мають вагоме значення у житті гетьмана. Проте, ніби у свій захист, Ю. Мушкетик щодо художнього зображення відомих історичних постатей сказав: «Я ніколи не пишу біографію історичної постаті. Завжди розробляю сюжет, де можу домислювати й давати простір своїй фантазії, але обов'язково намагаюся йти за історичними подіями» [1, с. 6]. Дійсно, конкретність історії відчувається у романі повною мірою. У ретроспективному ключі автор подає не лише життєпис Виговського, але й певні історичні події того часу (епізоди з Національно-визвольного постання, смерть Богдана Хмельницького, вибори гетьманом Івана Виговського, читання Гадяцького трактату), щоб показати всю повноту зображуваного у творі історичного періоду.

Правдоподібність історичної оповіді твору досягається також використанням автором прямих цитат із різних історично-автентичних документів, що підсилює конкретність у відтворенні історичних реалій. Автор у романі «На брата брат», у порівнянні з іншими творами на історичну тему, надає перевагу повному цитуванню, тобто, подає цілі листи, документи як своєрідні історичні коментарі певних історичних подій. Характерним для художнього стилю письменника є використання й окремих цитат для підтвердження фактографічного начала твору: автор вводить у канву роману елемент переписки гетьмана із запорізькою старшиною, фіксуючи, що запорожці «...закликали Виговського йти шляхом Богдана Хмельницького «і без нашої волі та військової ради не зачинати ніяких затівок та новинок»...» [7, с. 54]. Цей лист знаходимо і в літописі Самійла Величка (частина 10), хоча історики вважають його неавтентичним, проте, тогочасну ситуацію передає він досить вірогідно. У примітці 707 до літопису зазначається, що «Виговський у цей час таки листувався з Запорозькою Січчю – він казав про це московському послу Кікіну ще 31 серпня. Крім того, листи

впадають у тон тої ідеології, з якою справді виступає в цей момент Січ у своїй опозиції до городового війська. Але Величкова стилізація листів відчутна» [2, с. 218], тобто, стовідсоткову вірогідність листа встановити неможливо. Важливим конкретно історичним джерелом є відомий Гадяцький трактат гетьмана Івана Виговського, окремі пункти якого автор вводить у вигляді прямого цитування з літопису Самійла Величка, а також через репліки персонажів, які обговорюють умови договору. Як бачимо, конкретність історії у творі займає важливе місце, проте, у першу чергу, автор прагне докладно розкрити життєві долі героїв свого роману у тісному взаємозв'язку з певними історичними умовами, суспільними-політичними відносинами, а також моментами повсякденного життя.

Крім того, як зазначає дослідник М. Кодак, характерною рисою роману «На брата брат» є те, що письменник «...ніби не поспішає показувати історію, якщо розуміти її як історію видатних осіб та резонансних подій» [3, с. 130]. Його, у першу чергу, цікавить доля звичайних людей – братів Журавок, створених авторською уявою, на фоні конкретних історичних подій – протистояння між гетьманом Виговським та повсталим проти нього Мартином Пушкарем. Саме між цими двома ворожими таборами і опинилися брати: Матвій – на боці Виговського, а Супрун – на боці Пушкаря.

Старший брат Матвій став наближеним до гетьмана після того, як на козацькій раді в Чигирині у серпні 1657 року гетьманом було обрано Івана Виговського, а не сина Богдана Хмельницького – Юрія, якого прибічники Виговського вирішили відправити вчитися, чим було порушено останню передсмертну волю Хмельницького – вручити гетьманську булаву його синові. І в момент, коли гетьман запитав у козаків, «...як велите мені підписуватися?» [7, с. 35], автор, як зазначає літературознавець Н. Черченко, «...вводить на історичний кін Матвія. Йому надає він роль того, хто нібито вирішив долю гетьмана» [12, с. 141], сказавши, «...трохи лякаючись власної сміливості, трохи ніяковіючи...:

– Нехай пан Виговський підписується так: «Іван Виговський на той час війська Запорозького», бо на той час, коли в нього будуть клейноди, справжнім гетьманом буде він» [7, с. 36]. Звичайно, достовірність цього історичного моменту не є документально підтвердженою, що, у свою чергу, дало авторові право звернутися до художнього домислу. Крім того, за допомогою авторської фантазії створений цілий ряд життєвих ситуацій братів Журавок, а так як їхні долі тісно вплетені в канву історичної конкретики, то це надає описуваним подіям типовості та реалістичного, автентичного характеру.

Висновки. Як бачимо, сюжетну основу історичного роману Ю. Мушкетика «На брата брат» становить вигадана історія братів Журавок, яка в руслі конкретно історичного матеріалу набуває ознак вірогідності та типовості. Достовірність зображених автором історичних подій підсилюється історичними коментарями у вигляді історично зафіксованих листів та документів, а також введенням у канву твору історичних осіб, серед яких центральне місце займає постать гетьмана Івана Виговського. У фокусі художнього зображення Ю. Мушкетика особисте та громадсько-політичне життя гетьмана, описуючи яке, автор вдається до певних історичних похибок, які в цілому не зменшують почуття історичної правди твору, адже основним завданням письменника було на історично достовірній основі показати внутрішній світ своїх героїв, закцентувати увагу читача на почуттях, думках та психологічно-екзистенційному стані персонажів роману «На брата брат».

Література:

1. Валуєв Ю. Юрій Мушкетик: «Прагну реабілітувати Івана Виговсъкого перед історією і нащадками». *Вісті з України*. 1994. № 35. С. 6 – 7.

2. Величко С. Літопис: у 2-х т. Київ : Дніпро, 1991. Т. 1. 371 с.

3. Кодак М. Історичне повіствування : Замки й ключі : [Ю. Мушкетик]. *Київ*. 1999. № 3-4. С. 119 – 122.

4. Кравченко В., Проценко О. І. Виговський як історична особа і художній персонаж у романах І. Нечуя-Левицького «Гетьман Іван Виговський» та

Ю. Мушкетика «На брата брат». *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. Київ, 2001. Вип. 8. С. 150 – 157.

5. Мельничук Б. Випробування істиною : Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення). Київ : Академія, 1996. 272 с.

6. Мицик Ю. Гетьман Іван Виговський. Київ : «КМ Академія», 2004. 84 с.

7. Мушкетик Ю. На брата брат. Харків : Фоліо, 2007. 317 с.

8. Мушкетик Ю. Це, можливо, найкращий мій твір . *Літературна Україна*. 1994. 29 грудня.

9. Ромащенко Л. Жанрово-стильовий розвиток сучасної історичної прози : Основні напрями художнього руху. Черкаси, 2003. 388 с.

10. Тарнашинська Л. Мав дерзновення бути самим собою або «сад житейських думок, трудів та почуттів» Валерія Шевчука. *Пам'ять століть*. 1999. № 4. С. 25 – 54.

11. Товкайло С. «Домисли», «вимисли» і «міфи» як відправні пункти творення історичної прози радянської доби. *Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету*. Кам'янець-Подільський, 2008. Вип. 16. Т. 2. С. 85 –95.

12. Черченко Н. Від любові до ненависті. Коли ж навпаки? : [Про роман Ю. Мушкетика «На брата брат»]. *Вітчизна*. 1995. № 3 – 4. С. 140 – 145.

13. Шевченко А. Як ми помагаємо своїм ворогам : [Роздуми над сторінками роману Ю. Мушкетика «На брата брат»]. *Вечірній Київ*. 1995. 21 вересня.

Галина АВКСЕНТЬЄВА,

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української та зарубіжної літератур

Університету Ушинського

Наталя ОРОБЕЦЬ,

магістрантка 2 р. н.

історико-філологічного факультету
Університету Ушинського

МІФОПОЕТИКА ЗБІРКИ В. СВІДЗИНСЬКОГО «МЕДОБІР»

Постановка проблеми. Серед українських поетів міжвоєнного періоду вирізняється унікальністю творчість Володимира Свідзинського, яка без жодного перебільшення становить окрасу української поезії і лише через соціальні умови досить довго не діставала належного поцінування [7, с. 251]. У наш час літературознавці доволі багато докладають зусиль, щоб глибинно осмислити творчі здобутки геніального письменника, невідомі сторінки життя самого поета. На думку Елеонори Соловей, Володимир Свідзинський «був поетом-ліриком, незрівнянним майстром поетичної медитації, поетом-філософом, закоханим у «ненадивляний світ» природи, зажуреним недосконалістю стосунків людини з природою, заінтригованим таємницею часоплину» [7, с. 259].

Мова йде про унікального поета-новатора, якого Василь Стус небезпідставно вважав «неповторним, своєрідним, тонким» [9, с. 363]. Людина драматичної долі, що залишилася вірною собі та протиставлялася руйнівним вітрам доби сталінщини, плеканням у творчості «самовідданого індивідуалізму» та «непоніевечених цінностей духу» [3, с. 87]. Творець художнього набутку, що належить до «найвищих досягнень поетичного мистецтва» світу, але, на жаль, майже невідомий, внаслідок мінімальних тиражів його книжок, великої дистанції в часі між останніми з них, традиційної відсутності ще до недавнього часу в програмах шкіл [1, с. 334].

Дослідження творчості В. Свідзинського є досить актуальним, тому що в наш час постає необхідність осмислення творчого доробку митця в поетикальному аспекті у контексті української літератури ХХ ст. Поет, творчість і доля якого оповиті легендою (цікавим, зокрема, є факт, що мало

хто з його сучасників, маючи таке інтенсивне творче наповнення, так мало друкувався), потребує ретельного дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українські літературознавці доволі наполегливо вивчають творчі здобутки поета. Підтвердженням цього є статті та монографії І. Бондар-Терещенка, Г. Віват, І. Дзюби, В. Погребенника, Е. Соловей, В. Стуса та багатьох інших. Зокрема, надзвичайно вагомою є монографія Елеонори Соловей «Невпізнаний гість: доля і спадщина В. Свідзинського». У цій праці дослідниця прагне систематизувати та подати у монографічному викладі ті не чисельні документи, які стосуються життя і творчості поета, здійснити характеристику збірок його поезій. Дослідницькою роботою займаються і нащадки поета. Зокрема, Анатолій Свідзинський на основі архівних документів уточнює обставини біографії поета, які викликали дискусії, основну увагу приділяючи особливостям світобачення Володимира Свідзинського, без проникнення в які важко осмислити неповторний, глибоко своєрідний образний світ та інструментарій поета. Маємо на увазі книгу А. Свідзинського «Я виноград відновлення у ніч несу...»: В. Свідзинський – творець прекрасного».

Метою нашої статті є дослідження міфопоетики збірки В. Свідзинського «Медобір».

Виклад основного матеріалу. Літературознавці нарікають, що Володимир Свідзинський достатньо пізно розпочав свій поетичний шлях. Лише у двадцять сім років надрукував першого вірша (в «Українській хаті»), а перша його збірка – «Ліричні поезії» (1922) – вийшла у світ, коли авторові було вже тридцять сім. Позиція ретроспективності у творчості, вимогливості до себе, виняткової стабільності і цілковитим відчуженням від сучасного йому літературного побуту, – прирікала його на недоброзичливість критики, а це, в свою чергу, унеможливлювало вихід до читачів, бо літературна критика у тогочасному суспільстві певною мірою перебирала функції цензури. Тому за перші поетичні збірки («Ліричні поезії» (1922), «Вересень»

(1927)) письменника звинуватили в «ідеалістичному світогляді» та у «безперспективному буржуазному світорозумінні» [1, с. 337]. Тривалий час поет писав, за його висловом, лише для себе і для доньки, адже не писати не міг. Відповідно стає зрозумілим, що третю поетичну книгу («Поезії» (1940)) автор видав лише через 13 років. Це була остання збірка, видана за життя поета.

Для першої поетичної збірки Володимира Свідзинського програмовим був вірш «Темна». Зазначений твір виразно засвідчує сформованість, усталеність поетичного світу та ієрархії цінностей митця, пильність і проникливість погляду, філософську, гуманістичну наснаженість думки про життя природи і людське життя. «Ліричні поезії» В. Свідзинського своєрідно враховували головні напрями розвитку української поезії, її естетичні пошуки та всю атмосферу доби.

Збірка 1927 року «Вересень» являє нам В. Свідзинського в усьому багатстві його неповторного обдарування, в усьому блиску того типу поетичного сприйняття, який можна визначити як «світославлення», пов'язавши його і з «орфеїчною» лінією світової лірики, із східнослов'янською традицією, що корінням сягає поганських, пантеїстичних уявлень [2, с. 403]. У другій поетичній книзі вирізняється поезія «І ароматно вечір віє...» Оце «зникоме розцвітання» – рушійна сила такої поезії: довколишній світ у невпинному русі природних змін, у чергуванні днів і ночей, весен і осеней, років і століть – такий мінливий і неповторний. Лише поезія здатна зупинити мить, закріпивши у слові барви її, звуки, пахощі, а разом із ними – і душевний відгук світові: настрій, думку, чуття.

А вершина його творчості – це збірка «Поезії» (1940), яка, зрештою, містила вірші й із попередніх книжок, бо своєрідно підсумувала поетові здобутки. Читаючи збірку сьогодні, неважко пересвідчитися, що для 1940 р. то було явище безпрецедентне. На жаль, читацький загал, коли б і міг, то не

встиг її оцінити, бо незабаром – війна; з нею урвався й творчий шлях поета, якого спіткала трагічна загибель під час депортації.

Тогочасна літературна критика встигла лише зауважити незвичайність цієї книжки і відповідно на неї відреагувати.

У цій збірці поет створює якийсь фантастичний ілюзорний світ, світ поганських забобонів, старовинних казок. Він тягне нас в сиву давнину, його пейзажі нагадують нам про ті часи, коли дикуни обожнювали сили природи, бачили в її явищах боротьбу добрих і злих сил.

Збірка «Медобір» засвідчила, що її автор живе ніби в іншому часі, в іншому житті. Навряд чи це була просто інерція, прив'язаність до того способу поетичного мислення, що його витворила незавершена доба українського модернізму. Кожен визначний поет зазвичай творить свою реальність, свій власний світ, однак підґрунтям його так чи інакше є саме життя, природа, навколишня дійсність. Бачити й переживати її можна по-різному. Справжній поет повертає людям багатство Божого світу, розгублене в буднях чи злиднях, у гонитві за примарними цілями, в бориннях, що їхні гасла скоріш чи пізніш підуть у непам'ять. Події у збірці – зовсім іншого плану й масштабу, ніж ті, про які писали у 1927 році газети [8, с. 37].

Показовим є те, що у «Медоборі» автор знову повертається до теми сліпоти, якою був заінтригований ще в першій збірці. Там вирізнявся вірш «Темна»: образ старої селянки, що «Ні синього неба, / Ні свіжого листя не бачить» [6, с. 29], тут – у тій же поетиці витриманий образок «Широка вулиця, зелена краєм...» – печалі й утіхи «Микити-діда, лірника сліпого» [6, с. 95]. І згодом він іще не раз повертатиметься до цієї теми. Що символізувала для нього ця людська біда, чому взагалі поети тих років були своєрідно заворожені образами сліпців: і Бажан, і Плужник. Може, саме Поет і є очима тих, що не бачать ні краси світу, ні його таємничого нічного обличчя, ні прихованого змісту «простої» очевидності?..

Як м'яко вечір тіні стеле!

Зчарований, дивлюсь туди,
Де колихають темну зелень
Дощем побризкані сади... [6, с. 98]

Образ самотньої хата серед полів і журна дівоча пісня, неповторне диво кожної ранкової чи вечірньої зорі, кожної ночі з її таємним життям, пахощі лук і яблуневого цвіту, мова дерев і струмків та відчуття себе самого лише малим листочком на дереві життя, незбагненність кардинальної буттєвої загадки – людської минущості, тимчасовості гостювання на землі й щемне передчуття неминучої розлуки з «прекрасним і печальним світом»... Але так само багато в усьому «солодкої тайни», і поезію В. Свідзинського живить також плідне зусилля світопізнання, світоосягнення.

...І тихо всюди. Ледве мітно
Далекі мовчазні поля.
Лиш невпокійна мисль моя
Над ними носиться самітно.
Б'ючи упертими крильми,
Змагається з навалом тьми,
Палає, як небесні зорі,
Немов я сторож цих просторів,
Обнятих тінню оксамитно.
(«Вільготна темрява на полі...») [6, с. 84].

Безборонне заглиблення поета у потаємні нетрі буття засвідчувало філософічний лад поетичного мислення – такий безмірно далекий від того, чим дедалі більше ставала література, що не було жодного сенсу шукати свого місця в ній.

Збуджаю пущі, повні дрімоти,
Тривожу думи конвалій,
Дерева шепчуть: «Мандрівче, хто ти?

Невже ти підеш ще далі?»

(«Як темно стало. Десь сонце скрилось...») [6, с. 60].

У згаданій збірці переважала лірика, яку узвичаєно називати пейзажною. Але це означення завузьке для неї і не передає її суті. У В. Свідзинського поетична філософія природи, тобто філософія людського життя в образах природи, представлена у своєрідних поетичних творах «Біла пушинка пливе над сніжаттю...», «Розхиляю колосся, іду...», «Одступається небо...» та ін. [5, с. 201].

Головним образом поезій В. Свідзинського є природа в усіх її проявах, явищах і картинах. В. Свідзинський не просто спостережливий, знаючий співець природи: вона для нього сповнена живих сил, вона – незупинне диво, і він щоразу намагається схопити її незбагненні чародійства. Рефлексія над природою є в нього рефлексією над цілістю життя й людської долі, над призначенням природи і людини і сенсом її буття.

Образ людини незримо присутній у природі. Естетичне входження в природу є водночас входженням в людську сутність. Проте, часом ці два плани в нього незчленовані і співвідносяться символічно, як у поезіях баладного характеру, де сили природи так чи інакше втручаються в долю людини. Тоді поезія В. Свідзинського стає тривожнішою й драматичнішою («Відколи я сховав мертву голубку», «Аби заснув, приходиш крадькома» та ін.) [5, 112]. Тим самим поет створює складний і специфічний образ людського життя.

У творчості В. Свідзінського домінує, напевне, філософсько-міфологічна складова. Поет повсякчас звертається до казки, міфу. Космогонічні «міфи» митця, таємничі думки, що пронизують його твори, беззастережність самопізнання та самовизначення у світі – не тільки особистісному, а й родовому – загальнолюдському – ставлять його в ряд

визначних філософських поетів XX ст., як Райнер Марія Рільке, Пауль Целан, Богдан-Ігор Антонич.

В. Свідзинський як поет виявляється прямим нащадком Т. Шевченка, послідовним продовжувачем цієї лінії. Душа-думка Перебенді розпитує в сонця, «де воно ночує, як воно встає». «Це ж роблять, – зауважує слідом за М. Еліаде і Л. Плющ, – і шамани, розпитуючи у світил, вітру, хмар, гір тощо про духовну, істинну структуру світу» [8, с. 84]. І саме так апелює до стихій В. Свідзинський, запитуючи, приміром, у озера: «Чи не сонце зронило тебе із-за череса...», допитуючись у сонця «живущої води» (теж архетип, актуалізований у Т. Шевченка), питаючи в осінніх хмар: «Навіщо вам бачити горе землі?» і в самої осені – про померлу подругу: «Осінь, осінь, де моя голубка?»... [8, с. 84].

Переважають у збірці «Медобір», проте, не громадянські мотиви – як і в усій ліриці В. Свідзинського. Поет писав насамперед про міцніючу владу осені над природою, власним життям. Весна, літо на здебільшого сумовито-елегійних сторінках збірки – спогад, сон, мрія.

Елеонора Соловей відзначає у В. Свідзинського відсутність патетики й декларування, епічність у зображенні, звертає увагу на «неповторний фольклорний речитатив», простежує наявність інтонації «прадавніх заклинань, владну, впевнену, скрадливу, урочисту» [6, с. 480].

Для В. Свідзинського є характерною некваплива довірлива інтонація опису або розповіді про інший світ, який створений уявою, або постає із спогадів дитинства чи роздумів про можливість його існування.

Новаторські пошуки поетового духу на лоні матері-природи збагатили українську лірику справжніми дивами мистецьких знахідок. Так, вірш «Біла пушинка...» виявляє надзвичайне багатство образної уяви у змалюванні кульбаб'ячої насінини [4, с. 150]. Метафорично ототожнивши її з кораблем аргонавтів, які пустились у плавання добувати нову землю сильному роду своєму. Присвятивши неримовані дактилічні рядки силі

трави, якій можуть позаздрити деякі люди, поет виявив себе неабияким майстром художнього фіналу:

Голову потім підвівши, упевнено
гляне круг себе.
«Буду владати цією країною.
Чуєте, трави?..» [5, с. 100].

Наскрізним філософським образом у збірці В. Свідзинського стає традиційна для української лірики міфологема саду. Цей філософсько-символічний образ є також поліваріативним: від тлумачення саду як обжитого людиною простору («Долом тінь у саду...»); протиставлення ближньої затишної пізнаної частини саду та її віддаленої, відчуженої частини («Сад не сад – одне деревце…»). Показовими є у подальших збірках відсутність саду або звернення до цього як найтепліших спогадів дитинства («У саду мого дитинства…»).

Висновки. В. Свідзинський є унікальним поетом-новатором, творцем художнього набутку, що належить до найвищих досягнень поетичного мистецтва українського та світового.

Творчий доробок Свідзинського є нечисельний. Він є автором чотирьох збірок «Ліричні поезії», «Вересень», «Медобір», «Поезії», з яких стає зрозумілою кропітка робота автора над словом, його еволюція в плані постановки окремих проблем, винайдення неповторних художніх образів, зростання художньої майстерності.

Тож, можна з упевненістю стверджувати, що В. Свідзинський виявив себе справжнім майстром художнього слова та створення художніх образів за допомогою різноманітних тропів та поетичних фігур. Поет по-новаторськи підійшов до традиційних віршованих форм.

Література

1. Дзюба І. Володимир Свідзинський. *Історія української літератури XX ст.* / Під ред. В. Г. Дончика. Київ, 1993. Кн. 1. С. 334 – 345.

2. Дзюба І. «Засвітився сам од себе». *Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: у 3 кн.* Київ, 1994. Кн. 1. С. 402 – 410.

3. Райс Е. Свідзинський. *Сучасність.* 1961. № 4. С. 82 – 92.

4. Свідзинський А. «Я виноград відновлення у ніч несу...»: Володимир Свідзинський – творець прекрасного. Київ : Вид-во ім. О. Теліги, 2003. 184 с.

5. Свідзинський В. Є. Поезії. Київ : Рад. письменник, 1986. 349 с.

6. Свідзинський В. Є. Твори: у 2 т. Київ : Критика, 2004. Т. 1. 584 с.

7. Соловей Е. Володимир Свідзинський. *Історія української літератури XX - поч. XXI ст.: у 3т.* Київ, 2013. Т.1. С. 251 – 259.

8. Соловей Е. Невпізнаний гість: Доля і спадщина Володимира Свідзинського. Київ : Наукова думка, 2006. 224 с.

9. Стус В. Зникоме розцвітання. *Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн.* Львів: Просвіта, 1995. Т. 4. С. 346-361.

Галина АВКСЕНТЬЄВА,

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української та зарубіжної літератур

Університету Ушинського

Катерина ШПІЛЄВАЯ,

студентка 4 курсу

історико-філологічного факультету

Університету Ушинського

КОМПОЗИЦІЙНІ АСПЕКТИ РОМАНУ Ю. ВИННИЧУКА «ТАНҐО СМЕРТІ»

Постановка проблеми. Юрій Винничук – легендарна постать сучасного європейського письменства. Багато його творів стали відомими й визнаними далеко за межами України. Він відзначився не лише як автор романів, укладач антологій, прозаїк та поет, а й як журналіст та успішний блогер, оскільки його дописи миттєво стають популярними через гостро порушені суспільно-політичні питання. Що важливо, творчість письменника відгукується багатьом українцям різного віку та професій. Саме тому поезії та проза Ю. Винничука були додані до шкільної навчальної програми; вони читаються, цитуються, піддаються критиці та здобувають премії, титули та відзнаки. Зокрема, один із його романів «Танґо смерті» було відзначено премією «Книга року Бі-Бі-Сі» за 2012 рік [6].

Аналізуючи творчий доробок митця, стає помітною його майстерність та різноманітність, але в новітній українській літературі помітно серед інших праць вирізняється роман «Танґо смерті». Цей твір – це вдала спроба говорити про Голокост, про страждання, які принесли черновоармійці та гітлерівці на наші рідні землі, про нашу історію – правдиво та без прикрас. Український поет та перекладач А. С. Любка дав резонуючий відгук про цей безсумнівно знаковий для української літератури роман: «Отримавши змогу стати першим читачем роману «Танґо смерті» в рукописі, мушу визнати, що з його появою маємо тепер українського Умберто Еко та ще й з нотками Борхеса…» [2, с. 416].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Після блискучого виходу Юрія Винничука на арену українського письменства на початку 2000-х років, окремі аспекти його творчого доробку неодноразово ставали предметом дослідження науковців (Ірина Ковбаса, Роксана Харчук, Марина Рябченко, Ростислав Семків, Сніжана Чернюк). Так, наприклад, Я. Голобородько вбачає призначення Ю. Винничука як митця у здатності письменника «адаптувати до українського художньо-ментального ґрунту цінності, що мали місце або набули поширення в західноєвропейській чи східній літературах, і пропонувати

фабульно-образну стилістику, яка в минулому не застосовувалася для приготування національного літературного меню» [2]. А дослідниця Г. Левченко вважає, що Ю. Винничук «вдається до гротесково-фантазійної трансформації реальності через доповнення реалістичних зображень фантастичними елементами, які, до того ж, у тих чи тих випадках наближаються до символу» [1].

Окремі дискусії в дослідників викликають стильові та композиційні аспекти творчості письменника.

Мета статті – дослідження композиційних аспектів роману Ю. Винничука «Танґо смерті».

Виклад основного матеріалу. Роман «Танґо смерті» має напрочуд цікаву композицію. Дослідники зазначають, що композиція кожного твору є індивідуальною, адже жоден митець при написанні не користується якоюсь канонічною схемою, а структурує розділи так, як вважає за потрібне.

Композиція виражає взаємозалежність розділів, сцен і картин твору між собою. Завдяки структурованій побудові великого за обсягом твору письменник може уникнути похибок під час роботи, повторення певних ідей, які вже було озвучено. Найчастіше це вираження створюється саме на сюжетно-фабульному рівні роману [5, с. 362].

Роман «Танґо смерті» має присвяту Євгенові Наконечному – письменникові, автору «Шоа у Львові» та «Украдене ім'я». Він був товаришем Ю. Винничука та ділився багатьма спогадами (адже під час Другої світової війни був підлітком), наполегливо схиляючи митця до написання саме такого твору. У присвяті письменник назвав Є. Наконечного «добрим духом Наукової бібліотеки імені В. Стефаника» [2, с. 5], що наштовхує на думку, що прототипом товариша Ю. Винничука у романі став наречений пані Конопельки, який уже багато років живе між стелажами бібліотеки, досліджуючи Карпатське море [2, с. 210], або ж є привидом, який живе поміж книжками, і якого ніхто, окрім пані Конопельки не бачить [2, с. 210].

Розділи роману «Танґо смерті» є двовидовими. Ті, у яких розповідається про чотирьох друзів і їхнє життя, позначені англійською абеткою, де перший розділ – A, а останній – Z. Тобто розділів про Львів до та під час війни усього 26, як і літер в англійському алфавіті. Ті, у яких розповідається про Мирка Яроша, позначені арабськими цифрами від 1 до 28. Тобто таких розділів усього 28.

З огляду на те, що дві сюжетні лінії до певного моменту не перетинаються між собою, варто виокремлювати структурні елементи паралельно. Тобто композицію можна вважати вільною (монтажною). Дослідник В. Лесик вважає, що вільна (монтажна) форма подієвої композиції – це порушення причинно-наслідкових зв'язків між подіями в творі. Зв'язок між епізодами має частіше асоціативно-емоційний, ніж логічно-смисловий характер [3, с. 262]. Це можна простежити в «Танґо смерті», адже розділи чергуються між собою. У розділі А ми знаходимося у Львові 30-х років і спостерігаємо за життям чотирьох юнаків, а розділ 1, що йде одразу після А, відриває нас від довоєнного міста Лева й переносить у сучасність.

У праці «Специфіка неоміфологічного хронотопу в романі Юрія Винничука «Танґо смерті»» О. Медведчук аналізує композиційну структуру, а також зазначає, що «це текст, якому властиві ознаки метажанровости та метасюжетности. «Танґо смерти» – метасюжетний твір, зі складною сюжетно-композиційною будовою, внутрішня структура цього тексту орієнтована на те, щоб «у межах одного твору охопити усі можливі структурні елементи» [6].

Також варто звернути увагу і на сюжетні особливості. Сюжет, як і композицію твору Ю. Винничука «Танґо смерті», варто розглядати паралельно, чергуючи сюжетні лінії, адже до певного моменту здається, що в книжці розміщено зовсім різні твори.

Перші картини, із якими нас знайомить митець – це характеристика юнаків – українця, поляка, німця і єврея – друзів, які разом провели своє дитинство та юність у Лемберзі (польська назва Львова). У друзів було одне спільне горе –

втрата батьків, але вони не зневірилися, не стали поганими людьми. Цей вступний сюжет нерозривно пов'язує спогади та історію, адже, як зауважує оповідач-Орест, «ми пам'ятали уже до деталей, що і як тоді відбувалося [...] вгадуючи, де чий батько [...] то все одно кожен уже встиг вибрати «свого» батька, який бодай трохи скидався на імлаві спогади дитинства і на ті фотографії, які залишилися у нас» [2, с. 16]. Згадка про спогади дитинства і зокрема перегляд світлин свідчить не тільки про свідоме заперечення Винничуковими героями факту забуття власних батьків, а й про втечу в абстракцію через прискіпливу деталізацію у фотографіях. Паралельно читачеві відкривається інший герой – Мирко Ярош, що працював викладачем у закладі вищої освіти. Чоловік не був добропорядним у класичному розумінні цього слова: не готовий був до сімейного життя, до вчителювання. Єдине, що заохочувалого його працювати зі студентами – це вино [2, с. 10]. А з дружиною життя не склалося. Тому він бажав прожити відведений йому час так, як він хотів цього сам: на гульбищах, у науці, у пошуках нових муз. Його не цікавило те, що він робить боляче іншим – що матері свого сина, що пересічним коханкам. Одна з них після їхнього розриву прагнула вкоротити собі віку [2, с. 54].

Далі Ю. Винничук занурює читача в атмосферу життя в довоєнному Львові. Це має вплив на сюжет, адже якби устрій міста був іншим, під час німецької та радянської окупації місто Лева було б у совсім іншому становищі. Культурна столиця України в 30-х роках XX століття описана як мультикультурне місто, де кожна національність поквартально мала своє панування, свої крамнички та кав'ярні. Друзі оповідача займалися тим, що наказали їм батьки до загибеллі. Лише Олександр Барбарика, батько Ореста, не дав синові жодних настанов, тому матір шукала, куди можна прилаштувати сина. Першим таким місцем була крамниця пана Жабського, але юнака звідти швидко звільнили, адже друзі відволікали його від роботи, «корчили смішні міни» [2, с. 131]. Згодом Орест працював у поховальній конторі пана Кнофлика,

куди юнака взяли за його здатність продати родичам померлих якнайбільше непотрібних і помпезних речей. Та контора майже збанкрутувала, коли кохана власника Власта наклала на себе руки. Пан Кнофлик спився та перестав якісно керувати бізнесом [2, с. 148]. Але пані Влодзя була невблаганною, тому допомогла синові влаштуватися в львівську бібліотеку «Оссолінеум» [2, с. 159]. У той же час Мирко Ярош читав рукописи часів довоєнного Львова. Одним з таких виявився імпровізований щоденник та записки оповідача Ореста. Панові науковцю здалися знайомими сюжети, які описував хлопець більше, ніж сімдесят років тому. Ярошу марилося, що він уже знає родину Барбариків так, наче сам у ній жив [2, с. 150].

Згодом Ю. Винничук трохи підводить читачів до химерного танґо смерті. Що герої 30-х років ХХ століття, що Мирко з Данкою в сучасній Україні прагнуть відкрити завісу таємниці й зрозуміти, що являє собою ця загадкова мелодія. Орест працює у бібліотеці, а паралельно бере участь у спецоперації, що організував його дядько. Юнака ледь не кинули за ґрати, але пані Конопелька підтвердила вигадане хлопцем алібі, чого він зовсім не очікував. У той же час у Яроша своя боротьба: він усіма силами протистоїть СБУ, яка хитрощами намагається дізнатися, над чим працює науковець.

Тож герої з обох боків часу й простору підходять дуже близько до розгадки цієї таємничої мелодії. Почалася Друга світова війна, і друзям уже було не до загадок. Йося кинули в концтабір, де він постійно грав нещодавно розшифровану мелодію. А спецслужбовцям сучасної України стало відомо, що львівські психлікарні переповнені людьми, що почали згадувати своє минуле життя [2, с. 335]. Деякі львів'яни почали говорити російською, адже були переконані, що вони – червоноармійці, які приїхали «захищати» Львів від фашистів [2, с. 336].

Ось дослідник уже майже підійшов до розгадки, про що прагне розповісти своїй коханій Данці, яка спочатку працювала на СБУ, щоб розкрити спецслужбовцям таємниці роботи свого викладача, але згодом відмовилася. І

ось вони опиняються у квартирі Мількера та починають пригадувати своє минуле життя…

Такий сюжет можна назвати концентричним – тим, у якому різні події зосереджені навколо центрального чинника (у цьому випадку – навколо «таємниці). Сюжет рухається від прологу до розв'язки [4, с. 231].

В. Агеєва схвально відгукнулася про сюжет роману львівського митця «Танґо смерті». За її визначенням, «роман Юрія Винничука – про Львів, про історичні катаклізми, злами, трагедії, які перетривало місто у круговерті революцій, воєн влад та політичних режимів. І про те, що зостається незнищенним за будь-яких умов, – назвімо його хоч таємничим духом міста/місця, …хоч традицією чи пам'яттю… мешканців, готових захищати свій дім від усіх зайд і окупантів» [1]. Дослідниця наголошує на тому, що сюжет цього твору, його історична основа, тісно переплітаються елементами детективу, відтак читання тексту нагадує розшифрування арканумських манускриптів.

Важливими компонентами композиції є і позасюжетні елементи. Так Ю. Винничук подав велику кількість описів. Наприклад, оповідача-українця Ореста він змалював звичайним, таким, який не виділяється з поміж інших. Від свого батька Олександра юнак успадкував гострий ніс, видовжене обличчя і сині очі, які особливо подобалися представницям прекрасної статі [2, с. 26]. Розлого письменник описав і Йося, і Вольфа, й Ореста, і Данку, кохану Яроша. Вона була високою, з видовженим обличчям і римським гострим носиком, з кучерявим волоссям каштанового кольору, із довгими та стрункими ногами. Мала виразний і глибокий голос [2, с. 50].

Окрему низку описів митець присвятив прекрасному місту Лева. Вони дуже виразні й чіткі що в частині довоєнній, що в частині сучасній. Львів відомий своїми оперними театрами, кінотеатрами, музеями та іншими культурними закладами. Автор також зображує у романі Львів як місто зі старовинною архітектурою, вуличками з бруківки та затишними кав'ярнями.

Він описує будівлі, які були важливими для історії міста, такі як Ратуша, Оперний театр, згадує площу Ринок та інші видатні місцини Львова. Це місто в романі зображено як культурно-історичний простір, який був центром української культури, а також місцем зустрічі різних культур і національностей. Автор згадує цілком реальні вулиці, будівлі та місця Львова: «Шкоцька» – бар, у якому збиралися львівська інтелігенція, зокрема – математики; Оссолінеум – львівська бібліотека, нині – Наукова бібліотека імені Василя Стефаника; ресторація «Palais de Dance-Bristol», що раніше знаходилася на теперішнім проспекті Свободи 21; «Атляс» на площі Ринок, де збиралися львівські митці, поети, актори; Стрийський парк, де проводилися уроки музики; Кортумова гора, на якій, за повір'ями, німці почали розстріл мирного люду; Кайзервальд – нині Шевченківський гай; відвошивня на Рутовського – заклад, які з'явився з приходом червоноармійців у місто й був зосереджений на винищенні вошів тощо.

Приходу червоної армії Ю. Винничук присвятив низку авторських відступів. Задля більшої аргументації зла, яке входило у повсякдення містян, письменник описує ті «порядки», що їх принесли «колонізатори із Союзу» до Львова, здивування його героїв від «совєтських людей, які прибули в Галичину», брутальність тієї атмосфери, яку вони активно конструювали у місті [2, с. 306 – 311]. Совєтські люди носили мотлох і щиро дивувалися, як файно вбрані львівські панянки: «найбідніша наша служниця виглядає багатше вбраною за жінку офіцера» [2, с. 350]; не знали про надбання цивілізації (мили голови в унітазах, пили звідти воду, бо думали, що це «раднічкі» [2, с. 349]). Червоноармійців дивувало, що вони можуть купити більше однієї булки на руки [2, с. 351]. Москвичі та харків'яни були іншими, тими, що відрізнялися від львів'ян: вони не віталися на вулицях, не посміхалися, постійно влаштовували сварки та не поважали літніх людей, а їх улюбленим словом було «давай» [2, с. 346]. Люд СРСР, що всю історію свого існування жив у дефіцитах, уперше потрапив у цивілізацію. Сучасні українці знають, що коли таке відбувається,

«визволителі» починають дичавіти. Це відбувалося і у Львові часів Другої світової.

Львів та його передмістя є ключовим фоном, на якому відбуваються події в романі. Це пояснює вживання термінів і лексики, що позначають простір, інституції, будівлі та приміщення, які активно використовувалися в галицькому мовному середовищі, як-от амбасада (посольство), арешт (в'язниця), бюро (контора), двірець (вокзал), фризієрня (перукарня) тощо. У романі прозаїк описує типові львівські квартири й будинки, використовуючи елементи львівського діалекту, які ідентифікують предмети інтер'єру: халба (кухоль), дзигарі, дзигар, дзегарик (годинник), мапа (карта), пушка (банка, консервна коробка) тощо. Також актуалізовано певні лексичні одиниці західноукраїнського варіанту, більшість із яких – запозичення з чеської, польської, німецької мов: аліарм (тривога), вакації (канікули), керунок (напрямок), опінія (громадська думка), пацалиха (забава), вінкель (ріг будинку чи вулиці) та ін.

Пейзажі фіналу роману – важливий компонент персональної і колективної пам'яті. Йдеться не лише про «великий ісход» львівських євреїв, переселення їх у ґетто, перебування їх там у жахливих умовах, які контрастують з місцинами Львова довоєнного [2, с. 344 – 353], а й про пейзажі Янівського концтабору та Долини Смерті. Уже у наш час Йосиф Мількер згадував: «Сидячи в криївці, заметеній снігом, у теплі і затишку, ми почувалися наче глибоководні риби на самому дні моря» [2, с. 355, с. 357]. Сніг у цій розповіді – символ приховування правди, адже всі звірства з плином часу забулися й притрусилися, немов сліди кроків на сніжній землі. Згадано й жахливі тортурні в концтаборі, які ніколи не прибиралися. В одній тісній кімнаті знаходилося по двадцять осіб, тому люди спали стоячи, а чорні цегляні стіни навіювали жаху та розуміння, що їхнє життя от-от закінчиться [2, с. 320].

Висновки. Роман Юрія Винничука «Танґо смерті» можна назвати унікальним, адже в ньому майстерно поєднано художні вимисли та історичні

події. Це багатовимірна книга, яка показує історію українського народу з різноманітних ракурсів. Прочитавши цей роман, читач зможе зрозуміти багато історично-зумовлених деталей, адже митець пояснив це з точки зору звичайних людей, які жили в той час, використовуючи яскраву живу мову, що не завуальовано літературними нормами.

Література

1. Агеєва В. Історично-містичний роман «Танґо смерті». BBC Україна. 2012. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2012/11/121127_book_2012_review_tango_nk (дата звернення: 10.10.2024)

2. Винничук Ю. Танґо смерті. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2023, Вид. 4. 432 с.

3. Лесик В. В. Композиція художнього твору. Київ : Академія, 1972. 300 с.

4. Літературознавчий словник-довідник / Роман Гром'як, Юрій Ковалів та ін. Київ : Академія, 1997. 752 с.

5. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт. уклад. Ковалів Ю. І. Київ : Академія, 2007. (Т. 2). 622 с.

6. Пшемислав Ліс-Маркєвіч. Філософсько-мистецький портрет Юрія Винничука (на основі проведеного у Львові інтерв'ю з письменником). URL: https://pressto.amu.edu.pl/index.php/sup/article/download/23725/22181/ (дата звернення: 17.10.2024).

Евеліна БОЄВА,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української та зарубіжної літератур
Університету Ушинського
Тетяна ГОРБЕНКО,
магістрантка 2 р. н.
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського

ІНТЕГРАЦІЯ МОВНОЇ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ ОСВІТИ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ УЧНІВ

Постановка проблеми. Свідомість людини суттєво змінилася протягом останніх кількох десятиліть. Виникнення та розвиток нових наук, наприклад, таких як лінгвокультурологія, психолінгвістика, створених на основі зв'язків різних наукових галузей свідчить про прагнення людини до пізнання явищ навколишньої дійсності у взаємозв'язку, про прагнення формування цілісної картини світу. Відповідно і освітній процес має бути побудований на виявленні та вивченні взаємозв'язків. Зазначимо, що комунікативна компетентність учня формується і розвивається у процесі навчально-пізнавальної діяльності безпосередньо на уроці української мови і літератури. Усе це орієнтує учителя до інноваційної педагогічної діяльності, пошуку ефективних технологій навчання мови і літератури задля формування особистості учня нового тисячоліття, здатного вільно, правильно й уміло спілкуватися в різних сферах суспільного життя.

Таким чином, у сучасній шкільній філологічній освіті однією з провідних ідей є інтеграція мовної та літературної освіти, спрямованої на формування в учнів цілісної мовної та культурної картини світу, що обумовлює **актуальність** представленої розвідки. Сучасна особистісно орієнтована шкільна мовна і літературна освіта спрямована на розвиток ключових і предметних компетентностей мовної особистості, передусім на формування учня-мовця й учня-читача.

Науковий інтерес до проблеми інтеграції мовної та літературної освіти на уроках літератури пояснюється, насамперед, відсутністю методичних розробок уроків літератури, які враховують необхідність навчання мови та літератури у взаємозв'язку. У той час, як на уроках української мови відбувається вивчення мовних явищ на матеріалі фрагментів художніх творів, на уроках літератури більша увага приділяється знайомству з історико-культурною стороною творів,

інформації про автора та літературний процес, засвоєнню понятійного апарату літературознавства. При цьому недостатньо уваги, на нашу думку, приділяється розвитку здатності учнів розуміти та аналізувати поетикальні особливості художнього тексту. Той факт, що інтеграція мовної та літературної освіти у шкільному навчанні реалізується не повною мірою, також підтверджує актуальність теми нашої статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інтеграція навчальних предметів освітньої галузі «Мова і література» передбачає формування в учнів цілісної духовної та мовної картини світу і здійснюється на рівні мети й завдань шкільних програм, а реалізується на рівні змісту кожного компонента і технології проведення уроків.

Дослідженням ефективності інтеграційного навчання займалися дослідники лінгводидактики (О. Біляєв, Л. Варзацька, М. Вашуленко, М. Пентилюк та ін.) і методисти літературної освіти (Н. Волошина, М. Жулинський, О. Мазуркевич, В. Шуляр та ін.). Дослідниця І. Кучеренко зазначає, що інтегрований урок – це такий вид нетрадиційної організаційної форми навчання української мови, в якому однаковою мірою поєднано змістовий матеріал кількох навчальних предметів відповідно до спільної теми, дидактичного матеріалу; який об’єднує дидактичні цілі кількох предметів, застосовуючи ефективні інтегровані методи і засоби навчання [2, с. 52].

Виклад основного матеріалу. У системі навчання філологічних дисциплін інтеграція мовної та літературної освіти спрямована головним чином на підвищення рівня її цілісності та організованості, а також на збільшення обсягу та інтенсивності взаємозв'язку між предметами «Українська мова», «Українська література», «Зарубіжна література». Вивчення того чи іншого предмета як частини єдиного цілого оптимізує роботу вчителя та учнів, дозволяє формувати у школярів широкий кругозір. При такому підході до навчання вчителю буде доступно формування запасу корисних, активних знань в учнів (під активними знаннями ми розуміємо ті, що задіяні не тільки в рамках

вивчення одного предмета, але і є засобом вивчення інших галузей знань або можуть бути використані учнями як приклад), цим забезпечивши досягнення метапредметних результатів.

Вивчивши історію методики викладання літератури, ми можемо стверджувати, що витоки ідеї інтеграції мовної та літературної освіти можна знайти ще на початку зародження ідеї викладання словесності: навчання літературі у нерозривному зв'язку з мовою, навчання рідної мови виключно за найкращими літературними зразками. Витоками ідеї інтеграції мовної та літературної освіти з наукового погляду можна вважати традицію академічного викладання словесності, в якій провідним методом вивчення тексту був логіко-стилістичний аналіз.

Інтеграцію визначаємо як процес взаємодії двох або більше систем із метою створення нової, яка набуває нових характеристик завдяки зміні властивостей та зв’язків її елементів. Саме з метою створення такої нової системи було розроблено модельні навчальні програми «Інтегрований мовно-літературний курс (українська мова, українська та зарубіжні літератури). 5-6 класи» для закладів загальної середньої освіти (авт.: Старагіна І. П., Новосьолова В. І., Терещенко В. М., Романенко Ю. О., Блажко М. Б., Ткач П. Б., Панченков А. О., Волошенюк О. В.) [4] та «Інтегрований мовнолітературний курс (українська мова, українська та зарубіжні літератури). 7-9 класи» для закладів загальної середньої освіти (авт.: Старагіна І. П., Новосьолова В. І., Терещенко В. М., Романенко Ю. О., Блажко М. Б., Ткач П. Б., Панченков А. О.) [3]. Особливістю таких програм є реалізація текстоцентричного підходу й комунікативного підходу до вивчення мови, за якого той самий текст стає основою для аналізу, інтерпретації, оцінювання тощо, тобто і для читацької діяльності, і для розгортання видів діяльності, пов’язаних із процесом усного та писемного мовлення, а також опанування необхідних для цього знань. Ідеться про комплекс видів діяльності,

використання яких дає змогу розв’язувати на одному уроці завдання і мовної, і літературної освіти.

Таким чином, інтеграція мовної та літературної освіти спрямована на повноцінне вивчення мови за допомогою звернення до найкращих зразків літературної спадщини. На підставі цього ми вважаємо за доцільну організацію роботи з мовним матеріалом на уроках літератури. Дане звернення не виходить за межі цілей вивчення навчального предмета «Література», а навпаки, сприяє глибокому осягненню змісту, внутрішньої та зовнішньої форми художнього твору.

Зазначимо, що сучасний підхід до викладання філологічних дисциплін орієнтований не тільки на навчання орфографії, пунктуації, орфоепії, ознайомлення з текстами класичних художніх творів, вивчення граматики української мови, а і на формування мовної та духовної культури учнів. Беручи до уваги цю умову, ми розуміємо, що основною і природною є інтеграція мовної та літературної освіти – процес, що забезпечує функційну взаємодію всіх філологічних дисциплін і дозволяє безперервно набувати та застосовувати знання. Дослідниця Т. Донченко підкреслює, що «важливою особливістю уроків словесності є вивчення мовних одиниць на основі аналізу тексту (уривка з художнього твору) в єдності змісту і форми» [1, с. 37]. Дійсно, текст є предметом вивчення як мови, так і літератури, через його призму можна побачити весь людський світ і розкрити, як вдало підкреслив Л. Щерба, «те духовне світу, що ховається за словами». Ефективним засобом інтеграції на таких уроках вважаємо використання вдало дібраних, інформативно наповнених художніх текстів, які дають змогу висвітлити спільний для двох предметів навчальний матеріал.

Вимоги до предметних результатів освоєння базового курсу предметної галузі «Українська мова та Література» повинні відбивати:

• сформованість понять про норми української літературної мови та застосування знань про них у мовній практиці;

• володіння навичками самоаналізу та самооцінки на основі спостережень за власною мовою;

• вміння аналізувати текст з погляду наявності в ньому явної та прихованої, основної та підтекстової інформації;

• навички представляти тексти у вигляді тез, конспектів, есеїв, анотацій, рефератів, творів різних жанрів;

• знання змісту творів української та зарубіжної класичних літератур та розуміння їх історико-культурного та морально-ціннісного впливу на формування національної та світової літератури;

• сформованість уявлень про образотворчі виразні можливості української мови;

• уміння враховувати історичний, історико-культурний контекст та ідіостильові домінанти письменника у процесі аналізу художнього твору;

• здатність виявляти в художніх текстах образи, теми та проблеми та виражати своє ставлення до них у розгорнутих аргументованих усних та письмових висловлюваннях;

• оволодіння навичками аналізу художніх творів з урахуванням їхньої жанрово-родової специфіки; усвідомлення художньої картини життя, створеної у літературному творі, у єдності емоційного особистісного сприйняття та інтелектуального розуміння;

• сформованість уявлень про систему стилів художнього мовлення.

Під час проведення інтегрованих уроків української мови і літератури створюються реальні умови для розвитку творчих здібностей учнів, уміння розв’язувати проблемні ситуації, самостійно знаходити шлях вирішення поставленого завдання, співпрацювати з усіма учасниками навчально-виховного процесу. Суміжне вивчення мови і літератури забезпечує формування в учнів умінь уважно, вдумливо, критично читати і сприймати тексти художньої літератури, звертати увагу на мовні одиниці, що забезпечують яскравість і виразність мовлення, аналізувати і визначати функції

лінгвістичних засобів у творі тощо. Розвивальні можливості інтегрованих уроків досить потужні, адже саме на них учні вчаться включатися у різні види життєвої діяльності. Найголовніше – спроектувати роботу школярів таким чином, щоб усі види навчально-виховної діяльності злилися в єдине ціле, при цьому необхідно викликати, підтримувати й активізувати їхню творчу діяльність, пізнавальні можливості, самостійну роботу.

Сучасні модельні навчальні програми визначають, що завданням курсу «Українська література» є «ознайомлення учнів/учениць із високохудожніми творами класичної та сучасної української літератури різних родів, жанрів, мистецьких напрямів і течій; розвиток художнього сприймання навколишнього світу; формування вмінь аналізувати та інтерпретувати художні твори з урахуванням їх жанрової специфіки, історичного, соціокультурного, мистецького контексту та світоглядної позиції письменника/письменниці; оволодіння теоретико-літературними поняттями для цілісного осмислення художніх творів; поглиблення вмінь самостійної дослідницької діяльності; розвиток творчих здібностей, усного й писемного мовлення; удосконалення навичок виразного читання; збагачення емоційно-чуттєвого досвіду та естетичних смаків; підвищення рівня загальної культури учнів/учениць» [5].

Таким чином, випускник 11 класу повинен демонструвати комунікативну вправність, читацьку та мовленнєву спроможність, мовну й літературну обізнаність, здатність застосовувати навчальні здобутки в життєвих ситуаціях. Уміння аналізувати мову та стиль художнього твору є одним із ключових моментів на шляху до глибокого розуміння художнього світу твору, його ідеї.

Важливим методичним аспектом для інтегрованих уроків є визначення продуктивних методів, прийомів і засобів, добір дидактичного матеріалу. Методи, що можуть бути застосовані на таких уроках мови і літератури, мають на меті виконання завдань переважно компаративного, зіставного, творчого характеру. На інтегрованому уроці здійснюються різні види аналізу тексту: змістовий, мовний, літературознавчий, стилістичний, типологічний, жанровий,

композиційний тощо. Аналіз тексту вимагає від учителя чіткого керівництва послідовними діями школярів, а від учнів – значної розумової діяльності, що базується на знаннях: всієї системи мови, необхідних для встановлення стильової, типологічної та жанрової приналежності висловлювання, і літературних теоретичних понять, потрібних для розуміння мистецтва слова, змісту літературного твору, його жанрових і стилістичних особливостей.

Вважаємо, що досить ефективним є метод проектів, який дає змогу різновекторно характеризувати явище чи поняття, що вивчається. Такі проекти зацікавлюють учня, дають можливість виявити себе як дослідника, так і знавця мови, а також ритора. Інтегрованими проектами можуть бути такі: «Влучні вислови поета / письменника», «Історія фразеологізмів», «Українська пісня й українське слово», «Слова-колоративи у поезії», «Мовний портрет головного героя твору» та ін.

Висновки. Отже, інтегровані уроки мови і літератури – це сучасні уроки словесності, уроки освітньої галузі «Мова і література», предметів гуманітарного циклу, що забезпечують опанування учнями взаємопов’язаного програмового матеріалу, цілісну реалізацію змістових ліній чинної програми з української мови і літератури, комплексне формування комунікативної і літературної компетентності особистості.

Логіка інтеграції мовної та літературної освіти полягає у самій природі літератури як навчального предмета, об'єктом вивчення якого є тексти художніх творів. Адже художній текст створюється з допомогою мовних засобів, які є об'єктом вивчення під час уроків української.

Таким чином, доцільно використання текстів художніх творів під час уроків української мови для спостереження над тим чи іншим мовним явищем і відповідно на уроках літератури, при знайомстві з художнім твором, необхідно звертати увагу учнів на мовні особливості твору. Перед учителем-словесником сьогодні стоїть нелегке завдання – не тільки забезпечити вивчення учнями лінгвістичної та літературної теорії, розвиток мовних, мовленнєвих,

читацьких умінь, а й цілеспрямовано збагачувати інтелект школярів, задовольнити їхні естетичні потреби, розширювати знання про навколишній світ, історію, культуру. Відповідно до освітніх вимог необхідно осучаснювати технології навчання, змінювати традиційні межі уроків, оновлювати процес їх проведення.

Вважаємо, що спільність предметів мовної та літературної освіти визначає реальні можливості створення єдиної системи філологічної освіти, яка формує в учнів цілісну духовну картину світу, виражену в мові та літературі. Правильне встановлення міжпредметних зв'язків української мови та літератури, вдале їх використання є важливими умовами практичної та комунікативної спрямованості навчання української мови на матеріалі художніх текстів.

Література

1. Донченко Т. Уроки мови мають стати уроками словесності. *Дивослово*. 1995. № 4. С. 36 – 38.

2. Кучеренко І. Теоретичні і методичні засади сучасного уроку української мови в основній школі : монографія. Умань: Видавець ФОП Жовтий О.О., 2014. 410 с.

3. Модельна навчальна програма «Інтегрований мовно-літературний курс (українська мова, українська та зарубіжні літератури). 7-9 класи» для закладів загальної середньої освіти (автори: Старагіна І.П. та ін.). 2023. URL: https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/Navchalni.prohramy/2023/Model.navch.prohr.5-9.klas/Movnoiterat.osv.hal/16.08.2023/Intehrovanyy.movno-literaturnyy.kursukrmova.ukr.ta.zarub.literatury.7-9.kl.Starahina.ta.in.16.08.2023.pdf

4. Модельна навчальна програма «Інтегрований мовно-літературний курс (українська мова, українська та зарубіжні літератури). 5-6 класи» для закладів загальної середньої освіти (авт.: Старагіна І.П. та ін.). URL: https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/Navchalni.prohramy/202

1/14.07/Model.n avch.prohr.5-9.klas.NUSH-poetap.z.2022/Intehr.movn-lit.kurs-ukr.mova.ukr.ta.zar.lit.56.kl.Starahina.ta.in.04.10.pdf

5. Модельна навчальна програма «Українська література. 7-9 класи» для закладів загальної середньої освіти (автори: Яценко Т. О., Пахаренко В. І., Слижук О.А., Тригуб І.А.). 2023. URL: https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/Navchalni.prohramy/2023/Model.navch.p rohr.5-9.klas/Movno-literat.osv.hal/Ukrayinska.literatura.7-9-kl.Yatsenko.ta.in.26.07.2023-1.pdf

Евеліна БОЄВА,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української та зарубіжної літератур
Університету Ушинського
Ксенія МАЗУР,
магістрантка 2 р. н.
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського

ОСОБОВІ ЗАЙМЕННИКИ ЯК СТРИЖНЕВИЙ КОМПОНЕНТ ПОЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

Постановка проблеми. Займенник як частина мови, з морфологічної точки зору, цікавить мовознавців як на сучасному етапі розвитку лінгвістики, так і привертав увагу раніше. Якщо формально граматичний статус займенника можна вважати визначеним (Вихованець І. Р., Городенська К. Г., Кучеренко І. К., Леонова М. В., Жовтобрюх М. А., Білодід І. К., Ожоган В. М. і т. д.), то проблема семантики і функціонування залишається відкритою. Для її розв'язання ми обрали предметом дослідження художній текст, де стає можливим аналіз займенників у контексті, тобто не тільки як мовної одиниці, а й як мовленнєвої. Як відомо, у тексті займенники функціонують разом з іншими мовленнєвими одиницями у складі комунікативної єдності –

висловлювання. Такий аспект дослідження дозволяє не вичленовувати займенники з тексту, а аналізувати їх у зв'язку з іншими словами, вивчати їх роль у текстотворенні, з'ясовувати специфіку займенників у комунікативному акті, простежити зміни семантичного навантаження займенників протягом тексту.

Твори Олександра Олеся нами вибрані не випадково. Увагу до творчості Олександра Олеся в останні роки можна пояснити не тільки гострою і соціальною спрямованістю творів поета, а й глибиною філософської думки й особливим ліризмом поезії О. Олеся. Саме ці риси обумовили поширення в поетичних творах автора займенників, зокрема особових, які є виразником особистості мовця, його активної мовленнєвої позиції, яскравими образами співрозмовників ліричного героя.

Зазначимо, що функціонуванню займенників в поетичному тексті увага у сучасних дослідженнях приділялась лише спорадично, хоча ця частина мови в межах контексту поезій набуває значних особливостей. Все це обумовило **актуальність** теми і визначило її вибір. **Метою** представленої розвідки є дослідження художнього тексту і з'ясування ролі і семантики функціонування особових займенників у мовному просторі поезій Олександра Олеся.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Над дослідженням функцій (стилістичних, синтаксичних) займенників в контексті художніх творів, працювали такі мовознавці, як Л. А. Булаховський, В. С. Ващенко, А. П. Коваль, П. О. Петрова та інші. Але майже всі вони займалися розглядом функціонування займенників у поезіях одного митця –Т. Г. Шевченка. Теорією займенника як частини мови займалися такі вчені, як І. Г. Матвіяс, Б. М. Кулик, Д. Овсяніко-Кулиновський, О. О. Шахматов, П. Горецький, А. П. Загнітко, В. О. Горпинич та інші. Професор А. М. Пешковський, виходячи з узагальнюючих властивостей займенників, указував: «Займенники через свою абстрактність скрізь є «порушеннями порядку», скрізь створюють підрубрики,

особливі випадки. І своєрідність цих випадків, які б вони не були різноманітні, врешті зводиться до своєрідності природи самих займенників» [6, с. 167].

У своїй роботі ми підтримуємо традиційний погляд на займенники як окрему частину мови, таке трактування займенників характерне для більшості сучасних курсів. З методичних міркувань доцільніше розглядати займенники як частину мови в традиційному плані.

Ми підтримуємо думку І. К. Білодіда, що «займенники як частина мови становлять собою клас слів, позбавлених конкретного виявленого матеріального змісту; вони виступають еквівалентами іменників, прикметників і числівників, даючи найзагальніше уявлення про предметність, ознаку й число» [7, с. 265]. У процесі мовлення, за конкретних умов, займенники набирають значення дійсних осіб, речей, ознак. Завдяки такій семантиці займенники вживаються дуже широко, тому-то, незважаючи на порівняно невелику кількість займенникових слів, вага їх у мовленні досить велика.

Виклад основного матеріалу. Коли говорять про поезію і поетичну мову, мають на увазі, перш за все, лірику. Саме мова лірики вирізняється найбільшою своєрідністю, тому що лірика – складна форма пізнання, вираження і комунікації. В ліриці мова іде про відношення людської особистості і світу [3, с. 210]. Складний характер має і структура мовленнєвого суб'єкта і адресата в ліричній поезії.

Як відомо, поетична свідомість (ліричне я) може обмежуватися своїм внутрішнім емоційним світом і навіть бути протиставлено зовнішньому світу. Але може вміщувати в собі широкий зовнішній світ, з яким у ліричного поета виникає безпосередній і тісний контакт. Існує думка, що лірика – спосіб самовираження [1, с. 34]. На наш погляд, це вірно тільки частково. Лірична поезія, дійсно буває способом самовираження. Але творчість багатьох ліричних поетів має більш ніж особисте значення, воно звернено до світу. І річ не в тому, що поет відчуває і висловлює не тільки свою особистість, свій емоційний світ, але й зовнішній. Відбувається складний процес – зріст масштабів ліричного я,

який в однаковій мірі охоплює світ внутрішній і зовнішній, знищуючи межі між ними.

Сутність ліричної поезії, як зображення світу в сприйманні ліричного суб'єкту, ліричного «я» висуває на перший план у структурі ліричного повідомлення точку зору того, хто говорить.

В ліричній поезії людина, яка говорить, активно залучається до структури повідомлення. Позиція така, що її присутність обов'язково тим чи іншим способом дає себе почувати в структурі поетичного тексту.

Для введення адресата в текст лірика застосовує мовні засоби, первинна функція яких комунікативна (у розмовному мовленні). Це форма діалогічного мовлення: друга особа, звертання, питання. Це дейктичні засоби мови, які в усному діалозі у власне дейктичній функції вказують на предмети і простори, що знаходяться в полі зору. Перенесення всіх цих засобів до письмового тексту перетворює і ускладнює їх функції – у зв'язку зі зміною всіх умов комунікації в ліриці порівняно з усним мовленням. Отже, виникає питання про типи мовленнєвих суб'єктів у ліричній поезії.

Досліджуючи поетичну спадщину Олександра Олеся, ми дійшли висновку, що ліричний герой говорить від першої особи (171 слововживання), саме такий тип фіксується найчастіше. Формально автор і ліричний герой виявляються тотожними: «Мене невірна розлюбила,/ І ***я*** блукаю сам не свій,/ Немов я кинутий остався/ Один в пустелі світовій» [4, с. 128].

Кожний рядок містить вказівку на *«я»* ліричного героя: спочатку це родовий відмінок особового займенника 1-ої особи – *я (мене),* потім безпосередньо займенник *я* у початковій формі, а в останньому рядку, автор вживає кількісний числівник *(один),* що має здатність не тільки вказувати на кількість предметів, а й підкреслює, що ліричний герой залишився наодинці (*один – одинокий* мають спільний корінь). Повторення займенниках у кожному рядку підкреслює це значення, яке експліцитно представлене в останньому рядку.

Але можлива і розбіжність. Формальна розбіжність з автором виникає тоді, коли ліричний герой, не будучи об'єктом мови, з'являється як третя особа. Це виникає в тих випадках, коли автор відділяє себе (точніше одне із своїх *я*) *і* говорить про себе в третій особі: «Про мене ти забула,/ Давно ***я*** знаю все .../ Щодня про тебе вітер/ Чутки мені несе./ Сьогодні прилетів він,/ Засмучений украй,/ І в відповідь заплакав:/ О, краще не питай!/ Учора як смеркалось/ Прийшов він до вікна,/ Віконце розчинилось,/ І скрикнула вона./ І руки простяглися, –/ Дві рученьки її .../ О друже , не розпитуй./ Вони вже не твої» [4, с. 252].

Зазначимо, що органічна пов'язаність образної системи ліричних творів Олександра Олеся з явищами природи – типова для поета продовж усього періоду його творчості. Так, у поезії 1916 року «Про мене ти забула» інтимним свідком поетових переживань виступив вітер.

Ліричне *я* автора в різних випадках набуває нового значення. Часто зустрічаються випадки, коли мовець, тобто ліричний герой, не є активним учасником дії, а виступає в ролі спостерігача: «Єсть дивні лілеї, що, вранці родившись/ Надвечір уже умирають.../ *Я* бачив їх трупи... Стоять як зомлілі,/ І руки кудись простягають» [4, с. 122].

Темою вірша є не стан ліричного героя, а надії, які він спостерігає. Але читач може сприймати їх лише очима ліричного героя, тобто з відтінком суб'єктивності. На це вказує речення: «*Я* бачив їх трупи ...».

В своїй поезії Олександр Олесь, застосовуючи стилістичні засоби, прагне виділити себе, тобто одну сторону свого внутрішнього *я,* і, використовуючи анафору, підносить емоційну силу вірша, сприяє комунікаційній стрункості й завершеності:» *Я* – мов сурмач без сурми голосної,/ *Я* – мов стрілець без зброї золотої, / *Я* – мов орел без сизих крил,/ *Я* – мов вістун серед могил» [4, с. 229]. В даному прикладі пунктуація авторська, тобто тире вживається для підсилення змісту займенника *я,* і для виділення його з тексту, саме на особовому

займеннику лежить смислове навантаження. В цій строфі поет не витримує від розпачливого вигуку.

Олександр Олесь, виступаючи в поезії ліричним героєм, переймається болями і сподіваннями свого народу, виділяє себе, не для відокремлення, а навпаки, для того, щоб показати свою єдність з народом: «Але *я* всім вселюдно признаюсь,/ *Я* – син його, *я* – старців син.../ За руку гляньте з ним беруся/ І завжди з ним іти клянуся/ Кудись на гори із долин» [4, с. 271].

Різні сторони, ліричного *я* поета можуть вступати один з одним в діалог. Тоді внутрішній мовленнєвий суб'єкт – одна сторона ліричного *я,* а друга сторона виступає як адресат: «Не любила, не любила/ Знаю, знаю *я*.../ Ах, навіщо *я* повірив/ Співам солов'я» [4, с. 650].

Спостереження над суб'єктно-об'єктними стосунками в ліриці Олександра Олеся, типом ліричного героя, особливостями поетики і композиції, дають змогу уявити цілісний образ ліричного героя, що виявляється, насамперед, крізь широкий спектр функціонування душі поета, якає частиною «душі світової»: «Втіліть чуття мої в звуки, в слова/ Світ увесь навіть не в волі.../ Як же душа *моя* їх проспіва,/ Частка душі світової» [4, с. 103].

Ліричний герой відчуває, як в його свідомості формується нова реальність. В поезії «Вийди, змучена людьми...», що жанровими ознаками нагадує благання, ліричний герой поступово проникається образом ідеальної мрії, він розчиняється в ній, втрачає власну особистість: «– З небом, з Богом *я* зіллюсь,/ З сяйвом Вишнього, з тобою, –/ Кожний нерв зроблю струною./ Сам *я* арфою зроблюсь» [4, с. 201].

В ліричній поезії Олександра Олеся фіксуємо ототожнення образу поетичної душі з піснею. Образ-символ «пісні-душі» містить поетичне посилання, яке просторово розповсюджується, охоплюючи природу, соціум, внутрішній світ людини: «Бажав *я* тільки і співав/ Про ніч землі, про сяйво неба,/ І в люде пісню посилав/ За *мене* здійснити, що треба» [4, с. 83].

Автор так закоханий у квіти, що навіть ототожнює ліричного героя з ними: «Перекинусь *я* квіткою-крихтою,/ Пригорнусь до барвінку зеленого,/ Припаду перестану і дихати...» [4, с. 239].

Отже, часо-просторові стосунки між ліричним героєм і уявлюваним світом, що утворюється в екзистенційному прориві Душі Світової відбивають метаморфози поетової душі, що позначаються на рівні суб'єктно-об'єктних перетинків, що охоплюють композиційні особливості Олесевої лірики, а також надзвичайні надбання Олесевої поетики.

Не менш складною є структура адресата мови в поезії. Категорія адресата включає в себе 2-у особу однини і множини. Третя особа встановлює дистанцію між тим, хто говорить, і предметом мови, а друга особа цю дистанцію знищує.

У поезіях О. Олеся менш частотним, порівняно із займенником *я,* виявився займенник другої особи однини – *ти* (103 слововживання). Як зазначає дослідниця І. І. Ковтунова, «мова у формі у другій особи – одна із характерніших ознак лірики, що склалася роками, традиційний її прийом» [2, с. 89].

Застосування другої особи до віддалених осіб предметів - це переміщення функції адресата мови з одного типа об'єктів на інші. Таке переміщення створює ілюзію, образ безпосередньої присутності і близькості до того, хто говорить.

За нашими спостереженнями, зменшення дистанції між автором і предметом мови, здійснюється в ліричній поезії в тих випадках, коли митець звертається не до особи. А має на меті проникнення в суть речей і загальних понять. Поет вступає з ними в тісний контакт, встановлює зв'язок , щоб якомога яскравіше їх зрозуміти. Олександр Олесь звертається до народу, до України, до духу України...: «*Народ мій!* І *ти* – орел, вночі підтятий/ І чом не лицар *ти* захоплений в полон?!» [4, с. 774]. «Для всіх *ти* мертва і смішна/ Для всіх *ти* бідна і щаслива,/ *Моя Україна,* прекрасна,/ Пісень і волі сторона» [4, с. 74].

В поезії «Пісня» Олександр Олесь вступає в діалог з сонцем, це скоріше являє собою «комунікативну метафору» [2, с. 90], а не уособлення в прямому значенні цього слова: «Коли вже *ти,* сонечко, мені зійдеш,/ Коли вже *ти* весело усміхнешся?/ А вже ж моя душенька наболілась,/ А вже з мене доленька насміялась» [4, с. 243].

Автор у своїй поезії веде розмову і з вищими силами, але звертається до них в простій формі на *ти.* Таке звертання до Бога на *ти* притаманне розмовному стилю всіх людей. В молитвах, проханнях до Бога, побутує звертання в простій формі, як за пані-брата: «Отче наш! Якщо є ти на небі і на землі...». Вірш має шість строф, і тільки в шостій поет звертається нього називаючи "Небесний Пане", що приземлює принижує божество: «Як *ти* осліп, *Небесний Пане,/* За правду нашу пекло встане!!!/ Віки ж мовчиш!..» [4, с. 277].

Олександр Олесь – тонкий ніжний лірик. Він увійшов у свідомості поколінь як незрівнянний майстер інтимної лірики і на підтвердження цієї істини навіть такий цікавий і переконливий аргумент: «Коли Леся Українка ознайомилася з поезією молодого Олександра Олеся, то високо оцінила його ліричний талант, заявивши, що їй тепер не варто писати вірші» [5, с. 48]. Він любив рідну землю, країну, рідну мову. В його серці бриніла пісня кохання На папір лягали задушевні вірші про неї – омріяну, милу, «бідну лебідку»: «*О бідна лебідка! Ти* глянула в очі,/ *Ти* глянула в тихі озера мої,/ А в мене душа, як в негоду, тріпоче, -/Навік скаламучені води її!» [4, с. 209].

Впадає в око ще одна типова риса поетики інтимної лірики Олександра Олеся – автор не називає ім'я коханої, а займенник *ти* розуміється як звертання до коханої: «*Ти* не прийшла в вечірній час.../Без *тебе* день вмирав сьогодні,/ Без *тебе* засід смутно гас/ І сонце сходило в безодні.../*Ти* не прийшла в вечірній час» [4, с. 236].

У даній строфі повторюється перший і останній рядок, утворюючи ефект кола. Поет, повторюючи їх у кожній строфі, робить їх епіцентром переживань ліричного героя і спонукає цим до співпереживань читача.

З біографії поета відомо, що його дружина Віра Антонівна Свадовська, дала життя його ліричному псевдоніму – Олесь [5, с. 52] у відповідь на це був написаний чудовий вірш, в якому поет звертається до дружини у формі 2-ої особи, але з великої літери, з метою показати велику повагу: «Те ім'я, що мені дала *Ти*/ У дні осяяні *Тобою,*/ У сні і вільне і крилате/ Літа і в'ється наді мною./ Його прийму я в свою душу,/ Зіллю з своєю кров'ю» [4, с. 254].

Поет звертається до України як до живої істоти, займенник другої особи допомагає вступити з адресатом в тісний контакт. Далі автор звертається до духу України, як до близької особу: «*О дух України! Орел!*/ Дух вільний смілий і високий,/ Злети стурбуй цей мертвий спокій/І влий життя з свої джерел./ *Ти,* дужий в вільності своїй./ Розніс би хмари і тумани» [4, с. 74]. Олександр Олесь майстерно поєднує у одному реченні (одній строфі) кілька звертань, що зумовлює передачу найвищого ступеня наснаги почуттів.

У поезії «Хто ви? Хто ви? З нагаями...» Олександр Олесь застосовує перехід від 2-ої особи множини до 2-ої однини, який відбувається непомітно, але дуже швидко. Виникає ефект заміни кадрів: віддалений план змінюється близьким: «Хто *ви?* Хто *ви!* З нагаями/ І з брязкучими шаблями?/ Люде кажеш? Ми не вірим:/ Нащо дивишся *ти* звіром» [4, с. 254].

Отже, спадщина Олександра Олеся з плином часу не збідніла і не втратила своєї мистецької привабливості. Як синові своєї доби і свого народу, Олесеві вдалось розділити гіркоту і радість його долі, доводилось захоплюватись, помилятися, розчаровуватись. Проте із справжнього мистецького болю його сповідь в ім'я найвищих людських ідеалів вилилась в непідробні перлини лірики, драматичні поеми, оригінальні поезії в прозі і прозові твори, публіцистичні та літературно-критичні статті.

Висновки. Досліджуючи поетичну спадщину цього видатного митця, простежили за особливостями семантики особових займенників в поетичному дискурсі, встановили їх взаємодію з іншими мовленнєвими одиницями у складі комунікативної єдності – висловлювання.

Роль займенників в ліричних творах О. Олеся, на нашу думку, більш ніж суттєва, вони виступають як необхідний і універсальний елемент: займенник є засобом збереження безіменності ліричного суб'єкта і притому звільняє його із надр емпіричного, побутового контексту, а перетворює його в ліричне інкогніто.

За нашими спостереженнями, в залежності від світобачення митця функції особових займенників змінюються. Домінуючою в творчості досліджуваного нами автора виступає стилістична функція особових займенників: анафора, коло, повтор.

Так, займенник *я* поєднує в собі ліричного героя і автора. Але можлива і розбіжність, в тих випадках коли автор хоче виділити себе і говорить про себе в третій особі. Ліричне *я* автора набуває нового значення, це відбувається в тих випадках, коли мовець, тобто ліричний герой виступає як сторонній спостерігач. Семантика пов'язана з авторським задумом, переважає займенник *я* – це пов'язано з висуванням на перший план світу ліричного героя.

Зазначимо, що особливо складною в поезії Олександра Олеся є категорія адресата, що представлена 2-ою особою однини (множини). Адресатом мови може бути сам мовець, але це не означає, що суб'єкт мови повністю збігається з адресатом. У випадку автоадресації виникає розщеплення людського і поетичного *я,* різні сторони якого вступають один з одним в діалог.

Стилістичною особливістю поезій Олександра Олеся є те, що друга особа може вживатися окремо і разом із звертанням. Звертання вживається для уточнення, конкретизації і характеристики займенника. Також у поезіях Олександр Олесь застосовує перехід від 2-ої особи множини до 2-ої особи однини, що побуджує ефект заміни «кадрів».

Отже, творчість Олександра Олеся відзначається своєю оригінальністю, приваблює сучасних читачів своєю життєрадісністю, оптимістичністю. В умовах економічної та політичної нестабільності, знаходиш підтримку, черпаєш силу, щоб не озлобитися, не зачерствіти душею. Його творчість

досліджена мало, але неможливо уявити, що така сторінка української культури була б нами забута. Ще на довгі часи вона залишиться невсихаючим джерелом для літературознавців, мовознавців, читачів.

Література

1. Іонова І. О. Морфологія потичного мовлення. Кишинів : Штіца, 1988. 162 с.

2. Ковтунова І. І. Поетичний синтаксис. Київ : Наука, 1986. 208 с.

3. Кочерган М. П. Слово і контекст: (Лексична сполучуваність і значення слова). Львів : Вища школа, 1980. 182 с.

4. Олесь Олександр. Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира. Київ : Дніпро, 1990. Т. 1. 959 с.

5. Олесь Олександр. Творча спадщина і сучасність: збірник наукових праць. Суми : Козацький вал, 1999. 308 с.

6. Плющ П. П. Історія української літературної мови Київ : Вища школа, 1971. 423 с.

7. Сучасна українська літературна мова. Морфологія /за загальною ред. акад. АН УРСР І. К. Білодіда. Київ : Наук. думка, 1969. 528 с.

Тетяна ГОРАНСЬКА,
старший викладач кафедри української та зарубіжної літератур
Університету Ушинського
Анастасія ГУДАК,
студентка 4 курсу
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського

РОМАНТИЧНЕ ПРОТИСТАВЛЕННЯ ПРИРОДИ І ЦИВІЛІЗАЦІЇ В ЦИКЛІ «ПІВНІЧНИХ ОПОВІДАНЬ» ДЖ. ЛОНДОНА

Постановка проблеми. Джек Лондон – відомий американський письменник початку ХХ ст., автор багатьох романів та оповідань, які знайшли тисячі поціновувачів не лише в США, а й далеко за її межами, зокрема в Україні. Менш як два десятиліття письменник працював у літературній галузі, проте зміг залишити чималу творчу спадщину. Прозу митця можна віднести до неоромантичного напряму, характерного для американської та західноєвропейської літератур початку ХХ ст.

Джек Лондон жив у ті часи, коли у Північній Америці панувала так звана «золота лихоманка», – тисячі шукачів пригод та кращої долі вирушили у небезпечну подорож, сподіваючись на швидке збагачення. Не оминув цієї спокуси і молодий Джек Лондон, якому на той момент був 21 рік. Він не знайшов золотої жили в Клондайку, але привіз звідти дещо краще – нове бачення життя і багато вражень. Вже через два роки молодий автор видав першу книгу оповідань «Син вовка», натхненну побаченим і пережитим на Півночі. За нею слідувало багато інших збірок оповідань і романів, присвячених цій темі. Тож, спираючись на власний досвід, автор написав чудові твори, у яких розповів про біди та радощі золотошукачів, дику природу Півночі та її корінних мешканців.

Ранні оповідання письменника, з яких почалась його літературна слава, умовно називають «Північними оповіданнями». У зазначеному циклі автор відтворив повсякденні реалії золотошукачів, багато з яких гинули через власну непристосованість до суворого світу Аляски. Прикметно, що у цих оповіданнях Джек Лондон намагався показати боротьбу не за золото, а за саму людину. Саме тому центральною постала тема виживання у важких умовах Півночі. Письменник став справжнім новатором, оскільки до нього ніхто так глибоко не досліджував стан людини, яка опинилась за тисячі кілометрів від цивілізації, у світі дикої природи, де виживає тільки сильніший.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Джека Лондона, зокрема цикл «Північні оповідання», достатньо ґрунтовно досліджений в

українському літературознавстві. Особливої уваги заслуговує книга Тамари Денисової «Джек Лондон. Життя і творчість». Різноаспектний аналіз у цій області здійснили Клен Ю., Лазірко Н. О., Дерій М. А., Савченко З. В., Корунець І. В., Ніколенко О. М, Козлова А. Г., Козлов Є. Д. та інші.

Мета – дослідити тему романтичного протиставлення природи й цивілізації у циклі «Північних оповідань» Джека Лондона.

Виклад основного матеріалу. Червоною ниткою крізь усю творчість Джека Лондона проходить тема романтичного протиставлення цивілізації й природи. Автор намагається показати руйнівний вплив цивілізації на особистість і зафіксувати зміни людської психіки у природному середовищі. Як зазначають у своїй статті науковці А. Козлова і Є. Козлов: «...природа зцілює людину, виправляє її духовно, робить досконалою, тоді як цивілізація спотворює людську сутність, робить людину слабкою фізично або морально скаліченою» [3, с. 95]. Таке розуміння двох різних світів бачимо у низці творів Джека Лондона із циклу «Північних оповідань». Воно було характерне ще для просвітницького реалізму XVIII століття та романтизму 1-ї половини XIX століття.

Як зазначила Т. Денисова, «… у критичні моменти життя Лондон «просвічує» своїх героїв, випробовує їх і відкриває читачам» [1, с. 30]. З власного досвіду автор добре розумів, як важко перебувати далеко від дому, серед безлюдних й холодних просторів Аляски. Зокрема, в оповіданні «У далекій країні» письменник з перших рядків показує, як впливає зміна середовища на особистість: «Коли людина мандрує в далеку країну, їй доводиться забувати чимало з того, до чого вона звикла і пристосовуватися до нових життєвих обставин. Вона мусить відмовитися від колишніх ідеалів, зректися колишніх богів, а часто й переробити закони моралі, що досі керували її поведінкою» [5, с. 67]. Герої творів Джека Лондона втікають від міської буденності до первісної Півночі. Ними керує величезна жага до золота та пригод. Як зазначає М. Дерій: «Однією із суттєвих рис, що пронизує всі

твори Джека Лондона про Північ, є мотив пригоди, він об'єднує людей різних професій та національностей, несе у собі небезпеку та невизначеність з одного боку та романтизм з іншого, адже в таких ситуаціях людина є частиною природи і її почуття особливо загострюються» [2, с. 45].

Звернемо нашу увагу на двох головних персонажів оповідання «У далекій країні» – Картера Везербі та Персі Касферта. Ці чоловіки вирішують радикально змінити своє життя, ризикнувши усім, що вони мають. Звичайно, у кожного для цього знаходяться власні причини. У Картера Везербі на першому місці стоїть бажання збагатитися: «З натури він не був романтик, комерційна неволя задавила в ньому всі високі поривання, – просто він утомився від буденної мотанини й хотів раз добряче ризикнути, сподіваючись, звісно, на відповідні прибутки» [5, с. 68]. На противагу йому, Персі Касферт, надихнувшись прикладом земляків, просто бажає поринути у романтичний світ пригод: «Він був звичайна собі людина, мав солідний рахунок у банку і таку ж саму солідну освіту, а цим багато сказано. Йому не було жодної рації вплутуватися в ту авантюру, аніякісінької, якщо не брати на увагу його надмірної сентиментальності. Помилково вважав він її за справжню романтику та нахил до пригод» [5, с. 68]. У результаті обидва розуміють, що не здатні вижити у тяжких умовах первісної природи. В образі цих двох героїв втілені найгірші риси людської особистості, породженої цивілізацією: егоїзм, хитрість, жадібність, агресивність, лінь та боягузтво. Їм потрібно було просто працювати та підтримувати один одного для того, щоб вижити, але вони не змогли цього виконати.

Сувора Північ відкриває справжнє обличчя героїв, пробуджує їх тваринну сутність і робить з них потворних істот, які не мають нічого спільного з людиною: «Страх Півночі, психічне напруження й нищівна хвороба — все це так на них вплинуло, що вони втратили людську подобу й прибрали вигляду зацькованих звірів», «їм стало байдуже, що вони брудні і втратили всяку пристойність. Хатина зробилася як хлів, постелі ніколи не перестелялися,

ялинове гілля на них ніколи не мінялося» [5, с. 74]. У своїх творах автор неодноразово наголошує на тому, що тільки працьовиті й мужні люди, здатні на щиру дружбу та готові до взаємодопомоги, здатні вижити на Алясці. Персонажі оповідання не виявили таких рис, породжені світом цивілізації вони були слабкодухими й лінивими істотами, тому обидва загинули у важких умовах Півночі.

Одним із знакових творів Джека Лондона, в якому втілено велич дикої природи й людське безсилля перед нею, є оповідання «Біла тиша». Навіть сам опис Білої тиші в однойменному оповіданні дає підстави стверджувати, що природа, є могутнішою за людину, вона здатна знищити у ній усі залишки цивілізованості: «...найстрашніша, найбільш гнітюча з усього того — байдужість Білої Тиші. Ніщо ані ворухнеться, на блискучому мідяному небі — ані хмаринки, найтихіший шепіт вражає, як блюзнірство, людина стає боязка, лякається звуку власного голосу. Вона, єдина жива порошинка, — мандрує примарними просторами мертвого світу, тремтить од власної відваги, розуміє, що її життя — все одно, що життя хробака» [5, с. 36].

Троє головних героїв – Мелмют Кід, Мейсон та його дружина-індіанка Рут разом долають важкий шлях. Мейсон мріє про повернення на батьківщину. На примітивному рівні він намагається розкрити усі привілеї цивілізації перед своєю дружиною: «Пливеш десять снів, двадцять снів, сорок снів (він полічив доби на пальцях), і все — вода, солона вода. А тоді приїдеш до великого селища, повного люду, наче комарів улітку. А вігвами, — ох і височенні, десять, двадцять сосен. Страх які!» [5, с. 34]. Рут, яка усе своє життя прожила в північному краю, навряд чи вірить словам чоловіка. Проте вона щиро любить його, а тому погоджується їхати із ним до Штатів. Але стається трагічний випадок – велика сосна падає на Мейсона і калічить його. Ця подія стає свідченням того, що на Півночі панують інші закони, непідвладні людині. Природа страждає від людей, оскільки вони добувають з її надр цінні копалини,

вбивають тварин, знищують ліси. За це не може бути прощення, а тільки жорстока відплата.

Втіленням моральної сили у цьому та багатьох інших оповіданнях постає перед читачем Мелмют Кід. Він завжди готовий прийти на допомогу своїм товаришам і розумно покарати тих, хто вчиняє зло. У ситуації з Мейсоном, Мелмют Кід щиро обіцяє підтримати Рут з їх майбутньою дитиною. З великим болем у серці він виконує друге найважче прохання Мейсона й застрелює свого товариша, аби той більше не мучився. Джек Лондон прагне показати, що Мелмют Кід – це людина з великим серцем та мужністю, яка є ідеальним героєм творів Дж. Лондона.

Ще одним яскравим прикладом романтичного протиставлення природи й цивілізації ми вважаємо оповідання «Історія Джіс-Ук». У цьому творі автор ставить за мету показати два різних середовища – світ цивілізації та світ Аляски. У кожному з головних героїв твору, Джек Лондон втілює риси притаманні для того середовища, в якому їх виховували. Автор знайомить нас із молодим амбітним героєм Нійлом Бонером, який своїми витівками завдає батькам чималих клопотів: «З натури він не був зіпсутий, але людина, яка має що їсти, а нічого не робить, мусить витрачати кудись надлишок енергії, і Нійл Бонер був саме така людина» [5, с. 465]. Прагнучи перевиховати сина, його рідні виголошують своє остаточне рішення: «П'ять років простого життя, близько до природи та далеко від спокус зроблять з нього людину» [5, с. 465]. Тож юнак відправляється на Північ і починає працювати у Компанії Тихоокеанського узбережжя.

Завдяки цьому образу автор показує, як сувора природа впливає на вчорашнього представника цивілізації: «...холодної ночі, вискакував на мороз і галасував на повні груди, кидаючи виклик тиші, немов вона була жива й могла прийняти той виклик» [5, с. 472]. Знаходячись на краю прірви, що веде до божевілля, герой знайомиться із Джіс-Ук, дівчиною з племені тоятів, в якій текла кров декількох народів: «Особливо гарні були її великі блискучі чорні

очі, очі людини мішаної раси, та ще й довгасті — ознака зіткнення темної раси з білою. Вона знала, що має в собі кров білих людей, і це надавало їй амбітності. Але вихованням і поглядами на життя вона була звичайна собі тоятська індіянка» [5, с. 465]. Вихована на лоні дикої природи, вона не мала високих прагнень, проте була здатна по-справжньому любити й жертвувати заради тих, кого любить.

Довгий час Джіс-Ук щасливо живе разом із Нійлом Бонером. Читачу навіть здається, що два геть різні світи зійшлися у гармонію між собою. Проте Бонеру приходить звістка про смерть батька та чималу спадщину, і герой вирушає додому, обіцяючи Джіс-Ук скоро повернутися. Потрапивши у світ цивілізації, з кожним днем він усе більше цурається думки про Аляску. Бонер закохується у Кіті Шарон, яка цілком опановує ним, і скоро забуває про Джіс-Ук. А тоятська дівчина народжує хлопчика й вирушає у далекий шлях до Сан-Франциско. Аби туди дістатися героїня важко працює: «У Сент-Майклі вона мила посуд на кухні у факторії... Уже Берінгове море мало от-от замерзнути, як Джіс-Ук подалася на південь на якійсь припізненій шхуні мисливців за котиками. Цілу зиму вона куховарила в родині капітана Маркгейма на Алясці, а навесні човном з пакунками віскі подалася далі на південь, у Сітку. Трохи згодом вона опинилася в Метлакатлі, поблизу бухти Святої Марії на самому півдні Пенгендлу. Там вона працювала на консервній фабриці під час сезону на лосося…» [5, с. 477].

На прикладі героя оповідання Бонера, Джек Лондон показує, що людина, звикла до благ цивілізації, не здатна повністю змінитися. Чоловік зустрічає свою колишню кохану без найменшої крихти сорому. Цей персонаж постає в очах читача егоїстичною і безчесною людиною. На противагу Бонеру, Джіс-Ук, незважаючи на привабливість комфортного життя в Америці, повертається назад до Аляски. Для неї важливо було на власні очі побачити, чи справді її обманули, й більше вона не потребує жодних пояснень. Стосунки із Нійлом Бонером були чимось казковим для індіанки, бо вона була коханою білої

людини, що у її розумінні стояла десь нарівні з богами. Повернувшись додому, Джіс-Ук виховує чудового хлопчика й усе своє життя живе самотньо. Таким чином, доля кожного із героїв складається по-різному, бо вони – діти різних світів, які часто зіштовхуються між собою, але не можуть бути разом.

І, нарешті, розглянемо як втілюється аналізована нами проблема в одному з найвідоміших оповідань Джека Лондона «Жага до життя». О. Ніколенко та М. Дерій зазначають: «Джек Лондон не дає імені головному герою оповідання. У цьому є велике значення: людина бореться за своє життя і для неї вже не важливо, ким вона була раніше, де жила, яке ім'я мала» [4, с. 157]. Уже в цьому твердженні бачимо, як розкривається тема романтичного протиставлення цивілізації та природи, оскільки на Півночі кожен забуває про своє минуле життя й починає розуміти, що в будь-яку хвилину його серцебиття може зупинитися. В оповіданні йде мова про безіменного головного героя, який випадково калічить ногу й кличе свого товариша аби той йому допоміг. Проте Біл не тільки не поспішає на поміч, а й зовсім не реагує на прохання друга, далі продовжуючи свій шлях. Так герой залишається сам на сам із північною природою. Тепер тільки від нього залежить виживе він, чи ні. І чоловік це добре розуміє, а тому починає боротися за своє життя. Жага до наживи погнала його в цю льодяну пустелю. Йому вдалося віднайти золоту жилу і розбагатіти. Але зараз виявилося, що багатство нічого не варте, коли втрачаєш життя. Саме тому він залишає важкою працею здобуте золото посеред цієї холодної пустки, бо воно стає непотрібним тягарем і відбирає його останні сили. Так відбувається духовне переродження цього чоловіка, його моральне очищення від примарних цінностей цивілізації. Навіть у момент голоду, герой не забуває про своє людське начало: «Він одвернувся. Що ж, нехай Біл покинув його, але він не візьме його золота, не смоктатиме Білових кісток. А Біл зробив би так, якби опинився на його місці...» [6, с. 21].

У творчості Джека Лондона – це один із небагатьох героїв, якому по-справжньому вдалося змінитися на лоні дикої Півночі. Він пройшов низку

випробувань (зрада, голод, самотність, боротьба з вовком), проте зміг вижити й не втратити своїх людських якостей. Натомість його приятель Біл виявився справжнім негідником. Він, навіть не замислюючись, підло покинув свого товариша на смерть і за це отримав гідну плату, оскільки втратив не лише своє золото, а й життя. Укотре Джек Лондон показує, що Північ не терпить людської підлості й жадібності.

Зазначимо, що важливу роль в оповіданні відіграють пейзажі. На початку твору автор зображує похмуру природу, тим самим натякаючи на майбутні перешкоди, які чекають героя: «Побіля обрію дотлівало сонце, ледве проглядаючи крізь запону туману й мли, що налягали на землю без чітких обрисів, наче гуща» [6, с. 8]. Наприкінці пейзаж навіює сподівання на позитивний фінал твору: «Зійшло яскраве сонце... Погода стояла чудова — в північних широтах настало коротке бабине літо» [6, с. 20]. Отже, природа теж по-своєму випробовує героя. Проте відкривши його справжнє єство, дарує шанс вижити.

Загалом, це оповідання вважають одним з кращих творів Джека Лондона, оскільки його проблематика полягає у тому, як важкі випробування, що випадають на долю людини, проявляють її істинну сутність.

Висновки. Отже, проаналізувавши декілька творів із циклу «Північні оповідання», можемо стверджувати, що письменник виявив себе талановитим знавцем людської психології й майстром художнього слова. У більшості оповідань Джек Лондон підіймає тему романтичного протиставлення цивілізації та природи. Автор показує згубний вплив цивілізованого світу на людину, на противагу вільному середовищу дикої Аляски, де серед холодних просторів виявляється справжнє людське єство. Герої Джека Лондона випробовуються низкою проблем: холодом, голодом, самотністю і навіть смертю, і виживає лише той, хто здатен скласти іспит на людяність.

Література

1. Денисова Т. Н. Джек Лондон. Життя і творчість. Київ : Дніпро, 1978. 125 с.

2. Дерій М. А. Тема «золотої лихоманки» у збірці Джека Лондона «Північні оповідання». *Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Літературознавство*. Харків, 2019. Вип. 3 (93). С. 43 – 53.

3. Джек Лондон. Твори у 12 томах. Київ : Дніпро, 1969. Том 1. 541 с.

4. Джек Лондон. Твори у 12 томах. Київ: Дніпро, 1969. Том 5. 536 с.

5. Козлова А. Г. Свобода як одих з провідних мотивів «Північних оповідань» Джека Лондона. *Аргументи сучасної філології: свобода та безпека*: матеріали ІІІ Міжнар. наук. конф., Харків, 6–7 квіт. 2023 р. Харків: ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2023. С. 93 – 98.

6. Ніколенко О. М., Дерій М. А. Жага до життя як лейтмотив «Північних оповідань» Джека Лондона. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Київ, 2020. Том 31 (70). № 4. Ч. 3. С. 155 – 159.

Тетяна КРУПЕНЬОВА,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри МНФД
Університету Ушинського
Анна ЯКУЩЕНКО,
магістрантка 2 р. н.
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ УЧНІВ СЕРЕДНЬОЇ ШКОЛИ

Постановка проблеми. Сучасна освітня система України знаходиться на піку реформування, оскільки триває розбудова українського суспільства на

засадах гуманістичних цінностей та демократії. Концепція Нової української школи націлена на формування конкурентноспроможної на ринку праці особистості, здатної до самореалізації та самоосвіти впродовж усього життя. Саме тому одним із нагальних завдань сучасної школи є пошук шляхів активізації пізнавальної діяльності учнів, формування дієвого, зацікавленого ставлення до навчання та розвитку їх інтелектуальних здібностей через формування життєво-необхідних компетентностей. З огляду на необхідність вирішення цього завдання винятково важливою є проблема розвитку критичного мислення школярів, як чинника ефективності їх навчальної діяльності. Розвиток критичного мислення є однією з новітніх педагогічних технологій, що допомагає реалізувати ідеї особистісно-орієнтованої моделі освіти та має призвести до зміни ролі й функцій як самого вчителя, так і учнів у сучасному освітньому процесі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У наукових працях останніх років, як вітчизняних, так і зарубіжних, підкреслюється значення критичного мислення для розвитку суспільства і самої людини. Феномен критичного мислення досліджувався такими вченими, як Р.Джонсон, Д. Клустер, Р. Стернберг, Д. Халперн, О. Пометун, Л. Терлецька тощо. Взаємозалежність зовнішніх і внутрішніх умов розвитку критичного мислення особистості школяра досліджували В. Давидов, Л. Занков, А. Любінська, В. Бондар, А. Маркова та ін. Про важливість цілеспрямованої і систематичної навчально-пізнавальної діяльності для розвитку критичного мислення учнів йдеться у працях О. Веселовської, Л. Фрідмана, О. Столяра, О. Останіної та ін. Дослідженню видів міжпредметних зв`язків, методики їх реалізації присвячені праці В. Федорової, В. Максимової, А. Усової. У межах Концепції Нової української школи ця проблема представлена в роботах І. Большакової, Л. Варзацької, М. Вашуленка, О. Савченко та ін. У своїх теоретичних і методичних розробках, онлайн-вебінарах автори наголошують на питаннях розвитку в школярів вміння самостійно опрацьовувати навчальний матеріал,

робити висновки, бачити та виправляти власні помилки, знаходити нестандартні шляхи вирішення різноманітних проблем. Разом із тим питання гуманізації освіти пов'язані із проблемою оновлення її змісту на основі інтегрованого підходу. Саме міжпредметна інтеграція має значні потенційні можливості для розвитку критичного мислення школярів, оскільки є запорукою успішного опанування ними навчального матеріалу, вміння застосовувати його у реальному житті та створювати власний продукт освітньої діяльності.

Мета статті полягає в теоретичному обґрунтуванні ефективності розвитку критичного мислення школярів середньої школи.

Виклад основного матеріалу. Інтерес до критичного мислення як освітньої інновації з'явився Україні близько десяти років тому. Натомість в освіті США і Канади цей напрям сучасної освіти розвивається вже майже півстоліття. Значна кількість ідей та положень цього напряму витримали перевірку часом сьогодні потребують поширення, широкого запровадження у школах України. Ідеї розвитку критичного мислення, як рушійної сили інтелектуальних здібностей, почав досліджувати Дж. Дьюї у своїй праці «Педагогіка і психологія мислення». Згодом реалізація цих їдей знайшла відображення в педагогічній новації «Критичне мислення» М. Ліпмана. Найвідомішими теоретиками з цієї проблеми є Р. Пауль, Д. Клустер, Д. Халперн. Значний внесок з опрацювання тематики розумового розвитку зробили Дж. Дьюї, Н. Дауда і З. Хусіна, Ф. Станкато, Ч.-К. Ченга, П. Х'юстона, Д. Мошмана, П. Пінтрича, Б. Такмана.

Проведений аналіз науково-методичної та психологічної літератури дає змогу стверджувати, що проблема розвитку критичного мислення школярів завжди була актуальною. У наукових працях останніх років, як вітчизняних, так і зарубіжних, підкреслюється значення критичного мислення для розвитку суспільства і самої людини. Це доводить, що певні риси критичного мислення можливо і необхідно розвивати вже на рівні початкової освіти [1]. Сьогодні освіта знаходиться на піку освітніх реформ. У Концепції Нової української

школи, ухваленій Колегією МОН 27 жовтня 2016 року, мова іде про зміну концептуальних засад освіти та перехід на новий її рівень. У третьому пункті документу «Обґрунтування змін» йдеться про необхідність підготовки критично мислячої людини, яка стане перспективним конкурентноспроможним фахівцем. Разом з тим, наголошується на тому, що концепція НУШ пропонує також впроваджувати інтегроване навчання. Це сприяє тому, що учні отримують цілісне уявлення про навколишній світ, адже вивчають явища з точки зору різних наук та вчаться вирішувати реальні проблеми за допомогою знань з різних дисциплін [2].

У час, коли більшу частину мисленнєвої роботи на себе взяли інноваційні технології, людина поступово перетворюється на «виконавця», який слідує одному і тому ж алгоритму. Саме тому перед школою гостро стоїть питання організації освітнього процесу таким чином, щоб випускники могли створювати нові навчальні продукти, переформатовували відомі наукові знання. Отже, необхідно забезпечити такі умови, щоб мислення школярів було спрямоване на пізнання і створення нового знання, вміння різнобічно розглядати і розв’язувати різноманітні проблеми. Критичне мислення – складне й багаторівневе явище. Мислити критично означає вільно використовувати розумові стратегії та операції високого рівня складності для формулювання обґрунтованих висновків і оцінок, прийняття рішень [7].

Характерною особливістю цього типу мислення є те, що процес міркування нестандартний, нешаблонний, при цьому відсутній готовий взірець розв'язку проблеми. Проблемність забезпечує внутрішню мотивацію навчальної діяльності учнів і призводить не лише до вирішення проблеми, а і до створення нового продукту, унаслідок мисленнєвих операцій. Розвиток критичності веде до формування у дитини критичного мислення. Аналіз зарубіжних досліджень показав, що не існує єдиного визначення поняття «критичне мислення». Різні вчені мають власний погляд на зміст цього поняття. В. Козира вказує, що критичність мислення полягає в умінні обдумано діяти, звіряти, перевіряти і

виправляти свої дії відповідно до очікуваних результатів [3, с. 13]. У «Концепції громадянської освіти та виховання в Україні», критичне мислення – це здатність особистості долати схильність до однозначного та догматичного сприйняття світу, вміння аналізувати проблему з різних точок зору, користуватися інформацією з різноманітних джерел, відрізняти об'єктивні факти від суб'єктивних думок про неї, логічні висновки з упереджених припущень [4]. А.Кроуфорд характеризує це поняття, як ретельно обмірковане, зважене рішення щодо якогось судження: чи повинні ми прийняти, відкинути або відкласти його, і рівень упевненості, з якою ми це робимо [5]. М. Ліпман зазначає, що під критичним мисленням розуміють здатність людини (природну чи сформовану) до самостійної оцінки: явищ навколишньої дійсності; інформації, наукових знань, думок і тверджень інших людей; уміння бачити їх позитивні й негативні сторони, а також прагнення до кращого, більш оптимального розв'язку проблем, завдань, до перегляду існуючих догм, стереотипів, традицій [6].

Критичне мислення визначається як процес, який має починатися з постановки проблеми, продовжується пошуком і осмисленням інформації, і закінчуватися прийняттям рішення щодо вирішення певної проблеми. Окрім цього, критичне мислення – це комплекс мисленнєвих операцій, що характеризується здатністю людини: аналізувати, порівнювати, синтезувати, оцінювати інформацію з будь-яких джерел; бачити проблеми, ставити запитання; висувати гіпотези та оцінювати альтернативи; генерувати чи змінювати свою позицію на основі фактів і аргументів; робити свідомий вибір, приймати рішення та обґрунтовувати його.

Отже, в сучасній педагогічній літературі існує досить багато тлумачень поняття «критичне мислення». Ми під критичним мисленням розуміємо набір розумових стратегій, опанування яких передбачає вільне використання людиною мисленнєвих операцій високого рівня, що застосовуються для формулювання обґрунтованих висновків та ухвалення раціональних рішень. Це

загальний термін, що використовується для виявлення необхідних способів мислення та навичок, які сприяють ефективному прийняттю рішень.

Процес критичного мислення передбачає розуміння та інтерпретацію інформації, а також її використання, з метою досягнення обгрунтованого висновку. Надзвичайно важливим у цьому процесі є розуміння мислиннєвого ланцюжка, який призводить до кінцевого результату. Упровадження технологій критичного мислення в школі – це складний, але цікавий процес оволодіння знаннями й вироблення необхідних умінь, адже вимагає від самого вчителя ґрунтовної підготовки, тривалого проєктування, вмілої реалізації, оскільки процес навчання носить яскраво виражений діалоговий характер. У результаті розвитку критичного мислення у школярів виробляється здатність до самостійної оцінки явищ навколишньої дійсності, одержаної інформації, наукових знань, думок і тверджень інших людей; формуються вміння бачити позитивні і негативні аспекти різних поглядів, розвиваються креативні здібності, збагачується інтелект.

Проаналізувавши психолого-педагогічну літературу можна виділити такі функції критичного мислення: регулятивна функція – вміння обдумано діяти і регулювати свої дії відповідно до об’єктивних умов, вона здійснює перехід від попереднього рішення задачі або проблеми до остаточного рішення; оціночна функція – оцінка своїх і чужих думок та дій; функція ініціації – проявляється при виявленні та виправленні пізнавального протиріччя; стимулююча функція – критичне мислення стимулює потребу в нових знаннях, уміннях, а також висунення нових гіпотез, інтерес до самостійних досліджень, способів вирішення задач; коригувальна функція – раціональний відбір необхідного матеріалу, пошуку інформації; прогнозуюча функція – орієнтування на майбутнє, на перспективи; моделююча функція – створення моделі дій і результатів, яка передбачає створення відповідних моделей об’єктів вивчення [2, с. 4]. Особливостями освітнього процесу в межах будь-якого шкільного предмету, що побудований на засадах критичного мислення, є такі: у навчання

включаються завдання, розв’язання яких потребує мислення вищого рівня; освітній процес обов’язково організований як дослідження учнями певної теми, яке виконується шляхом інтерактивної взаємодії між ними; результатом навчання є не засвоєння фактів або чужих думок, а вироблення власних суджень через застосування певних прийомів мислення. Це дозволяє школярам зрозуміти взаємодію встановлених критеріїв та їхньої модифікації, що її може потребувати контекст.

Аналіз психолого-педагогічної літератури засвідчив, що проблема критичного мислення була актуальною на всіх етапах розвитку педагогічної і психологічної науки. У працях дослідників пропонуються різноманітні підходи до визначення його сутності та структури, обґрунтовується продуктивність особистісно орієнтованого та діяльнісного підходів до розвитку критичного мислення школярів. Науковий аналіз проблеми дозволив виявити залежність результативності процесу навчання від рівня розвитку критичного мислення школярів. Водночас встановлено важливість постійних зусиль вчителів, спрямованих на пошук продуктивних форм, методів та прийомів розвитку критичного мислення, які б забезпечили входження учня в процес навчання свідомо й активно діючим суб’єктом.

Висновки. Критичне мислення відіграє надзвичайно важливу роль у розвитку школярів: воно допомагає учням аналізувати і оцінювати інформацію, яку вони здобувають у навчанні та в побуті; сприяє розвитку креативних навичок; навчає школярів самостійно мислити та вирішувати проблеми; розвиває у школярів критичну свідомість про себе та світ навколо; школярі з розвинутим критичним мисленням здатні краще розуміти складні концепції та краще справлятися з академічними завданнями. Критичне мислення відіграє ключову роль у формуванні компетентних, самостійних та креативних особистостей.

Література

1. Бажутіна С. Деякі особливості одарованих школярів. *Директор школи, ліцею, гімназії.* 2005. № 1. С. 67 – 71.

2. Клустер Д. Що таке критичне мислення. *Педагогічний вісник*. 2015. № 2. С. 3 – 5.

3. Козира В. Технологія розвитку критичного мислення у навчальному процесі: навчально-методичний посібник для вчителів. Тернопіль, 2017. 60 с.

4. Концепція Нової української школи. URL:**http://www.edudemocracy.**org**.**ua/newsletter/vol2/fo rmy**.**html**.**

5. Кроуфорд А. Технології розвитку критичного мислення. Київ : Плеяди, 2016. 220 с.

6. Ліпман М. Чим може бути критичне мислення. *Вісник програм шкільних обмінів*. 2006. № 27. С. 17–23.

7. Стіл Д. Розвиток критичного мислення в навчанні різних предметів: навч.посіб. Київ : Інтелект, 2015. 76 с.

Марина МОРОКО,
викладач циклової комісії гуманітарних дисциплін
Відокремленого структурного підрозділу «Одеський автомобільно-
дорожній фаховий коледж «Одеська політехніка»,
викладач 1 категорії
Наталія БОБРОВСЬКА,
магістрантка 2 р. н.
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського

ПОЕТИКА ПСИХОЛОГІЗМУ В ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ У ВІРШАХ ЛІНИ КОСТЕНКО «МАРУСЯ ЧУРАЙ»

Постановка проблеми. В останні десятиліття в українському літературно-теоретичному дискурсі зросла увага до новітніх методів дослідження художньої

творчості. Активна інтеграція літературознавства та психології вимагає перегляду інструментарію, за допомогою якого провадиться літературознавчий аналіз тексту. Дослідники все частіше стали звертатися до методів, здатних проникнути в глибини авторської психіки, віднайти внутрішні закономірності творення художніх образів та адекватно їх проінтерпретувати. На нашу думку, психоаналітичний розгляд літератури починається з аналізу найменших текстових структур на рівні мовних елементів. За ними можна відстежити авторський психічний зміст. Ці структури складають мікрорівень художнього тексту.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Зацікавлення літературознавців психоаналізом вилилось у цілу низку досліджень не лише в українській, а й зарубіжній теоретичній науці. Дочасні психоаналітичні розвідки, що постали з набутків фройдизму, торкаються в основному питань психоаналітичного характеру. Значна увага приділяється вивченню психічних рис творчої особистості письменника, його манери художнього характеротворення і т. д. Особливо яскраво це втілено у роботах психоаналітиків першої третини ХХ століття – таких, як С. Балей, Л. Виготський, С. Гаєвський, Є. Перлін, В. Підмогильний, А. Халецький, І. Хмелевський, Я. Ярема та ін.

Утім, починаючи з 90-х рр. ХХ століття і до сьогодні, коли про психоаналіз почали знову відкрито говорити після півстолітнього замовчування, ситуація, здавалося, повинна була би кардинально змінитися, проте вона не тільки не покращилась, а, навпаки, стала ще більш напруженою. Досить гострого звучання набула проблема практики застосування психоаналізу до літературних явищ. Ось уже впродовж століття українські вчені широко послуговуються психоаналізом як одним із найбільш ефективних методів літературознавства. Наразі маємо велику кількість концептуальних досліджень, де психоаналіз використовується на чіткому конструктивному методологічному підґрунті

(С. Бичатін, О. Бідюк, Л. Бондаренко, М. Дроздова, Н. Зборовська, М. Караменов та ін.)

Мета статті – дослідження поетики психологізму, засобів вираження авторської оцінки історичної дійсності на рівні мікрообразів.

Виклад основного матеріалу. Творчість Ліни Костенко – неперсічної творчої особистості в історії української літератури, на наш погляд, є цікавим матеріалом для психоаналітичних студій. Вважаємо її творчий доробок показовим для репрезентації методології психоаналізу мікрообразів художнього тексту.

Поетичний текст та його мікрообразний рівень – це не тільки продукт несвідомої діяльності письменника, а й, до того ж, свідомий акт. Тобто, з одного боку, текст і його мікрообрази постають як спроба реалізації несвідомих проявів митця. Але, з іншого, тут є своя закономірність: поетичний текст підлягає певному шліфуванню з боку раціо. На перший план виходить свідоме, яке контролює, фільтрує все, що потрапляє назовні й матеріалізується у вигляді образної системи (цю функцію, за Фройдом, виконує цензура).

Цензура діє на образний пласт і всі несвідомі порухи автора розміщує у найменш помітних елементах, на які, як правило, мало звертається увага, тому вони й видаються неважливими, додатковими, побіжними. Насправді саме такі компоненти (мікрообрази) розкривають глибинний зміст тексту. В них, як ми вважаємо, криється основний зміст, а також приховані мотиви творчості кожного письменника.

Сновидіння, що містяться у поетичному тексті, в цьому сенсі відіграють особливу роль. Вони втілені у закодованій (символічній) мові, яку, на наш погляд, необхідно читати крізь подвійне змістове дно найменших її елементів. Явний зміст сновидіння якраз і «зосереджений у словах» [5, с. 98], за якими слід шукати прихованого змісту.

Мікрообрази у сновидінні (чи то вигадані, чи штучно створені за допомогою творчої фантазії) містять глибинне внутрішньозмістове поле. Воно

формується з індивідуального та колективного несвідомого, які, однак, рівною мірою прагнуть усвідомлення. Розглянемо детальніше, як це відбувається, аналізуючи мікрообрази сновидінь у поетичному романі Л. Костенко «Берестечко»:

А вночі мені сняться кошмари.
Ніби йду я між двома рядами огрядних лантухів,
і що не ткну пальцем у лантух –
з дірок сиплеться пшоно, пшоно, пшоно!
Уже по кісточки, по коліна, по плечі,
уже немає чим дихати,
а вгорі на гілляці сидить
невмирущий Фенікс часу
і ронить сльози в сипучі піски пшона... [3, с. 128].

Цитоване сновидіння сама авторка трактує як кошмар. Це єдине сновидіння такого типу в поезії Л. Костенко. Воно містить надзвичайно сильний негативний емоційний компонент, який поступово посилюється під кінець сновидної картини. Процес умирання наче розтягнений у часі й представлений тут особливо яскраво. Про це Л. Костенко говорить не прямо, а опосередковано, через мікрообрази, закодовану символічну мову, вибудувану в певній послідовності. Все стане на свої місця, як тільки ми розглянемо кожен мікрообраз, представлений тут, докладніше.

Перше, що ми помічаємо, це те, що сновидець йде «між двома рядами огрядних лантухів». Вона є активним учасником власного сновидіння, а не простим відстороненим споглядачем «ззовні».

Звернемо увагу на мікрообраз лантуха (мішка). Лантух у сновидінні – вмістилище чогось (рівноцінно як хорошого, так і поганого), позаяк суб'єкт сновидіння не знає, що насправді в ньому знаходиться. Отого невідомого багато (бо ж лантухи у два ряди). Між ними є дорога, якою можна пройти. Якщо так, то природно, що можна було зайти, то, значить, і можна вийти, відповідно,

уникнути подальшого розвитку подій, не надто приємних для сновидця. Але цього не відбувається.

Мікрообраз дороги в аналізованій сновидній картині, а саме він мислиться у цьому випадку (хоча й прямо про нього не сказано), позбавлений своєї місії: так наче сновидцеві байдуже куди йти, а значно більш важливо те, що трапляється йому на шляху. Не випадково в сновидінні людина, що йде повз ті лантухи, цікавиться їх вмістом. І тут, власне, й виникає конфлікт між бажанням знати й страхом того знання, що отримаєш навзамін.

Зауважмо, мікрообраз пустелі у цьому сновидінні є незвичним, оскільки пустеля не містить піску, а утворюється з розсипаного пшона. Пшоно замість піску символізує протиставлення живого, вічного (бо злак може прорости, а отже, й знову почати життєвий цикл) і мертвого (на відміну, від зернинки, пісок неживий), творчого і руйнівного, доброго і злого тощо. Символіка пшона тільки посилює семантику ірраціонального простору в сновидінні, водночас незримо натякає на подвійне значення мікрообразу пустелі. Адже, з одного боку, реалізація руйнівної енергії тут виявляється через убивство, а з іншого, існує ще й творча енергія, що означує шлях до Самості.

Можемо навіть стверджувати, що у сновидінні Л. Костенко несвідомо через такий незвичний мікрообраз пустелі представлено щось значне й важливе для самої авторки. Ми схильні вважати, що з цього мікрообразу починається шукання Самості Л. Костенко. І тут вибір невеликий: або досягнути цілісності (усвідомити себе), або померти для себе самої, розчинившись у несвідомій множинності. Тому в цьому сновидінні з'являється мікрообраз смерті як можливий варіант у випадку, коли не вдасться досягнути Самості. Бо ж, як зазначав З. Фройд, під час сновидіння «значно спотворена або відсутня реалістична позиція щодо часу, простору та смерті» [5, с. 17]. А прийти до цілого можна через одиничне. Ось чому в сновидінні зустрічаємо смерть (вбивство людини), втілену в мікрообразі пустелі. Але й шлях до Самості пролягає теж через пустелю. Самість, що, за висловом Фройда, «означає

цілісний спектр психічних явищ у людини», автор інтерпретує так: «Самість як центр і всезагальність психічного, здатна примирити протилежності, може розглядатися виключно як образ визнання, утвердження» [5, с. 107]. Тому характерно, продовжує свою думку вчений, що «саме в пустелі зустрічаються прояви Бога» [5, с. 107], який, іншими словами, є абсолютною формою реалізації Самості.

Символічними образами, що потребують розшифрування, є дерево і птах, що на ньому сидить:

...а вгорі на гілляці

сидить невмирущий Фенікс часу

і ронить сльози в сипучі піски пшона... [3, с. 128].

Причому, якщо птах (Фенікс) постає у сновидінні реальним у межах навіть суто сновидного тла, то дерево ми собі домислюємо. Його так само, як і символ дороги, Л. Костенко подає незримо присутнім, уявлюваним. Щоправда, у цьому сновидінні жодних характеристик чи уточнень воно не має, то й судити про нього можемо хіба з частини від цілого – гілки. І тільки згодом, у поезії «Біля білої вежі чорне дерево», ми побачимо втілення цілого сновидного мікрообразу.

Справжній зміст сновидіння криється у значеннях мікрообразів, які завжди мають подвійне дно й обов'язково несуть у собі глибинне, приховане на рівні колективної людської психіки, значення. В цьому сновидінні центральним моментом постає прагнення Самості.

Цікавим бачиться нам також мікрообраз хати, який постає в цьому ж сновидінні далі. Ось як його зображує Л. Костенко:

І свят-вечір у хаті, і з медом кутя.

Всі зайці ще вухаті, і я ще дитя.

Стіни білі-пребілі, і натоплена піч.

Інкрустований місяць в заворожену ніч [3, с. 129].

Відразу варто зауважити, що сновидний мікрообраз хати (будинку) тісно пов'язаний із мікрообразом церкви – з одного боку, і, як будемо бачити далі з аналізованих сновидінь, із мікрообразом вежі, з іншого. Тріада хата (дім) – церква – вежа у сновидних картинах поезії Л. Костенко має особливе значення. Розглянемо її детальніше.

Мікрообраз хати постає у сновидінні ірраціональним замкненим простором, у якому авторка почуває себе максимально затишно. На це вказують, зокрема, такі суміжні, дотичні мікрообрази, як натоплена піч, стіни білі-пребілі, свят-вечір, кутя і т. д. Однак ці мікрообрази, на відміну від мікрообразу дому, вказують на те, що можна осягнути у сні за допомогою органів чуття: тактильність (натоплена піч), візуальність і зазначення кольору (стіни білі-пребілі), смакові відчуття (кутя з медом) тощо. Сюди ж можемо віднести також особливе внутрішнє відчуття свята, яке переживає у сновидінні Л. Костенко і яке представлено мікрообразом свят-вечора. Вони аж надто реалістичні, хоча й часто, як зазначають психоаналітики, образний пласт сновидінь «несе інформацію про реальність, яка перебуває поза межами досягнення органів чуття» [4, с. 45].

Авторка не дає уточнень і докладних описів сновидіння, однак звернення до минулого є таки очевидним, бо відбувається занурення у спогади, які чекають свого явного втілення. Кожен прожитий день неповторний, і ліричний герой у романі теж це усвідомлює. Щоранку прокидаючися після сну, це усвідомлення відчувається сильніше. Ліна Костенко стверджує, що сон був хороший, адже сновидіння – про дитинство. Таку позитивну конотативну маркованість письменниця ствердить далі уже не сновидними картинами, а чіткою констатацією у словах Хмельницького:

Душа летить в дитинство, яку вирій,

бо їй на світі тепло тільки там [3, с. 330].

На думку О. Бідюк, сновидні мікрообрази постають саме з дитячих, оскільки «сновидіння найближче стоїть до дитячих спогадів унаслідок того, що

і в тому, і в іншому задіяні образні уявлення» [1, с. 95]. Дитинство для авторки мислиться через простір, у якому затишно. Мікрообрази, що поставатимуть дотичними до теплих спогадів дитинства, матимуть таку ж (позитивну) конотацію. Прикладом цьому є мікрообраз хати.

Дім (хата) у сновидінні Л. Костенко бачимо одним із основних мікрообразів, оскільки, згідно з теорією Фройда, «дім – уособлення образів, які дають людині опору або ілюзію стійкості. Уява постійно заново малює реальність нашого дому: диференціюючи всі ті образи, ми б описали душу дому, тобто розкрили би психологію дому» [5, с. 331]. Цей мікрообраз є полісемантичним. У сновидінні з хатою (домом) асоціюється тільки приємне. Навіть кольорова характеристика грає на загальну емоційну палітру.

Мікрообраз дому є архетипним за своїм виявом і означаєтпершосвіт для людини. Адже саме тут проходить наше дитинство, формується особистість, урешті, народжуються несвідомі бажання і комплекси людини, які й визначають її внутрішню суперечливість, що не може не відобразитись у художній творчості. Цю суперечливість ще неодноразово будемо бачити у творах письменниці. Неоднозначість, як маятник, то відхилятиметься в одну сторону, то в іншу. Але творчість для Л. Костенко є насамперед шуканням гармонії, рівноваги між свідомим та несвідомими (сублімованими) потягами.

У романі «Берестечко» мікрообраз поля – необмеженого ірраціонального простору – в Ліни Костенко трактується неоднозначно. Там трансформація відбувається у зворотному порядку.

Посилюють позитив степу / поля, про які ми говорили вище, ще й ужиті авторкою мікрообрази човна та млинка. Так, мікрообраз човна цікавий тим, що поряд із ним повинна мислитись і річка чи водойма, яких тут немає. Однак водойма, як зазначав З. Фройд, виразник того ж несвідомого, тоді човен бачиться рятівним кругом для людини, що хоче безпечно у ньому плисти. Пояснити, чому тут не представлено конкретного мікрообразу річки / водойми дуже просто: несвідоме вже предметизовано через ірраціональний простір

безмежжя – степу – поля. Відтак, маскувати глибинний смисл ще за одним мікрообразом немає потреби.

Найбільшого позитиву серед усіх аналізованих сновидних мікрообразів набирає млинок. Він є мікрообразом, але максимально чітко передає внутрішній зміст сновидіння в цілому. Але цей млинок має одну особливість: він здатний молоти – перетворювати на потрібне і відсіювати залишки. І невипадково постає тут млинок, адже він віддавна мислиться біля води; якщо вода представляє несвідоме, то млинок – те, що використовує несвідоме для користі, перетворюючи на свідоме. Можна, відтак, згідно з такою логікою аналізу, ідентифікувати млинок як цензуру між несвідомим та свідомістю. До речі, це чи не єдиний сновидний мікрообраз, у якому проступає цензура, його теж завуальовано. Цензура, як бачимо, має автообраз, який легко розкодувати на прикладі млинка.

Мікрообраз млинка / млина представлено не лише у сновидних картинах поезії Ліни Костенко. У творчості авторки він зберігає своє архетипне значення цензури.

Мікрообраз води є стихією ірраціональної, несвідомої психічної енергії. Не дивно, що постають також і млини, щоправда, для них існує суттєве уточнення: вони старі. Цензура, яка постає за ним, показана письменницею такою, що не виконує належних їй функцій. А тому мікрообраз сонця (архетип Самості) зникає під водою. Несвідома деструктивна енергія (вода) підпорядковує собі конструктивну (сонце, Самість); а для особистості це руйнація зсередини, смерть. Творчість у вигляді творчої енергії може протистояти такій руйнації.

Висновки. Отже, використовуючи робочий термін мікрообраз (найменший образний елемент індивідуального стилю письменника, втілений у слові (слово-знак, слово-символ, архетип тощо), ми акцентуємо на можливості застосування психоаналізу щодо індивідуального авторського стилю. Психоаналіз мікрообразів визначаємо як поглиблений аналіз психічної вмотивованості мікрообразів авторського стилю.

Аналіз сновидінь у романі «Берестечко» виявляє у творчості Л. Костенко ірраціональні мікрообрази (води / ріки, лісу, степу, пустелі, поля, дороги, дерева, вогню). Вони, як правило, марковані негативно, дозволяють говорити про психічне переживання авторкою страху нездійснення / страху творчого небуття, що постає через різноманітні образи-замінники.

Література

1. Бідюк О. Архетипний аналіз художнього тексту : спроба ідентифікації Самості. *Філологічні студії*. Луцьк : Вежа, 2008. № 1-2. С. 11 – 17.

2. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство. Київ : Академвидав, 2003. 392 с.

3. Костенко Л. Берестечко : історичний роман. Київ : Укр. письм., 1999. 256 с.

4. Стадніченко О. Художня концепція національної історії в романі Ліни Костенко «Берестечко». *Вісник Запорізького національного університету*. 2019. Вип. 43. С. 16 – 25.

5. Фройд З. Тлумачення снів. Харків : Фоліо, 2019. 450 с.

Надія ПАВЛЮК,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української та зарубіжної літератур
Університету Ушинського
Валерія ШВАЙКА,
студентка 4 курсу
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського

РЕАЛІСТИЧНИЙ ДИСКУРС ПОВІСТІ МАРКА ВОВЧКА «ІНСТИТУТКА»

Постановка проблеми. Літературний світ багатий своїм розмаїттям жанрів, стилів і форм. В історії української літератури XIX століття вагоме місце посідає творчість Марка Вовчка, яка у своїх прозових творах майстерно розкриває сутність реалістичного відтворення дійсності. Серед багатогранної творчої спадщини письменниці у реалістичному ключі написано повість «Інститутка», де події з реального сільського життя людей XIX століття переплітаються із зануренням у психологічний стан людини.

Аналіз останніх публікацій. Постать Марка Вовчка є фігуральною в контексті досліджень українського фемінізму та становлення жінки як незалежної особистості в патріархальному суспільстві. Її творчість – це джерело для вивчення безлічі аспектів, зокрема варто згадати такі праці: «Самоозначення у мистецькому слові: етапи творчого шляху Марка Вовчка» Н. Левчик, «Жанрова своєрідність малої прози Марка Вовчка» М. Яремкович, «Марія й Опанас, проза і Парнас. Спроба відвертого життєпису» І. Волошенюка, «Художня специфіка «забутої» казкової прози Марка Вовчка» І. Терехової тощо.

Мета – дослідити реалістичний дискурс повісті Марка Вовчка «Інститутка».

Виклад основного матеріалу. XIX століття – це особливий період для формування української прозової літератури. Саме тоді відбулися значущі події, які сприяли загартуванню духу українських людей та виникненню нетипового напрямку у літературі того часу під назвою реалізм.

Реалізм – літературний напрям, що характеризується правдивим і всебічним відображенням дійсності завдяки типізації життєвих явищ. Він розвинувся в усіх видах мистецтва, розкриваючи взаємини людини зі світом, який її оточує, вплив соціально-історичних обставин на формування духовного світу особистості. На першому плані у літературі помітним є пізнавально-аналітичне начало, а типізація дійсності сприймається як універсальний спосіб художнього узагальнення [6, с. 15].

Своєрідним індикатором зазначеного напряму була правдивість. Максимальна літературна дотичність з реальним життям людей змушувала українську націю захопитися прозою того часу. Відсутність ідеалізації характеру героя, проблеми, які пов'язані з загальнолюдськими цінностями, конфлікти, що безпосередньо стосуються реальних людей, – у цьому всьому є відбиток реалістичного літературного напряму.

Невичерпним джерелом вивчення соціально-психологічних аспектів життя XIX століття є написані в окреслений період твори. Можна простежити зосередження уваги на позитивних конфігураціях людської екзистенції: завзятість, внутрішня краса, працьовитість, прагнення до інтелектуального збагачення, навіть прозріння деяких представників інтелігенції стосовно ставлення до кріпаків.

В основу українського реалістичного дискурсу XIX століття покладено принцип народності, адже наші національні прагнення, ідеї, бажання, дії, помисли завжди були ідентичними. У творах окресленого періоду зображено не лише єдність у збереженні традицій, побуту, звичаїв, обрядів, але й згуртованість у моральних цінностях, домінантною з яких є воля.

На українських землях зростало не одне покоління могутніх художників, літераторів, музикантів, громадських діячів… Кожен з них на своєрідній енігмі шифрував секретні послання, які містили у собі криштальну правду формування всесильної нації людей. Справжнім коштовним каменем виявилася Марія Вілінська, більш відома під псевдонімом Марко Вовчок. У той час, коли провідні особистості замовчували страшну правду окупації українських земель, коли більшість знайомих ставали нігілістами, вона, у свою чергу, оспівувала духовні основи нашого народу, звертала увагу на могутній фундамент морально-етичних цінностей українців та актуалізувала національно-патріотичні ідеї визволення та незалежності.

Марко Вовчок постає перед читачем в образі мужньої жінки, яка зрощувала в собі любов до правди та моральну стійкість, попри умови, які

диктувало їй суспільство того непростого часу. Одним із підтверджень цього факту є її псевдонім. Реалії XIX століття змушували жінку-письменницю публікувати свої праці під чоловічим ім'ям, лише таким чином вона могла уникнути миттєвої критики та несприйняття.

Сама Марія Вілінська походила з роду збіднілої дворянської родини, що, беззаперечно, залишило свій відбиток на її світосприйнятті, так само, як і знайомство з Опанасом Марковичем, українським етнографом і фольклористом, який у подальшому став ще й надійним партнером та чоловіком письменниці. Його погляди на життя та діяльність вплинули на розвиток літераторки як людини, яка стала невід'ємною частиною українського народу. Саме тому протестом проти кріпацтва були пронизані рядки майже всіх творів, які виходили з-під чорнильного пера жінки: «У її творах народ виступає не у святковому вбранні, – а в праці, нужді й боротьбі. Викриваючи болячки кріпосницької системи, Марко Вовчок закликає народ до боротьби за волю. Проза Марка Вовчка, правдиво зображаючи дійсність, відповідала прогресивним вимогам свого часу» [5].

Марко Вовчок подарувала українській літературі справді полум'яні жіночі образи, які поєднували в собі як негативні, так і позитивні риси характеру. Варто зауважити, що ці риси були сформовані під соціально-психологічним тиском тогочасних проблем. Цілковита точність деталей і прагнення до зображення дійсності у її натуральних формах вибудували міцний місток між персонажами та їхніми реальними прототипами.

Авторка використовувала романтичну теорію контрастів під час відтворення протиріч соціальної сфери. На передових позиціях у неї часто були висунуті ідеї втрачених ілюзій та мрій, що, як не дивно, стосувалися звільнення від кріпацтва. Герої її творів – це жваві особистості, які, незважаючи на нещасливу життєву ситуацію, намагалися знайти ті самі промінці щастя, які були завжди поруч з ними у найбуденніших справах: спів пташок, сонячне тепло, приємна розмова, захопливе заняття, навіть робота. Адже саме в роботі

люди знаходили моменти єднання із внутрішнім Я. У такі моменти вони могли механічно виконувати завдання, але при тому не припиняти мріяти і сподіватися на краще життя. Недарма переважна більшість позитивних героїв – це люди з соціальних низів українського суспільства.

Не дивлячись на те, що побутує думка про недійсність авторства Марка Вовчка (маємо на увазі авторство декількох творів, зокрема «Інститутки», «Невільнички», «Кармелюка»), у них все ж таки можна відчути справжній жіночий почерк. На нашу думку, Опанас Маркович, якому, власне, і присвоюють авторство, навряд чи зміг так критично, але водночас і тонко, змалювати долю персонажів жіночої статі. Важку покріпачену долю дівчини могла відчути лише така сама дівчина, з криштальною душею та чистими, як сльоза, думками.

Все своє свідоме творче буття письменниця присвятила пошуку та удосконаленню нових жанрів та форм. Вона не вміла, та й не хотіла бути банальною та стандартною, як в особистому житті, так і в літературній діяльності. Українська прозаїкиня працювала в різних жанрах, найбільш характерними для неї були такі: психологічні та історичні оповідання та повісті, соціально-психологічна казка. Грандіозним продуктом симбіозу всіх літературних жанрів виявися твір «Інститутка» (перша ж назва якого – це «Панночка»).

«Повість, яка змінює кругозір багатьох людей», – якщо б у літературознавстві був такий жанр, то цей твір належав би саме до нього. Історичний, соціальний, моральний, психологічний аспекти не просто переплітаються у рядках, які написала Марко Вовчок, але й залишають терпкий післясмак у читачів та критиків.

Домінантною рисою жанру цього твору є реалістичний антагонізм кріпаків та інтелігенції. Гострі сюжетні піки створюють відчуття напруги та наполегливої думки про існування людей XIX століття:

«– Злодійка! злодійка, – картає пані бабусю, вкогтившись їй у плече, і соває стару, і штовхає» [1, с. 51].

Суспільство у творі відіграє роль наріжного каменя всього українського народу. Марко Вовчок за допомогою художніх прийомів майстерно підкреслює всі недоліки панства та тяжку долю поневолених. Звернувши свою увагу не лише на прозорі злочини тодішньої влади, але і на внутрішні переживання людей, вона з математичною точністю почала працювати з психологічними особливостями різнопланових персонажів.

Художнє осмислення визвольної ідеї продовжує повість «Інститутка». На переконання Івана Франка, твір «належить до найкращих перел нашої літератури». Як і більшість творів Марка Вовчка, повість побудована як оповідь від першої особи, що є особливістю творчої манери письменниці в цілому. Архітектонікою повісті пояснюється його насиченість емоційно виразними характеристиками та оцінками персонажів [4, с. 99].

Усі події твору розгортаються з логічною послідовністю: знайомство з кріпачкою Устиною, що у цьому творі стала символом поневоленої України; розповідь про людей, які її оточують, тобто про подруг і панів; «урочистий» приїзд славнозвісної інститутки та обрання нею Устини собі в покоївки; поступове викриття справжнього внутрішнього світу панночки, її щирий деспотизм і ненависть до людей, огида до кріпаків, неслухняність і егоїзм; заміжжя студентки та гарного парубка, лікаря, та переїзд на його хутір; історія закоханості Устини і Прокопа, мужність хлопця у дії, де панночка намагається побити Устину за вигадану дрібницю; розв’язка, де залишилися Прокіп у рекрутах, а Устина – у наймичках.

Напружені сюжетні перипетії не відпускають читача ні на мить. Психологічний аналіз, який здійснює авторка між рядків, спонукає до самозаглиблення та усвідомлення цінності власного життя та, не менш важливо, життя інших. Марко Вовчок крізь призму важких часів змальовує нам ляльковий дім, де лялькарі, тобто інтелігенція, гралися справжніми людьми –

кріпаками… Через відсутність громадянських прав, соціального захисту, державної підтримки протидія цьому була неможлива.

Композиційно аналізований твір поділяється на розділи, їх 47. Це розділи, в основу яких закладено наростання гострого споконвічного конфлікту, де українські поневолені люди вже майже дозріли для великого перевороту. Цей художній епічний твір – своєрідний маніфест проти свавілля людей, які зажерлися, адже перед Богом усі рівні, Він не ділить людей на заможних та жебраків, як це робила тогочасна влада.

Окрему увагу варто приділити тому, як тендітно і з любов'ю письменниця змальовувала картини побуту та природи. Марко Вовчок плекала неньку-Україну та шанувала її культурологічні та природничі надбання. Навіть на фоні соціально важливих подій, які не залишають осторонь жодного українця, ці патріотичні вкраплення не втрачають свого значення, а лише додають домашнього відтінку твору: «У хаті холодок і тихо; стіни білі й німі; я сама з своєю душею. Вітерець шелесне та прихилить мені у віконце пахучий бузок. Опівдня сонячний промінь гарячий перекине через хату ясну стягу трепечущу… наче мене жаром обсипле» [1, с. 15].

«Творчістю письменниці Тарас Шевченко захопився до зустрічі з нею. Прочитавши надіслані Пантелеймоном Кулішем оповідання Марка Вовчка, митець занотував у «Щоденнику»: «Какое возвышенно прекрасное создание эта женщина… Необходимо будет ей написать письмо и благодарить ее за доставленную радость чтением ее вдохновенной книги» [7, с. 244 – 245]. Маючи виразний погляд на мистецтво – і на пластичне, і на поетичне – як на провідника ідей євангельської правди, як на найкращий засіб морального вдосконалення людяності, в оповіданнях молодої авторки Кобзар високо оцінив і вирізнив передусім оборону людських прав, протест проти рабовласництва. Приїхавши до Петербурга, влаштував серед українців грошову «збірку» і, купивши золотий браслет, послав його своїй лауреатці» [3, с. 313].

У відповідь Марко Вовчок створила повість «Інститутка», де майстерно зобразила антилюдяність кріпосницької системи, і присвятила її Тарасові Шевченку. Цей високохудожній твір був написаний, як зауважив дослідник М. Грицай, «…по слідах свого великого вчителя» [2, с. 88].

Під час роботи над соціальною повістю письменниця використала декілька композиційних прийомів. Насамперед, це коротка форма викладу. Під час читання важливим компонентом є концентрація, наприклад, на об'ємному романі нам важче сконцентруватися, ніж на компактній новелі. Цим принципом користувалася і Марко Вовчок, яка зробила акцентуацію уваги на важливих подіях і елементах.

Досить неочікуваним є фінал, де письменниця відкриває нові кордони та викликає роздуми про значення подій у житті головної героїні. Авторка дає можливість жити кріпакам, нехай навіть не тим життям, яким би їм хотілося. У читачів є можливість закінчити твір так, як вони вважають за потрібне. Можливо, Прокіп після звільнення з рекрутів повернеться до коханої Устини, або ж він знайде собі іншу дівчину та збудує з нею міцну щасливу родину. Яка ж доля насправді, за задумом Марка Вовчка, спіткає головних героїв – невідомо.

Висновки. Отже, повість «Інститутка» в контексті реалістичного дискурсу XIX століття – це дійсно значуща наукова продукція творчості Марка Вовчка. Цей твір є беззаперечним зразком реального зображення дійсності справжнього українського селянства в поневоленні. Письменниця, одна з небагатьох, звернула увагу на згубний вплив несправедливих вчинків влади на особистість людини, її душевний стан.

Творчість Марка Вовчка – вагомий внесок не лише в українську, а й у французьку літературу. Проте найповніше її талант, оригінальність і самобутність розкрилися саме у творах, присвячених життю України, що пояснюється, передусім, формуванням літературно-естетичних поглядів Марка Вовчка як письменниці на теренах власне української дійсності, української

культури. Цьому сприяли також глибоке вивчення фольклору, добре знання народного побуту, звичаїв українського народу, унікальні здібності в опануванні мовою. Сучасники Марка Вовчка були здивовані не лише блискучим знанням народної мови і обставин життя українців, а й глибокою обізнаністю авторки з психологією, кодами душі українського народу [4, с. 98].

Література

1. Вовчок М. Інститутка. Київ, 2001. 61 с.

2. Грицай М. С. Марко Вовчок. Творчий шлях. Київ : Вища шк., 1983. 198 с.

3. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка. Київ : Мистецтво, 1994. 352 с.

4. Левчик Н. Самоозначення у мистецькому слові: етапи творчого шляху Марка Вовчка. *Науковий вісник Ужгородського університету*. 2012. № 27. С. 97–101.
URL: https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/3854/1/САМООЗНАЧЕННЯ%20У%20МИСТЕЦЬКОМУ%20СЛОВІ.pdf.

5. Лобач-Жученко Б. Про Марка Вовчка: сторінки до творчої біографії письменниці. Київ, 1979. 309 с.

6. Слоньовська О. В., Мафтин Н. В., Вівчарик Н. М. Підручник з української літератури (рівень стандарту). 10 клас: підручник. Київ : Літера ЛТД, 2018. 224 с. URL: https://pidruchnyk.com.ua/1229-ukrainska-literatura-10-klas-slonovska.html.

7. Шевченко Т. Г. Автобіографія. Щоденник. Київ : Дніпро, 1988. 343 с.

Світлана ЧУДАК,

голова циклової комісії гуманітарних дисциплін Відокремленого структурного підрозділу «Одеський автомобільно-дорожній фаховий коледж «Одеська політехніка», викладач вищої категорії, викладач-методист

Ірина ШЕКМАР,
магістрантка 2 р. н.
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського

ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНА МОДЕЛЬ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ В ПОВІСТІ-ПОЕМІ ОСИПА ТУРЯНСЬКОГО «ПОЗА МЕЖАМИ БОЛЮ»

Постановка проблеми. Осип Турянський – один із найяскравіших представників українського модернізму, знаний у світовій літературі як автор поеми в прозі «Поза межами болю», в якій правдиво змальовується Перша світова війна, що констатувала злочин імперіалізму проти людяності. Митець увійшов в українську літературу як талановитий прозаїк, поет, драматург, філософ, витончений критик. В українській прозі ХХ століття він представляє експресіоністичну манеру письма з її утвердженням надзвичайної почуттєвості особистості та її волелюбної вдачі. Саме характери героїв та моделювальні складники характеротворення в заявленому творі не ставали ще об’єктами наукового дослідження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Деякі аспекти творчості О. Турянського порушували в наукових дослідженнях такі літературознавці, письменники та журналісти: Т. Прохасько («Перша світова війна в українській класичній літературі: О. Турянський»), Т. Дзись («Літературний контекст у проекції типології та сприймання: Йозеф Рот, Осип Турянський, Іван Франко»), Н. Мафтин («Поетика експресіонізму в романі Осипа Турянського «Поза межами болю»), М. Моклиця («Алегоричний код літератури, або Реабілітація алегорії триває»), М. Нестелєєв («Поза межами й у межах: Осип Турянський і його найвідоміший твір») та ін. У своїх розвідках автори засвідчили неабиякий хист митця в художньому текстотворенні на різних рівнях поетики й проблематики.

Метою статті є дослідження експресіоністичної моделі характеротворення в повісті-поемі Осипа Турянського «Поза межами болю».

Виклад основного матеріалу. У 1921 р. у Відні вийшла друком повість-поема Осипа Турянського «Поза межами болю. Картина з безодні». У виданні вражала силою правди післямова Роберта Плена до книжки. Критик підніс твір Турянського до найвищих висот світового письменства, наголошуючи на його органічній єдності з іншими видатними творами європейської літератури: «Його твір – це акт душі, вицвіт людського духа – це твір світової літератури» [3, с. 7]. За А. Печарським, котрий посилається на відгуки тодішньої європейської критики, твір став справжнім бестселером двадцятих років, свідченням чому стали відгуки віденських рецензентів, які надавали перевагу романові О. Турянського над «Вогнем» А. Барбюса, «Червоним сміхом» Л. Андреєва, «Vae victis» А. Віванті [4, с. 38].

Осип Туринський привніс новий світогляд в українську літературу, сприяючи відкритості і включенню її в процес «універсального [...] обміну вартостями» [3, с. 9] світової культури. Проте тогочасна національна свідомість більшості галичан сприймала світ крізь призму колоніального гніту й замкнутості в трагізмі свого болю, що проєктувало й замкнутість самої літератури. Письменники перші відгукнулись на заклики політиків до об’єднання в боротьбі за власну державу. В той неспокійний час багато хто вважав, що не має часу перейматися духовними проблемами, важливіше – розвивати почуття патріотизму в галичан. Але досвід світових літератур показує, що всі грані людського життя завжди на часі і мають розвиватися в гармонії, інакше не оминути масштабних втрат.

На початку Першої світової війни Осипа Турянського було мобілізовано в австрійське військо на фронт. У 1915 році він потрапив до сербського полону. Під час зимового відступу серби етапували засніженими горами шістдесят тисяч полонених, серед яких був і письменник. Від голоду й холоду масово гинули й полонені, й солдати сербської королівської армії. Цю виснажливу

дорогу назвали «шляхом смерті», тут загинуло 45000 полонених. Друзі Турянського по недолі замерзли біля згасаючого багаття, а його, охопленого кригою і напівживого, знайшов лікар Романишин і повернув до життя. Ці події й покладено в основу повісті «Поза межами болю», яку написав на італійському острові Ельба, куди був інтернований як офіцер австрійської армії. Справедливо стверджує Н. Мафтин: «Потужний автобіографічний струмінь «роману болю» О. Турянського також сягає універсальних, надособистісних вершин, шокує тягарем пережитого самим автором на «дорозі смерті», що пролягала крізь албанські гори: Турянський був тільки одним із 60 тисяч австрійських солдатів, сербських полонених, яких гнали цією дорогою, лише одним із тих 15 тисяч, котрі залишилися живими» [1, с. 128].

Поетика експресіонізму зумовлює художній процес характеротворення. Повість проймає антивоєнний пафос, засудження імперіалістичної війни, що принесла Європі кровопролиття, смерть невинних людей. Автор починає свій твір такими словами: «Я і мої товариші впали жертвою злочину… Тіні моїх товаришів являються мені у сні й на яві. І я лечу з ними у прірву. Я чудом остався між живими. І в моїм серці плаче жаль і туга за ними» [5, с. 142].

Розпочинається твір переднім словом автора. У ньому він прагне підготувати читача до сприймання подальшої розповіді як невигаданої історії. Відтворено напружену гаму почуттів, що їх він пережив, перебуваючи на війні та в сербському полоні. Відтак розкрито мотиви написання повісті як протесту проти антигуманної суті війни, акцентуючи увагу читача на реальному контексті оповідної історії. Художня картина світу побудована на розповіді про жахіття війни, падінні й духовному возвеличенні людини.

Експозиція в ліричному дусі подає характер героя крізь призму узагальненої картини трагічних подій, що відбувалися в албанських горах. Оповідач, немов з висоти пташиного польоту, оглядає гірські хребти, де, за його словами, розгортається боротьба між життям і смертю. Прийоми поетичного узагальнення використовуються оповідачем у зображенні бранців.

Спочатку бачимо масу людей, об'єднаних спільним випробуванням. Епічний герой відтворює фатальність долі кожного, хто потрапив у вир подій Першої світової війни. Конкретні епізоди, як вбивство вартовим полоненого, який не має сил далі йти, мають повторюваний характер, коли одиничне узагальнює типові ситуації.

Загалом у повісті використано першоособову наративну ситуацію: оповідач-свідок розповідає історію групи полонених, яким вдалося втекти й вони опинились перед новими, не менш грізними викликами – холодом і голодом. Читач дізнається, що герой-оповідач – один із семи учасників подальших подій, тобто Оглядівський (прототипом якого був Осип Турянський), який почергово представляє кожного з друзів. Саме перед його очима проходить боротьба між життям і смертю, він є об'єктивним свідком описуваних подій. Проте в його лаконічну розповідь про дії побратимів вриваються власні переживання, які переходять у видіння. Свідомість інших персонажів для нього залишається прихованою, він лише передає зовнішні вияви їх страждань або висловлює свої здогади про їх душевний стан. «Добровський скакав як навіжений. Пристанув на хвилину і глянув на чорне небо та в недру. На його обличчі боролися біль, гордість чоловіка, що кинений у прірву буття, почуває всю грозу своєї безсильності» [5, с. 62].

У цьому контексті важливу роль відіграють монологи дійових осіб, які часто переходять у марення. Завдяки такому характеротворчому прийомові перед читачем розгортається реалістична картина екзистенційної ситуації, коли висловлюються справжні почуття людини, відбувається переоцінка власного буття, моральних принципів. Саме тому в баченні Оглядівського поступово увиразнюється візія дружини та дитини. Вона набуває форм окремих сцен, аж поки не зливається з дійсністю й досягає апогею в кінці, коли марення Оглядівського вражають його друзів.

Суб'єктивність оповіді, її експресивність відіграє важливу художню роль у моделюванні картини світу. Вона дозволяє нараторові-персонажеві правдиво, з

погляду людини, яка знаходиться в межовій ситуації, відтворити емоційне напруження моменту, а також дозволяє висловити власну оцінку, що виливається в гнівну інвективу імперіалістичній війні, людству, яке байдуже спостерігає світову трагедію, братовбивчу війну заради матеріальних інтересів. Р.Мовчан, зокрема, називає експресіоністською таку постать, що «сама проявляє активність, диктує світові свою «волю», бунтує, а не впокорюється йому» [2, с. 68].

Під впливом позиції героя-наратора моделюється час історії, який передає виключно теперішній момент, лише в розмовах героїв ретроспективно з'являється спогад про минуле. Головний герой не помічає плину часу, тільки раз згадує, що минуло десять днів, як вони нічого не їли. Фінальний акордом повісті є драматична сцена порятунку Оглядівського, яка передається через непевне сприймання виснаженої свідомості: «Сон чи ява? Мов крізь млу ввижається мені: лід… якісь зимні руки… вода… я в воді… Це сон… Якийсь голос кличе…» [5, с. 126]. Деталі свого порятунку герой дізнається зі слів Василя Романишина, а про долю його товаришів красномовно свідчить прийом замовчування.

Відповідно до жанру повісті-поеми в художній структурі твору «Поза межами болю» переважає ліричне начало, зумовлене першоособовою викладовою формою, але наявне й епічне начало: розповідь про трагічні події Першої світової війни. Як і в інших жанрових різновидах повісті, у творі Турянського поряд з розгортанням подієвої основи, організацією художнього світу важливу роль відіграють емоції, переживання, думки героя, викликані описуваними явищами війни як світової драми, в якій гинуть тисячі людей. Характерною ознакою цієї повісті є поєднання ліризму з достовірністю, документальністю змальованих подій.

Конкретний опис світу війни збігається з усвідомленням оповідачем особистої відповідальності перед своїми дітьми та дружиною, які чекають його з війни. Тому в ліричній повісті центр тяжіння переноситься на розкриття

характеру, психіки ліричного героя, крізь сприймання якого розкривається картина світу. З цією метою автобіографічний оповідач майстерно застосовує такі оповідні прийоми, як психологізм, глибокі художні ретроспекції та пролепсиси (пригадування вище сказаного для того, щоб пояснити нині мовлене).

У повісті застосовано властиве поетиці експресіонізму композиційне обрамлення: починається твір реквієм про загиблих товаришів і завершується думкою про померлих побратимів. Горе Оглядівського підкреслює його туга за ними: «Нараз із моїх очей продерлися дві великі, важкі сльози, гарячі, наче кров. І покотились по знуждованім обличчі, мов два камені по висохлій, бурею битій, громами розритій землі» [5, с. 127]. Повістяр майстерно застосовує такі композиційні одиниці, як описи, марення, напливи, діалоги й монологи, вставні епізоди, пісню, що її заспівав перед смертю сліпий Штранцінгер, колискову заспівав Ніколич.

Автор застосував фрагментарну композицію, що становить собою різновид кінематографічної монтажної побудови для загострення характерологічного ефекту. Повість складається з мікрочастин: «шлях смерті» – показ колони з шістдесяти тисяч полонених, що пересуваються засніженими і холодними албанськими хребтами; «танець смерті» – епізод, в якому семеро полонених доскону танцюють довкола куща, щоб з одягу мертвого запалити вогнище (міжтекстовий перегук із танцем відчаю Івана Дідуха з сусідами перед міграцією з новели експресіоніста Василя Стефаника «Камінний хрест»); «країна Сонця» – марення обездолених вояків про щасливу країну і гармонію у світі; «Різдвяні свята» – картина-візія оповідача-персонажа, який опиняється біля дому, спостерігаючи через вікно, як дружина з дітьми зустрічає Святвечір; «пісня вічності» – помираючи, сліпий скрипаль Штранцінгер виконує пісню-гімн перемозі людяності над божевіллям голоду; «мандрівка мерців» – картина, в якій фізично виснажені полонені линуть у лабіринти психічних зламів, ірреальні виміри світу.

Сюжет повісті однолінійний і концентричний, проте розгортається з глибокою психологічною напруженістю, щемливими порухами в душах героїв, за допомогою яких простежуються етапи боротьби за життя, перемогу людяного над антигуманним світом війни.

Осип Турянський – тонкий майстер у змалюванні персонажів у межових ситуаціях вибору, що постає перед кожним із них. Автор зображує, як воля до життя керує вчинками героїв твору, яким постійно загрожує смерть. Вбивши жорстокого конвоїра, полонені відходять вбік від дороги і зупиняються над проваллям. Єдиний порятунок – вогонь, а його розпалити можна лише одягом когось із товаришів, їхню суперечку вирішить танець смерті: багаття запалять з одягу того, хто перший впаде і не встане. Цей танець смерті символізує споконвічний інстинкт і волю до життя. Тут ще діє закон людської моралі, бо смертники не кидаються один на одного, як звірі. Зігрівшись біля вогню, вони зрозуміли, що їх переслідує ще страшніший ворог – голод. Інстинкт самозбереження і затьмарений розум штовхає Сабо вгамувати голод людоїдством, до чого він намовляє товаришів, які хочуть теж вижити, адже труп Бояна лежить поруч. Проте людське начало перемагає і за цих трагічних обставин. Героїв осяює просвітлення, і вони повстають проти тваринного інстинкту, перемагають свою слабкість, їхній дух торжествує. Проте фізичні сили покидають героїв: вони залишають цей світ.

Справжнім апофеозом шляхетному й гуманному в людині стала «пісня життя», яку востаннє спромігся заграти на скрипці сліпий Штранцінгер. У художньому світі повісті діють семеро, які належать до різних національностей: Оглядівський і Добровський – українці, Пшилуський – поляк, Сабо – угорець, Штранцінгер – австрієць, Боян і Ніколич – серби. Вони змальовані в річищі експресіоністської поетики як герої-символи, майже алегорії, носії гуманістичної ідеї вболівання за людину і долю світу. Автор уважав, що суть катастрофи, якою була Друга світова війна, можна збагнути через граничну умовність, яскравість пера і барв, крик душі героїв, деформацію їх свідомості і

містичний ракурс (видіння, сни, марення). Проте оповідач індивідуалізує їхні характери через мовлення представника певної соціальної верстви. Зокрема, у Саба мова лайлива, складається з брутальних висловів: «світова сволоч», «собача личина». Мовлення Добровського характеризує його як освічену, інтелігентну людину, його вислови забарвлені іронією: «прохаємо ласкаво», «вельмишановне панство», «добірними салоновими рухами». Мова скрипаля Штранцінгера – це мовлення інтелігента, мрійника, символічне й афористичне: «Люди не є злі, не є добрі… тільки нещасливі – і щасливі» [5, с. 137].

Найповніше зображено Оглядівського. Його образ наповнений теплом і співчуттям. Це не прямолінійний персонаж. Він, як й інші полонені, впадає в песимізм, але стоїчно хоче його подолати. У такі важкі хвилини перед ним постають символи сонця й матері з дитиною, що є святими духовними константами українця. Герой-оповідач сповідує високоетичні ідеали свого народу, ідею християнської моралі, любові та злагоди, братерства людей. Перебуваючи в передсмертному стані, він споглядає своє життя, відчуває нерозривність з рідною землею, на якій «золоте колосся кланяється на привітання, а синє небо любо і приязно сміється» [5, с. 61]. Через національно забарвлені образи розкривається мрійлива душа бранця.

Оповідач-персонаж, перебуваючи серед снігових вершин албанських гір, відзначає роль рідної мови, яка допомагає йому вижити, мобілізувати внутрішнє «Я», вивести зі стану несвідомого: «Українське слово поволі приводить мене щораз більше до притомності» [5, с. 152]. Правда, автор Оглядівського наділяє ідеєю так званого «українського дводушшя» – у ньому поєднано душу героя, борця, риси прометеївського типу, але й душу невільника. Проте цей характерний комплекс йому допомагає шанувати високі духовні принципи родини. Образ дружини і малого сина, сімейні почуття любові, поваги допомагають йому вижити в нелегких умовах зимового походу.

Характер Оглядівського змальовується в динаміці почуттів і настроїв. За своїм психологічним типом він інтроверт, повністю перебуває у своєму

внутрішньому світі, через те його світ наповнений видіннями, інтуїтивними передбаченнями, ілюзіями, які викликають у нього не песимізм, а оптимізм, любов, віру і надію. Волю до життя живить висока й благородна ідея. Слабкий фізично, Оглядівський переміг фатальну смерть тому, що в найтяжчі хвилини думав не про себе, а про сина й дружину, візії про яких стають символами життя.

«Поза межі болю» – назва твору символічна: опинившись у неймовірно трагічних ситуаціях, на межі виживання, Оглядівський вірить у силу любові дружини й сина, які в його очах були світлою зорею, що вела його до особистісної перемоги. Він долає обставини і виходить переможцем у двобої зі смертю, утверджуючи активний гуманізм, загальнолюдські цінності.

Висновки. Отже, характерологічний аспект повісті увиразнено засобами психологізму, зокрема переживаннями, думками, емоціями, снами, видіннями головного героя; індивідуалізація характерів персонажів реалізується через їх мовлення; монологічна форма оповіді загострює характерологічний ефект і репрезентує діалектику душі й вияви вдачі героя під впливом епатажних чинників.

Література

1. Мафтин Н. У пошуках «grand» стилю: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття: монографія. Івано-Франківськ : ЛІК, 2019. 336 с.

2. Мовчан Р. Осип Турянський. *Українська мова й література в серед. школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах.* 2018. № 6. С. 63 – 72.

3. Плен Р. Естетично-критичні замітки до твору Осипа Турянського «Поза межами болю». *Турянський О. Поза межами болю. Картина з безодні*. Київ : Дніпро, 1989. С. 3 – 12.

4. Печарський А. Поетика творчості Осипа Турянського. Львів : Основи, 2003. 206 с.

5. Турянський О. Поза межами болю. Картина з безодні. Київ : Дніпро, 1989. 334 с.

Ганна РАДЬКО,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української літератури
Полтавського національного педагогічного університету
імені В. Г. Короленка
Юлія БАБАК,
магістрантка 2 р. н.
факультету української філології та журналістики,
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка

ПСИХОЛОГІЗМ ОБРАЗУ СИДОНІЇ У ПОВІСТІ «МАМА СИДОНІЯ» ІЗ КНИГИ МАРІЇ МАТІОС «МАМИ»

Постановка проблеми. Серед різноманітного й різностильового потоку української сучасної прози творчість Марії Матіос давно вже посіла досить почесне й гідне місце, привернувши до себе увагу критиків та серця читачів. Від твору до твору все виразніше окреслюється поле глибинної обсервації письменницею художньої дійсності, яке, очевидно, можна визначити як дослідження жіночої душі та долі. Про це свідчать і драма на шість дій Марії Мітіос «Мами». Основна історія книжки Марії Матіос – це історія мами Сидонії. Головна героїня втілює в собі багатогранний світ емоцій та переживань. Ця стаття спрямована на аналіз психологізму образу Сидонії, висвітлюючи ключові аспекти її внутрішнього світогляду та взаємозв'язку з зовнішнім світом.

Метою нашої статті є аналіз психологізму образу матері Сидонії у повісті «Мама Сидонія» Марії Матіос. Глибокий психологізм є однією з ключових особливостей творчості авторки, тому варто ретельно розглянути, яким чином

письменниця втілює внутрішній світ героїні у своїй творчості. Основним завданням статті є дослідження психологічних аспектів образу Сидонії, виявлення мотивів, драйверів та психологічних конфліктів, які визначають її поведінку та характер у контексті подій, що розгортаються в повісті.

Виклад основного матеріалу. Кожна нова книга Марії Матіос, якими б трагічними не виявлялися втілені у слові долі, – вистраждано-чесне, талановите свідчення рятівної, непроминальної сили любові. Ця розгадка таланту, перефразовуючи Григора Тютюнника, зумовлена і самими земними шляхами прототипів персонажів письменниці й тим, що судилося пережити самій авторці. Адже констатація «Ця жінка має талант до страждання» у «Матері Сидонії», найоб'ємнішому тексті, складовій частині книги «МАМИ», стосується й Марії Матіос. Хоча безмір її болю не вбиває, а зцілює, допомагає підводитися та продовжувати торувати суджений життєвий шлях. Невипадково одну з її знакових книг Павло Загребельний назвав Євангелієм від Марії. Хоча, зрештою, все (і проза, й поезія), створене письменницею, – візія нездоланно-всемогутньої любові [2].

Поза сумнівом, у цьому ж ряду – й «МАМИ», книга, яку Марія Матіос присвячує «Пам'яті свого єдиного сина Назарія, пам'яті всіх синів, кого не дочекалися їхні матері, а також бездонній силі материнської любові і страждання» [5, с. 5]. Ця книга є своєрідним звітом про досвід батьківства під час війни на сході України, де протистоять українські війська і російсько-підтримувані сепаратистські сили. Її робота стала свідком і озвученням болю, страждань та надзвичайності життя людей у зоні конфлікту.

Причиною написання книги було, ймовірно, бажання Марії Матіос поділитися своїм власним досвідом материнства та допомогти іншим матерям, які переживають важкі часи через війну. Крім того, книга спрямована на привернення уваги громадськості до проблем війни та її впливу на сім'ї та дітей «Що залишається матері, коли життя забирає у неї найцінніше – власну дитину, і вона опиняється у прірві відчаю і безсилля? Де вона бере сили не збожеволіти

від невимовного болю і вселенської скорботи, які вже навічно оселилися у її серці?» [5, с. 2].

П’ять прозових текстів («Мама Марія», «Мама Веронця», Мама Михайлина», «Мама Сидонія», «Мама Мамая») та один поетичний («Пієта») власне й складають драму на шість дій. Адже саме так визначає жанрову приналежність цієї унікальної як за змістом, так і за формою книги її авторка.

Основна історія книжки Марії Матіос – це історія мами Сидонії. Вона медсестра у сільській лікарні, самотня жінка без родини й друзів, про яку хвилюється хіба її керівник – головний лікар. Син Сидонії пішов добровольцем на початку російсько-української війни й загинув під Іловайськом. Це горе посилює тотальне нерозуміння й неемпатійність людей поруч і всі кола бюрократичного пекла, які має пройти жінка у своїй трагедії.

Варто додати, що всі описані події відбуваються до повномасштабного вторгнення. Тож більшість людей у «Мамах» перебувають у теплому анабіозі невідання того, що таке війна. Замість співчуття вони за інерцією «плетуть язиками», що це ще не зрозуміло, чи син Сидонії справді воював на війні: «Коли би був добрий син, не лишив би маму саму», «То, може, десь тепер син Сидонин валяється так само, як колись під парканом валявся, а каже, що на війні» [5, с.108]. Ласих до пліток диванних експертів не бракує ніде.

Глибоке проникнення у внутрішній світ героя, докладний опис, аналіз різних станів його душі, увагу до відтінків переживань називається літературним психологізмом. Питання психологізму ґрунтовно розробляється науковцями, зокрема Н. Зборовською [3], М. Кодаком [4] тощо. Психологізм (за тлумачним словником іншомовних слів) – це поглиблене відображення психічних, душевних переживань людини в мистецтві. Через образ Сидонії авторка вивчає вивчає та розкриває цей внутрішній світ героїні, її почуття, думки, мотиви поведінки.

В основі трагічного образу Сидонії лежить глибока емоційна внутрішня складова. Матіос звертає увагу на її внутрішню боротьбу, переживання, радощі

та турботи. Сидонія зображена як сильна жінка, яка, незважаючи на всі труднощі життя, зберігає оптимізм та віру в майбутнє «Варикоз обох кінцівок. Давно вже треба було операцію зробити. Тромб може будь-коли одірватися. Але поки носять ноги – то й ходить, про себе не дбає. Належиться та наніжиться на тому світі. Роботи у неї тут – ще ці-і-ле море» [5, с. 75].

Також, важливим елементом психологізму є аналіз мотивів її поведінки. Матіос розкриває, що кожен крок Сидонії, кожен її вчинок, має своє коріння в її внутрішніх переживаннях, цінностях та ідеалах.

Нарешті, важливим аспектом психологічного реалізму в епічній драмі є розгорнуті описи внутрішніх конфліктів, які переживає героїня. Її боротьба з власними страхами, сумнівами та викликами реальності надає образу глибини та реалізму. Внутрішні монологи та роздуми героїні: «Ось так, Сидоніє, впізнай себе. Ти вже не молода, як думала. Ти не можеш собі дозволити більше нічого ризикувати» [5, с. 144], «Сидонія відчувала, що її серце розривається на частини, між вірою в майбутнє та страхом перед невідомим» [5, с. 238]. Внутрішні монологи дозволяють читачеві зануритися у світ думок та почуттів героїні, розкриваючи її внутрішній світ та роздуми.

Описи зовнішніх реакцій та жестів героїні (Сидонія скрутила плаття в руках, погляд її залишався зосередженим, але відбувалася якась тривожність, мов щось важке сталося в її душі) допомагають передати внутрішній стан героїні та її емоційні переживання [5, с. 132].

Діалоги та внутрішні діалоги між персонажами (Чому ти не розумієш мене? – з протестом висловила Сидонія. Але вона розуміла, що це була сама глибока істинна правда) сприяють розкриттю внутрішніх конфліктів та роздумів героїні [5, с. 99].

Опис внутрішніх емоцій та почуттів (У душі відчувалася нудьга, але вона не знавала чому. Чи через те, що все у її житті стало таким обвідним, згасаючим, як воскова свічка?) займають чільне місце в наративній частині повісті [5, с. 108].

Внутрішні конфлікти та суперечності (Сидонія відчувала, що її серце розривається на частини, між вірою в майбутнє та страхом перед невідомим) показують внутрішню боротьбу героїні та її зіткнення з протиріччями [5, с. 122].

Символічні та метафоричні образи (Сидонія відчувала себе закованою у власні сімейні зв'язки, ніби вона була якоюсь маріонеткою, що рухається за невидимими нитками) відтворюють складні емоційні стани та внутрішні переживання героїні [5, с. 142].

Мовна деталізація розповіді звертає увагу читача на найтонші нюанси переживань літературної героїні (Кожна складна ситуація стає для Сидонії приводом для детального розгляду, аналізу та переосмислення, доки вона не знайде вихід з неї) [5, с. 195].

Сновидіння та фантазії є суттєвим елементом психологічного відтворення емоційних станів героїні, її бажань, стархів та мрій (Уві сні Сидонія відвідувала місця свого минулого, де зустрічалася з власними переляками та боязнями, які переслідували її в реальному житті) [5, с. 245].

Висновки. Отже, психологічний реалізм образу Сидонії у повісті «Мама Сидонія» Марії Матіос допомагає читачеві зрозуміти долю цієї сильної жінки, яка знаходиться під впливом внутрішніх конфліктів та зовнішніх обставин, та співпереживати разом з нею.

Під час аналізу засобів індивідуального стилю авторки, за допомогою яких Марія Матіос створила глибоко індивідуальний характер Сидонії у повісті, було виявлено, що авторка вдало використовує різноманітні літературні засоби для розкриття внутрішнього світу героїні.

Марія Матіос надає можливість читачеві заглибитися у внутрішній світ Сидонії за допомогою внутрішніх монологів, описів зовнішніх реакцій та жестів, діалогів, внутрішніх конфліктів та суперечностей, символіки та метафор, деталізації, а також сновидінь та фантазій. Ці засоби дозволяють

читачеві зрозуміти глибину переживань, бажань, страхів та мрій головної героїні.

Засоби психологічного аналізу, які Марія Матіос використовує, допомагають створити реалістичний та багатогранний образ Сидонії, який стає близьким нинішнім читачкам-мамам, українським жінкам, які втратили своїх синів у нинішній російсько-українській війні і викликають емоційне співпереживання у всіх читачів.

Таким чином, авторка успішно втілює свій творчий задум у повісті «Мама Сидонія» і створює в ньому образ-персонаж, який западає глибоко в серце читача і справляє на нього невимовне враження.

Література

1. Бибик С. П., Сюта Г. М. Тлумачний словник іншомовних слів Харків : Фліо, 2006, 472.

2. Вербич В. Крізь безмір материнського болю: драма Марії Матіос *http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2024/02/06/154406.html*

3. Зборовська Н., Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури Київ : Академвидав, 2006. 504с.

4. Кодак М. П. Психологізм соціальної прози, Київ : Наукова думка,1980. 164 с.

5. Матіос М. Мами: драма на шість дій, Київ : А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2023. 282 с.

Ганна РАДЬКО,

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української літератури

Полтавського національного педагогічного університету

імені В. Г. Короленка

Анна ГАЛЕНКО,

студентка 3 курсу

факультету української філології та журналістики

Полтавського національного педагогічного університету
імені В. Г. Короленка

ОБРАЗНА ПРИРОДА ПОВІСТІ ЗІРКИ МЕНЗАТЮК «ТАЄМНИЦЯ КОЗАЦЬКОЇ ШАБЛІ»

Постановка проблеми. На сучасному етапі не всі володіють достатнім розумінням сучасної дитячої літератури в контексті шкільної програми і, зокрема, значущості повісті Зірки Мензатюк «Таємниця козацької шаблі» для розвитку історичної свідомості, національної ідентичності та моральних цінностей учнів 5 класу через її художню образність.

Метою нашої статті і є виконати короткий аналіз повісті Зірки Мензатюк «Таємниця козацької шаблі», зосередивши основну увагу на її образній природі, та показати необхідність вивчення цього твору учнями в 5 класі.

Виклад основного матеріалу. Зірка Мензатюк народилася 21 жовтня 1954 року в селі Мамаївцях Кіцманського району Чернівецької області, Україна. Писати почала ще в другому класі, коли замість переказу «Ліс восени» вона описала свої спостереження в лісі. Похвала учительки спонукала дівчинку писати далі. Після закінчення школи вона вступила на факультет журналістики Львівського університету імені Івана Франка, де почала активно писати і публікувати свої твори. Пізніше Зірка вирішила присвятити свою творчість дітям. Відтоді вона стала популярною дитячою письменницею, членом Національної Спілки письменників України й авторкою багатьох казок та книжок для дітей, які були визнані як в Україні, так і за кордоном [1].

У модельній навчальній програмі «Українська література. 5-6 класи» для закладів загальної середньої освіти (автори: Яценко Т. О. та інші) [4] повість Зірки Мензатюк «Таємниця козацької шаблі» вивчається в одному з останніх тематичних розділів, що називається «У пошуках пригод і чудес». На основі аналізу прочитаного твору через вивчення особливостей художнього змалювання фантастичного в поєднанні з реальним у творі, використання

чарівних елементів та казкової символіки, учні повинні добре формулювати висновки. На уроках з вивчення цього твору діти разом з учителем з’ясовують відмінності між фантастичним та реальним способом відтворення змісту повісті і, зокрема, у змалюванні характерів персонажів, образів козаків, а також тлумачать змістове наповнення образу-символу шаблі в творі, велич старовинних українських замків, і знаходять елементи детективної розповіді.

Ми робили аналіз повісті Зірки Мензатюк «Таємниця козацької шаблі», використовуючи видання «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» 2022 року [3].

Центральною темою повісті є подорож Наталочки Руснак разом з її родиною до замків України та місць, де відбувалися історичні події та битви козацької доби. Вони вирушають у цю подорож у пошуках цінного артефакту, а саме, козацької шаблі.

Основною ідеєю повісті є утвердження значення історичної пам'яті для сучасної особистості, яка криється у розумінні минулого як основи для сучасності та майбутнього. Повага до пам'яток історії та культури відображається у відношенні до спадщини минулих поколінь, яка формує наше культурне дорослішання і ставлення до світу. Процес формування національної свідомості, патріотичних почуттів і громадянської позиції ґрунтується на вивченні історії своєї країни та визнанні її досягнень і помилок. Водночас, важливо засуджувати зло, жорстокість, корисливість і удаваний патріотизм, щоб зберегти гуманні цінності і підтримати моральні норми в сучасному суспільстві.

Сюжет повісті є дуже простий і зрозумілий для учнів 5 класу. Усі події розгортаються навколо родини Руснаків. Батьки головної героїні Наталочки придбали стареньку легкову машину, яку назвали Машка. У машині бракувало кондиціонера і радіо не працювало, але вона була надійною у керуванні. Коли настало літо, то родина вирішили вирушити відпочити на море, проте їх плани дехто змінив. Друг родини, пан Богдан, розповів їм про патріотично настроєного привида, який попередив їх про злочин: продаж української

реліквії давньої козацької шаблі за кордон. Після цього родина Руснаків вирішує захистити цю реліквію і розпочинає захопливий пошук, який переповнений небезпечними та комічними пригодами. Їм на шляху трапляється багато історичних місць. Під час подорожі родина зіштовхується з чортами, відьмами та складними ситуаціями, але завдяки відвазі та наполегливості вдається їм розкрити таємницю у Хотинській фортеці, отримуючи допомогу від привидів. Таким чином, головні герої проявляють себе не лише у реальних випробуваннях, але й у світі магії та загадковості. Їхні відвага і рішучість допомагають вирішити задуману справу. У кінці повісті шабля стала головним рольовим атрибутом у театральній виставі, де вона блиснула в руках актора.

Образ, – читаємо у «Літературознавчій енциклопедії», – це «особлива форма художнього структурування дійсності, якій притаманна яскрава предметна чуттєвість». Далі професор Ю. І. Ковалів зазначає: «Образ вважається категорією художньої гносеології як єдність форми і змісту, знаково виражений наслідок творчої діяльності, суб'єкт якої (письменник) відчув об'єкт, підтвердивши правочинність мімезису. Хоч початки теоретичної бази розробляв Арістотель у вченні про наслідування, термін набув поширення на підставі естетики Г-В-Ф Гегеля, який розглядав мистецтво як духовно-пізнавальну діяльність, що містить артистично видозміненний матеріал, співвідносний із науково-понятійною сферою. (…) Образ не обмежується моделлю, схильною до родового узагальнення, канону, стилю чи форми, що було характерним для античної доби, коли мистецтво ототожнювалося з ремеслом» [2, с. 139 – 140].

Образна сутність повісті «Таємниця козацької шаблі» Зірки Мензатюк виявляється через використання мовних прийомів, які створюють живописні, насичені емоціями зображення та атмосферу твору. Зірка Мензатюк майстерно вплітає в текст різноманітні образи, які розкривають як зовнішні події, так і внутрішні переживання героїв. Повість пронизана образами козацької епохи, використовуючи символіку козацтва та його важливі елементи, зокрема, образ

козацької шаблі. Цей образ виступає не лише як предмет, за яким полюють головні персонажі, але й як символ історичної пам'яті та духу козацтва.

Образи історичних місць, таких як Тараканівський форт під Дубно, замок у Дубні, замок-палац у Підгірці, Олеський замок, Кам'янець-Подільська фортеця, Хотинська фортеця та Козацькі Могили у Берестечку, які відвідують герої, надають повісті реалістичний колорит і розширюють її глибину. Описи пригод і подій насичені емоціями та деталями, що допомагають читачеві зануритися в атмосферу кожного епізоду.

Символічним образом у цьому контексті є шабля, яка має значення не лише як знаряддя бою, але й як символ козацтва та національних змагань за визволення України. Шабля – це вид холодної зброї з різально-колющим клинком, який з'явився на початку VIII століття. Вона завжди вважалася символом козацтва та національної гордості України. Козаки поважали шаблю, називаючи її «сестрицею» або «жіночкою». Отримати шаблю можна було через спадщину від батька або в бою. Українська шабля, невід'ємний атрибут козака, вшановується в народних думах і прислів'ях як символ сили, влади та правди, відзначаючи її важливу роль у козацькій історії та культурі.

У повісті також присутня образна складова, яка розкриває героїчні якості та внутрішні конфлікти персонажів, надаючи кожному образу глибини та унікальності.

Головна героїня твору Наталка мала національну свідомість змалку. Вона допитлива та розумна дівчинка, яка вже на своєму віці стикалася з численними випробуваннями. Через ці труднощі вона здобула відчуття та розуміння свого національного спадку. Під час роздумів про минуле вона зрозуміла важливу річ: «Козаків перемогли. Але не покорили! Вони гинули, не піддавшись, не схилившись, лишаючи по собі невмирущу славу!» [3]. Для неї національну гордість треба відчути всім серцем та побачити на власні очі. Якби Наталка разом з батьками не змогла вчасно розгадати загадку Антипка і знайти шаблю, вона б мусила всім життям жити в брехні.

Батьки Наталки – це свідомі патріоти, які вірять у велике значення України. Вони цінують українську культуру, активно співають українські пісні і добре знають історію своєї батьківщини. Мама є членкою Союзу українок, Сестринства святої княгині Ольги та Товариства української мови «Просвіта», що свідчить про її активну громадську позицію та здоровий національний дух.

Машка – це не дуже нова та не особливо приваблива машина, вже трохи застаріла. Проте вона має свою чарівність. У потрібний момент машина розганяється по дорозі швидше, ніж новий іноземний джип. Машка навіть сама вмикає та вимикає сигнал, а її «ясні кришталеві очі» з легкістю розганяли чортів та відьом під час їхнього бенкету в Підгорецькому замку, можна сказати, врятували життя Наталочці. Наталка казала про Машку так: «Ти, Машко, чудове авто. І хороший друг. Якби ти не постаралася, ми б не виграли цих шалених перегонів» [3].

У чортячій родині є мати, батько та їхній син, молодий та чепурний чортик на ім'я Антип. Саме вони зацікавлені у тому, щоб вилучити козацьку шаблю, щоб перешкодити національному пробудженню серед персонажів книжки. Чорти активно заважають розвитку патріотизму, особливо серед молоді, бажаючи, щоб діти віддалялися від інтересу до історії та культури та замість цього проводили більше часу перед телевізором.

Серед образів-персонажів виділяється образ Антипка. Він хитрий, впевнений у собі, підступний та безжальний чортик. Про нього у повісті сказано так: «Антип був супермодний і прилизаний і накульгував на ногу» [3]. А також сказано ще так: «Він був елегантний і модний до неможливості, зачесаний так гладесенько, що волосся лежало, мов прилизане, тільки на маківці настовбурчувалося двома невеличкими горбочками» [3].

Пан Щуровський, колишній козак, що колись зрадив своїх під час бою під Берестечком. Нині він живе серед свинарників і харчується лише покидьками, оскільки зрадників земля не приймає.

Пан Богдан був дуже гарним приятелем родини Наталки. Він захоплювався історією і любив мандрувати. Сам по собі він був дуже цікавим чоловіком.

Северин та Василь, пластуни зі Львова, патріоти України, приєднуються до пошуків шаблі. Северин допомагає Руснакам відновити шаблю, а за активну участь у пошуках Наталочці дарує пластунську нашивку на її рукав.

Одним із не менш цікавих образів є Патріотично настроєний привид. Про його історію у повісті було сказано так: «За життя той привид був звичайною людиною і мови глухонімих не знав, а після смерті, здається мені, вже нічого не можна навчитися. Тому він часом застосовує, так би мовити, деякі загальнозрозумілі жести...» [3].

Повість «Таємниця козацької шаблі» Зірки Мензатюк відзначається фантастичними та пригодницькими елементами, які переплітаються з історичними фактами. Головні герої, сім’я Руснаків, вирушають у захоплюючу подорож Україною, щоб знайти справжню козацьку шаблю. Вони відвідують історичні місця, такі як Тараканівський форт, Олеський замок, Кам’янець-Подільську фортецю, і навіть стикаються з сім’єю чортів, які також прагнуть отримати шаблю.

Фантастичний аспект твору виявляється у вигаданих персонажах, таких як привид, який просить про допомогу, і чортик Антип, який укладає угоду з головною героїнею Наталочкою.

У повісті присутні пригоди, які відзначаються випадковими збігами, раціональними мотиваціями, грою, реалістичним драматичним підтекстом, атмосферою дива та жорсткою реалістичною вмотивованістю. Пригодницький жанр твору підкреслюється численними небезпечними випробуваннями та викликами, з якими стикаються герої під час пошуків шаблі. Початок пригод визначається появою в сім'ї Руснаків легкового автомобіля, на якому Наталочка з батьками розпочинає захоплюючу і, водночас, небезпечну подорож замками України у пошуках втраченої реліквії. Увесь твір вражає небезпечними

пригодами, захоплюючою інтригою, присутністю злочинної таємниці, спостережливістю та аналітичними здібностями головного героя. Щаслива кінцівка, що є стандартним завершенням пригодницького твору, відзначається врятуванням козацької шаблі від нелегального вивезення за кордон. Роль слідчих у творі виконують діти, які, будучи кмітливими та спостережливими, об'єднують зусилля з дорослими, привидами та пластунами для запобігання вивезенню цінності.

Висновки. Значення вивчення образної природи повісті для учнів 5 класу полягає у формуванні їх літературної компетентності та розумінні основних типів художніх образів. Розглядаючи повість, учні отримують можливість розкрити її жанрові особливості, визначити структуру, виписати характеристики персонажів героїв та динаміку подій.

Повість «Таємниця козацької шаблі» Зірки Мензатюк може бути корисною у вивченні учнями 5 класу. Ось кілька причин, чому учні будуть її чзахоплено читати та аналізувати:

1. Учні люблять захопливі історії з пригодами та небезпекою. У цій повісті головна героїня, Наталка Руснак, разом зі своєю родиною та друзями, вирушає у захоплюючу подорож у пошуках козацької шаблі. Їм доводиться подолати багато перешкод та зустріти незвичайних персонажів, що робить читання захопливим та цікавим.

2. Повість містить у собі елементи фантастики, такі як привиди, загадкові події та надприродні явища. Це може зацікавити учнів і підштовхнути їх до уявного мислення та розгорнути свою фантазію.

3. Події повісті розгортаються в історичному контексті, пов'язаному з козацькою добою. Це може спонукати учнів до поглибленого вивчення історії України та розуміння важливості національних традицій і символів.

4. Крім захопливого сюжету та фантастичних елементів, у повісті також містяться важливі життєві уроки, такі як дружба, відвага, сімейні цінності та важливість захисту історичної спадщини.

А ще вивчення у школі повісті Зірки Мензатюк «Таємниця козацької шаблі», може сприяти, на нашу думку, розвитку читацького інтересу в учнів, а також формуванню патріотичності та бажанню вивчати історію та культуру України. Окрім цього, впевнені, ця повість сприяє розвитку у дітей морально-етичних засад: дружби, поваги, співчуття.

Література

1. Васильєв Є. Мензатюк Зірка. URL: https://www.ukrlib.com.ua/bio/printit.php?tid=8081

2. Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. Т. 2. Автор-укладач Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 624 с.

3. Мензатюк Зірка. Таємниця козацької шаблі. Пригодницька повість. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2022, 160 с.

4. Модельна навчальна програма «Українська література. 5–6 класи» для закладів загальної середньої освіти (автори: Голуб Н.Б., Горошкіна О.М.) URL: https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/Navchalni.prohramy/2021/14.07/Model.navch.prohr.5-9.klas.NUSH-poetap.z.2022/Movno-literat.osv.hal/Ukr.mova.5-6-kl.Holub.Horoshkina.14.07.pdf

Аліна ГЕРКОГЛО,
магістрантка 2 р. н.
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського

ВИКОРИСТАННЯ ЛІНГВІСТИЧНИХ ЗАДАЧ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ У КОНТЕКСТІ ІННОВАЦІЙ ОСВІТЯНСЬКОЇ РЕФОРМИ

Постановка проблеми. Реаліями сьогодення є становлення нової системи освіти, орієнтованої на входження до світового освітнього простору. Освіта має

стати інноваційним середовищем, у якому учні й студенти отримають навички та вміння самостійно здобувати знання й застосовувати їх у практичній діяльності. Це зумовлено тим, що кількість засвоєних готових знань не гарантує успіху в професійній діяльності, тому в сучасних умовах навчання засвоєння готових знань утратило свою актуальність. Отже, як основна освіта, так і додаткова покликані не давати готові знання, а організовувати процес навчання шляхом використання інноваційних педагогічних методів, одним з яких є вирішення лінгвістичних задач. Це доводить **актуальність** представленої статті.

Вважаємо, що лінгвістична задача є одним з найважливіших факторів розвитку творчої та пізнавальної активності учнів. **Метою** розвідки є виявлення умов ефективного застосування лінгвістичних задач під час уроків української мови.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Підвищення вимог до якості мовної освіти у сучасній школі, виклики інформаційного суспільства спонукають науковців і практиків до пошуку ефективних моделей навчання, що стимулюють учнів до активної навчально-пізнавальної діяльності, продуктивної комунікації для вирішення життєво важливих питань, що значною мірою актуалізують проблему використання лінгвістичних задач та ігор на уроках української мови. Даній проблемі присвятили свої наукові розвідки такі дослідники як О. Кучерук, Л. Сімоненко, М. Жуйкова, О. Дуплійчук, В. Федоренко, Д. Щербина, Г. Ярова.

Аналіз спеціальних джерел дав змогу з’ясувати, що з усього різноманіття методичного інструментарію саме використання лінгвістичних задач на уроках української мови забезпечує формування мовленнєвих умінь, пожвавлює пізнавальні можливості учнів, створює ситуацію успіху. Проте досі недостатньо уваги приділено обґрунтуванню ефективних шляхів формування лінгвістичної креативності учнів у процесі вивчення рідної мови засобами

лінгвістичних задач. Це вочевидь актуалізує обрану проблему представленого дослідження.

Виклад основного матеріалу. Лінгвістичні задачі – це завдання, які потребують узагальнення та систематизації знань, уміння оперувати власними знаннями, порівнювати мовні явища, робити логічні висновки. Вони вимагають від учнів польоту думки, розвивають їх логічне мислення, пам’ять, зв’язне мовлення.

Сучасна парадигма освіти демонструє, що до головної мети Державного стандарту базової загальної середньої освіти – формування знань, умінь, навичок додаються вимоги до формування універсальних навчальних дій, а також формування функціональної грамотності учнів. Осмислення мети навчання української мови у загальноосвітній школі з позицій системно-діяльнісного, особистісно орієнтованого та компетентнісного підходів спрямовує методичну думку до усвідомлення необхідності оновлення змісту, а також модернізації форм та засобів навчання мови для досягнення в освітньому процесі особистісних, метапредметних та предметних результатів навчання. Однак як вчителі, так і учні відчувають певні труднощі в організації та реалізації навчального процесу, оскільки потік інформації, що впливає на якість життя, виявляється масштабним, об’ємним, швидко змінюється. У сучасних умовах глобального збільшення потоку інформації життя вимагає підготовки людей, які вміють творчо мислити, самостійно поповнювати свої знання і застосовувати їх на практиці. У зв'язку з цим виникає необхідність подальшого серйозного вдосконалення навчального процесу у сучасній школі, використання різних видів навчання, зокрема проблемного, що сприяє розвитку пізнавальної самостійності та творчого мислення учнів. Сьогодні завдяки інноваціям у сфері освіти стали доступними численні методи, форми навчання, які є новітніми, проте не применшується значення деяких форм, методів роботи, відомих раніше, одним з яких є вирішення лінгвістичних задач. Перевага такої роботи полягає і в тому, що її застосування можливе як у школі

на уроках, так і в позаурочній діяльності, особливо в роботі гуртків, на олімпіадах. Так, типами задач на етапі вивчення нового матеріалу можуть бути:

- задачі-роздуми: важливий не кінцевий висновок, а процес творчої діяльності учнів з мовним матеріалом;
- задачі-практикуми: вимагають практичного творчого виконання вказівок з наступним висновком;
- задачі-прогнози: спрямовані на вміння вибудовувати причинно-наслідкові зв'язки;
- задачі-аналогії: вимагають перенесення мовних знань до нової ситуації;
- задачі-співвідношення: орієнтовані виконання задач, зіставлення, класифікації мовного матеріалу.

Зазначимо, що на відміну від мовної гри, важливим мотивом якої є процес колективної ігрової дії, успішне розв’язання лінгвістичної задачі є інтелектуальною розвагою, що дає учню відчуття особистого успіху і вмотивовує подальший інтерес до мовознавчих досліджень. Втілюючи принцип проблемного навчання, лінгвістичні задачі моделюють у спрощених, штучно створених умовах елементи наукового пошуку

Наведемо приклад задачі-прогнозу для учнів 5 класів. Зазначимо, що автори підручника Н. Б. Голуб та О. М. Горошкіна пропонують вказівку-підказку, що не суперечить правилам складання лінгвістичних задач, а навпаки, розглядається як можлива особливість таких завдань [1]. *Завдання.* Поясніть математичний вираз на матеріалі фонетики української мови. Складіть подібний приклад, беручи до уваги кількість сонорних, дзвінких, глухих. 6 + 32 = 38 [2, с. 78].

Лінгвістичні задачі на етапі вивчення нового матеріалу, як показує наше спостереження, широко представлені в сучасних підручниках. Наприклад, у 5 класі щодо розділу «Фонетика», теми «Що позначають букви *є, ю, я* ?» пропонується таке завдання: Поясніть, чому слова поділені на 4 групи. Доповніть кожну групу двома прикладами.

школяр	**якість**	**акація**	**рум’яний**
салют	**юнак**	**співають**	**в’юн**
вигягувати	**єнот**	**приємний**	**об’єм**

Учні приходять до такого висновку: у першому стовпчику вказані букви перебувають після приголосних, передають один голосний звук і одночасно вказують на м'яке звучання попереднього приголосного. Стовпчик можна доповнити словами *малюк, свято*. В другому стовпчику представлені слова, в яких літери *є, ю, я* позначають два звуки і знаходяться на початку слова. Цей стовпчик може бути доповнений словами *Яків, ювілей*. У наступному стовпчику ці букви перебувають після голосних, позначають два звуки. Учень може доповнити стовпчик словами типу *союз, приєднати*. В останньому стовпчику літери *є, ю, я* займають місце після апострофа і позначають два звуки. Стовпчик можна доповнити словами *бур’ян, об'єднання*. Це завдання ми розглядаємо як лінгвістичну задачу-співвідношення.

Лінгвістичні задачі активно використовуються на етапі закріплення та систематизації знань. На цьому етапі можуть використовуватись:

- задачі-суперечності: стикаються нові знання з вже засвоєними;
- задачі-альтернативи: вимагають аргументованого вибору.

Дослідниця Г. Ярова зазначає, що популярності набувають лінгвістичні задачі, які мають низку вимог: 1) принципова доступність розв’язання; 2) цілісність, самодостатність наведеної в умові інформації; 3) доцільність (задача повинна зацікавити); 4) проблемність (структура репрезентованої в задачі ситуації повинна допускати кілька інтерпретацій, варіантів розв’язання, за умови правильності і доказовості одного з них). Моделюючи різноманітні лінгвістичні явища, категорії мови, самодостатні задачі не потребують для розв’язання особливих, поглиблених знань: досить інформації, наведеної в умові, логічного міркування і володіння рідною мовою [4, с. 49].

Наведемо приклад задачі, яку доцільно використовувати на етапі закріплення та систематизації знань: *Завдання.* Подано слово української мови з

7 літер – 1 2 3 4 5 6 7, де 1=а, 7=т, причому деякі літери повторюються (хоча вони й позначені різними цифрами). Відомо, що з літер цього слова можна укласти такі слова (всі вони – іменники у називному відмінку): 1+2; 1+2+3+4; 3+4+5; 3+4+5+6+7. *Завдання.* Знайдіть усі п’ять слів.

Далі представимо типи задач, які варто використовувати на етапі повторення матеріалу. До таких дослідники відносять:

- задачі з несформульованим питанням: потрібно поставити питання, спираючись на мовні дані умови, і знайти вирішення;
- задачі зі змінним змістом: необхідно вибудовувати міркування про мовне явище з урахуванням умов, що змінюються;
- задачі на доказ: вимагають чіткого розуміння даного та шуканого, вміння підібрати аргументи та побудувати зворотні міркування;
- задачі-дискусії: орієнтовані на самостійне вироблення рішення на основі кількох можливих точок зору.

Наведемо приклад лінгвістичної задачі для учнів старших класів: *Завдання.* Прочитайте пропозиції, у яких порушено норми слововживання. Спробуйте виявити ці помилки та виправити їх, спираючись на свій мовний досвід.

У підручнику Н. Б. Голуб, О. М. Горошкіної [2] представлені дискусійні задачі для обговорення у класі. Наведемо приклади дискусійних питань для учнів 6 класів: *Завдання.* Прочитайте текст. Перекажіть його так, як ви зрозуміли. Яка думка в ньому вас зацікавила? Чи є дискусійні міркування? Із чим ви погоджуєтеся? Не буває незначущої роботи, коли до неї беруться значні та надзвичайні люди.

Політики люблять казати нам, що робота наділяє людину почуттям гідності. Погоджуюся. Мати роботу й можливість забезпечити себе та родину — це справді важливо. Та це лише половина рівняння. Значно менше нам кажуть про те, що робота стає гідною завдяки людям. Не буває незначущої роботи — бувають люди, які почуваються незначущими за своєю роботою. Берті Чарлз Форбс казав: «Краще вже бути першокласним водієм, ніж

третьосортним директором». Бо твоє місце в житті ґрунтується на конкретних результатах, а не на намірах. Просто потрібно брати й робити те, про що інші зазвичай лише говорять (М. Сенборн). [2, с. 26].

У зв'язку з інноваціями в освітній системі сучасні підручники часто пропонують проектні завдання. Дослідники високо оцінюють такі завдання, оскільки цікавість учнів до навчально-дослідницької та проектної діяльності зароджується під час вирішення таких задач. Саме в процесі такої діяльності учні роблять перші відкриття у світі науки, поглиблюють і розширюють знання з предметів, що вивчаються, задаються питаннями, будують плани і, можливо, у них зароджуються задуми майбутніх проектів. Наприклад, проілюструємо це таким прикладом для учнів 7 класів: *Завдання.* «Поспостерігайте за своїм мовлення та мовленням своїх знайомих та запишіть складні слова, у вимові яких ви робите помилки. Порівняйте свої записи та складіть загальну анкету. Проведіть опитування однокласників і встановіть, в яких словах помилки зустрічаються найчастіше. Укладіть перелік найбільш частотних слів і з’ясуйте – з якою метою можна його використовувати у подальшому.

Сьогодні вчителі активно використовують під час сучасного уроку задачі, які спрямовані на формування в учнів навичок узагальнення. Так, наприклад, в одеському ліцеї «Чорноморський» при проведення олімпіади для старшокласників було запропоновано таку лінгвістичну задачу: *Лінґвістична задача. Антонім, спільний до трьох прикметників, протиставляючись їм, сам вказує на ознаки, що виникають: 1) від нестачі тепла; 2) від низької температури; 3) від нестачі почуттів. Знайдіть слова, що є: а) спільним антонімом і б) що протиставляються йому як антоніми-прикметники; знайдіть також іменники, з якими ці антоніми можуть утворювати словосполучення, і прокоментуйте відтінки значень антонімів.*

Пропонуючи розробку уроків за допомогою лінгвістичних задач, ми виходимо з концепції діяльнісного підходу до навчання. Основна мета, яку учитель ставить на уроці полягає у наступному – домогтися в учнів умінь

вирішувати лінгвістичні задачі за допомогою інтелектуальної операції узагальнення щодо різних розділів української мови. Як зазначає О. Дуплійчук, практична цінність технології лінгвістичних задач полягає в тому, що аналіз ситуацій мовної взаємодії вчителя і учнів на уроці, проектування способів дії в цих ситуаціях, розігрування дій в умовах, запропонованих ситуацією, дозволяють синтезувати знання, отримані при вивченні інших дисциплін і використовувати їх для вирішення практичних задач [3].

Як відомо, фонетика є розділом мовознавства, що вивчає його звуковий устрій. При вивченні фонетики досить часто застосовують різні лінгвістичні задачі, у тому числі фонетичні пропорції. Наведемо приклади:

1. Вирішіть наступні пропорції та обґрунтуйте своє рішення. к/г = т/? д/т = г/?
2. Які однакові голосні фонеми зустрічаються в словах *жук, брязкіт, нюх, доля*?

При вирішенні таких задач, учні виконую операцію узагальнення з урахуванням виявлення різних видів приголосних і голосних фонем. Наприклад, під час роботи над другим питанням з урахуванням узагальнення виявляють, що, скажімо, у словах жук і нюх голосні фонеми тотожні.

Висновки. Отже, лінгвістичні задачі є цікавим, доцільним способом сучасного навчання, узагальнення знань, розвитку творчого і критичного мислення учнів, які можна використовувати на різних етапах уроку української.

Технологія лінгвістичних задач стимулює прояв активності, ініціативи, самостійності і творчості учнів, розвиває інтуїцію та мислення, робить засвоєння навчального матеріалу більш ґрунтовним і міцним, сприяє перетворенню знань в переконання.

Література

1. Голуб Н. Б., Горошкіна О. М. «Українська мова 5 клас» для закладів загальної середньої освіти. Київ : Видавничий дім «Освіта», 2022. 306 с.

2. Голуб Н. Б., Горошкіна О. М. «Українська мова 5 клас» для закладів загальної середньої освіти. Київ : Видавничий дім «Освіта», 2023. 258 с.

3. Дуплійчук О. Формування професійної компетентності майбутнього вчителя-філолога засобами технології лінгвістичних задач. *Імідж сучасного педагога.* 2014. № 2. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/isp_2014_2_6.

4. Ярова Г. Лінгвістичні задачі як засіб формування внутрішньої мотивації вторинної мовної особистості. *Ars linguodidacticae*. Київ, 2017. Вип. 1. С. 48–56. URL: https://doi.org/10.17721/2663-0303.2017.1.08

Вікторія КІСТОЛ,
магістрантка 2 р. н.
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського

ФОЛЬКЛОРНА ОБРАЗНО-СИМВОЛІЧНА ПАРАДИГМА В РОМАНІ В. ШЕВЧУКА «ДІМ НА ГОРІ»

Постановка проблеми. Українська література 80 – 90-х років XX століття часто зверталася до традицій фольклорно-фантастичної прози, що заснувалась ще в XIX ст. (О. Стороженко, Г. Квітки-Основ'яненко, П. Куліш та ін.) і характеризується зверненням до фольклорних жанрів-джерел. Народнопоетична спадщина закодовує в собі інформацію про минувшину, про морально-етичний досвід людини, сприяє акумулюванню автентичного потенціалу й націєтвірного стрижня у формуванні ментальних структур та національної культури загалом.

Валерій Шевчук – митець, який відверто симпатизує естетиці барокової літератури, його проза надихає сучасного читача попри його постмодерне мислення своєю традиційною фабуляризацією тексту і водночас різноманіттям особливих, оригінальних образів, мотивів, архетипів, часопросторових моделей, фольклорних зокрема.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Творчість Валерія Шевчука вивчали: А. Горнятко-Шумилович, Г. Грабович, Л. Залеська-Онишкевич, М. Павлишин, Л. Тарнашинська та інші. Функціональність символічної образності в літературі досліджувалася в роботах В. Кубілюса, Л. Масенко, О. Ковальчук, А. Погрібного, О. Кравченка, В. Дончика, М. Ільницького та ін.

Метою нашої статті є дослідити оригінальну своєрідність фольклорної образно-символічної парадигми в романі Валерія Шевчука «Дім на горі».

Виклад основного матеріалу. Наразі досить помітною є тенденція до оновлення естетичних маркерів романного жанру в українській літературі, спричинена багатьма соціально-психологічними факторами. Приміром, динамічність суспільної та індивідуальної свідомості, актуальність і різноманітність морально-етичних проблем, зрештою, проблема збереження індивідуальності у соціумі, уникнення маргіналізації, вміння акумулювати втрачені смисли та знакові символи екзистенції.

У розширенні тематичної та жанрово-стильової палітри сучасної української прози визначальну роль відіграє пріоритетність філософсько-інтелектуального потенціалу літератури, що істотно виділяє творчість Валерія Шевчука з когорти видатних митців художнього слова. Він творець нової для української літератури жанрової моделі роману – роману філософського насичення, який «органічно синтезує філософські віяння (зокрема сковородинські) і глибинні пласти українського фольклору та міфології» [7, с. 145]. Стосовно міфології особливим нам видається питання переосмислення письменником у своїх творах традиційних міфологічних образів та мотивів й переформатування їх у контекст сучасних ідейно-естетичних та морально-філософських проблем.

Художня література доволі часто звертається до архетипів народного світогляду, імплементує міфологічно-фольклорне авторське мислення. Художній міфологізм у сучасній прозі найчастіше ідентифікують як безпосереднє звернення до міфології або як «нову міфотворчість», тобто

творення типологічних образів, асоціативні до міфу. Дослідниця міфопоетики О. Кобзар вважає, що «для позначення взаємодії міфу й літературного твору як процесу існує інша група дефініцій, серед яких «міфологізм», «міфотворчість», «вторинна міфологізація», «неоміфологізм», «міфореставрація», «вторинна семіотизація»» [4, с. 249].

Фольклорно-міфологічна образність, компонуючи в прозі філософську напруженість й художній лаконізм, є, беззаперечно, ідентифікатором жанрово-композиційної структури твору, оскільки кожна нова спроба синтезувати народно-фантастичне і реальне, нове і традиційне розширює можливості епічного письма, видозмінює художню конструкцію роману, забезпечує йому оновлюючий розвиток.

Питання міфопоетики у творах В. Шевчука вважаємо важливим і неоднозначним, оскільки письменник досить часто вдається до такого «нежиттєподібного», але глибинного і всеосяжного джерела образності, як народна міфологія. Підтверджує це думка М.Павлишина, який виділяє у творах прозаїка так звані «мітологічні топоси»: традиційні і ті, які отримали свою міфологічну функцію безпосередньо у творах [7, с. 145]. Показовим у цьому відношення можна вважати роман-баладу «Дім на горі», жанрово-композиційна структура якого очевидно співвідноситься з фольклорно-міфологічною традицією.

В архітектоніці твору спостерігаємо експериментальне «перехрещення» елементів і форм синкретичного стилю. Засобом балади, яка, як і інші жанрові різновиди ліро-епосу, «за типом свідомості тяжіє до світу міфології, проте як явище мистецтва належить літературі» [8, с. 35], роман перегукується з міфом, подекуди не взаємодіючи безпосередніми проміжними стиками.

Композиційно книга складається із повісті-преамбули, яка дала назву всьому роману, і збірника оповідань фольклорно-міфологічного плану під загальною назвою «Голос трави», написаного одним з головних героїв першої частини – козопасом Іваном Шевчуком. Отож, у романі два сюжетні стрижні:

дім, з якого герой іде у світ і до якого повертається, а також дорога, яка постійно його вабить. Це водночас полюси внутрішнього, локального міфу «дому на горі»: в пору дозрівання жінок дому відвідує джиґун зі здатністю перетворюватися у птаха. Якщо йому вдається спокусити дівчину, вона народжує сина, який має дивні психологічні властивості і, вирісши, неодмінно покидає дім. Згодом ту саму жінку відвідує чоловік, котрий сходить на гору, щоб попросити води. Якщо вони одружуються, жінка народжує доньку, яка залишається і продовжує домашній міф.

У романі сюжетним виявом такої циклічності є те, що подія, випадок, епізод з життя одного героя засобом епічного повтору множиться, фокусується у долі іншого. Таким чином, усю першу частину твору автор вибудовує за принципом міфологічного конструювання, творячи водночас власний оригінальний міф (художній аналог міфу).

Прикметно, що роман-баладу слід герменевтично осмислювати «з урахуванням архаїчного язическього світосприйняття, тобто того рівня синкретичного мислення, коли абстрактні визначення явищ, які вимагають узагальнення, ще були відсутні, коли творилася конкретизація певних життєвих процесів за допомогою персоніфікації абстрактних понять» [4, с. 246]. Тоді стане зрозуміло, чому Галя сприймає джиґуна в образі сірого птаха, який дуже тонко вловив не усвідомлені нею перші спалахи предковічних інстинктів та зруйнував віками витворювані обмеження і застороги. І дивацтва «характерника» Івана-козопаса, який здатний бачити все, що звичайно приховано від людського ока, розуміти мову дерев і квітів – тобто володіє чудесним даром проглядати наскрізь світ і людей, теж сприйматимуться як «своєрідні міфологічно-філософські медитації, злиті воєдино в образі-понятті, найчастіше не в одному, а в цілому блокові, своєрідній матриці людського досвіду» [7, с. 83].

Цикл оповідань «Голос трави», авторство яких В.Шевчук «віддав» козопасові Іванові Шевчуку, а сам лише приладив їх до літературного вжитку,

тим більше неможливо збагнути без урахування еволюції народних вірувань, без екскурсів у язичество, без знання етнографії слов'янства та його фольклору. Всі оповідання мають фольклорно-міфологічну основу і відтворюють химерне переплетення реального та міфологічного у свідомості людини, яка ще зберегла риси первісного синкретичного мислення. Фольклорна основа у творі настільки активна, що постає як своєрідний кодекс уявлень про людину, природу і світ. Зрештою, як слушно зауважує Б.Рибаков, «пізнання народної культури, усіх видів слов'янської творчості просто неможливе без вияву його архаїчної язичницької підоснови. Вивчення язичництва – це не лише заглиблення в первісність, але і шлях до розуміння культури народу» [16, с. 606].

Поляризація людської сутності має дуалістичне походження від темного і світлого – символів вічної боротьби добра і зла. Вчені-фольклористи давно помітили, що система народних забобонів, обмежень та заборон – не просто ознака відсталості, а своєрідний первісний моральний кодекс людини. Вміння бачити ці оживлені символи не однозначно, а стихійно-діалектично – одна з визначальних рис народного світобачення. Демонологічні образи починають ставати втіленням того чи іншого стану людини, частиною його живого «я», отого доброго чи темного, що зосереджене в людському єстві і перебуває у постійному змаганні.

У циклі «Голос трави» представлено широкий спектр міфологічних образів: домовик, чорт, лісовик, відьма, потерчата, перелесник, чаклунка, причому кожен з них майстерно інтерпретовано й органічно вплетено у канву твору. Але, мабуть, найбільшим, найважливішим досягненням письменника є те, що він не замикається в рамках відтворення, реконструкції фольклорної символіки, а намагається проникнути в глибинний зміст давніх уявлень народу, осмислити усталені фольклорні образи, наповнюючи їх сучасним змістом.

Цікавим, на нашу думку, є проблемне трактування у В. Шевчука образу чорта. Зауважимо, що ставлення до питання про рівень фольклорності чорта у дослідників неоднозначне. В. Гнатюк, наприклад, вважав його фольклорним за

походженням, але дуже зміненим під впливом християнства, через що він утратив свої первісні ознаки [1, с. 386]. В. Давидюк зауважує , що «внаслідок трансформації під зовнішнім виглядом чи самою назвою чорта приховуються функції зовсім інших, дійсно міфічних персонажів. Скажімо, в сучасному українському фольклорі він повністю переймає на себе функції перелесника, що зводить за допомогою любовних чарів молоденьких дівчат» [3, с. 136].

В оповіданні «Панна сотниківна» юний чорт намагається спокусити молоду героїню. Сотниківна не поступається чортові, відштовхує від себе чуттєве кохання, прагнучи лише любові ідеальної. Чорт дуже цим переймається і прагне поєднати ідеальні поривання душі з житейською прозою. Ця спроба терпить поразку, і юний чорт гине. Він більше не може «правити за чорта», бо намагається поєднати непоєднуване. «Душа – це байка… Йдеться про мент. Хапай його, вдовольняйся, інакше ловитимеш самі хвости» [8, с. 253], – переконує він сотниківну, намагаючись заманити у свій світ. А коли це не вдається, за хвилину до загибелі підсумовує: «Я випробовував закон відповідності й гармонії… Я не хотів її дурити» [8, с. 255].

Переконуємося, що в цьому в образі чорта поєднано несумісне те, а саме темні поривання й філософський аспект. На неоднозначність трактування цього образу вказував І. Нечуй-Левицький у своєму ескізі української міфології. «Треба пам’ятати, – зазначає дослідник, – що в народних оповіданнях чорти виходять не такі лихі й страшні, як їх показує християнство… Є казки, де чорт описується добрим» [6, с. 57 – 58].

Отже, трактування цього образу у Шевчука дуже своєрідне: чорт – давній символ усього «гріховного» – намагається вирішити проблему єдності духовного і тілесного.

Такої самої двозначності набуває постать перелесника з однойменного оповідання. Головна героїня – Марія – з тугою чекає на свого коханого, поки той повернеться з війни. Вона «любила його й чекала – хіба можливе щастя при такій надмірній любові?» [8, с. 295]. Жіноча туга утворює подобу коханого

образу, і ця нереальна подоба стає хворобою Марії, тобто образ перелесника певною мірою ідентифікується із психічним станом жінки і стає його фольклорною метафорою: «…раптом усвідомила свою любов уповні. Знялася на верхівню цієї хвилі, і все, що мучило її, раптом згинуло, безповоротно втопилось у мороці цієї ночі, очистивши її й оновивши. Це й був її надпорив, у який входила зі страхом і трепетом» [8, с. 296]. Марія вступає у зв'язок з перелесником і народжує «чудну» дитину: «Здавалося їх навіть, що те тіло без кісток. Все інше також було незвичайне: великі темні очі, що дивилися трохи моторошно, чітке, навіть гарне обличчя, і якась нелюдська жадоба, коли присмоктувався до її грудей» [8, с. 297]. Вона довго не зважувалася оповісти про все батькам, бо знала, що доведеться тоді розпрощатися зі своїм нічним гостем. А коли нарешті зважилася, до батькового двору не дійшла, бо «назустріч їй вискочив білий, як сметана, хорт, і цей хорт так налякав її, що вона повернулася й прожогом кинулася назад» [8, с. 298]. Наступної ночі, зазирнувши зблизька гостеві у вічі, спостерегла: погляд той був мертвий.

Врешті у творі Марія потрапляє на відьомський шабаш і, рятуючись від нечисті хрестом, опиняється раптом на величезному смітнику із задублими жаб'ячими тілами. Вона ще ступить на поріг рідного дому, але, не заклавши душі перелеснику, загине, перетвориться у дерево. Іван повернеться з походу і застане у світлиці мертву Марію із притиснутим до грудей, теж неживим, сином.

В оповіданні «Дорога» В. Шевчук розгортає сюжетне дійство, своєрідно інтерпретуючи ще один досить своєрідний образ народної демонології – домовика. Вже на початку розповіді, слідом за повідомленням, що в маєтку Гудищі наприкінці літа 1618 р. повісився господар пан Юрій, дізнаємося, що там, «як і в кожному домі на ті часи, жив домовик» [8, с. 231]. Коли сталося нещастя, «домовикові груди стис одчай», адже він «поставлений для того, щоб у домі не траплялося лиха» [8, с. 231]. Як бачимо, автор створює традиційний на перший погляд образ, адже, за давніми народними уявленнями,

«помешканням хатнього духа служить дім його хазяїна, за межами якого він часто зображається безсилим» [3, с. 83]. Господар наклав на себе руки саме тоді, коли домовик покинув маєток, причому мотив втечі – все та ж дорога.

Всупереч народноміфологічним уявленням про те, що домовик «з жінками не живе, а при тривалій відсутності чоловіків уночі душить їх» [3, с. 85], у новелі він навіть вступає у розмову з господинею маєтку, і, скоряючись обов'язку охороняти дім, після смерті пана Юрія залишається, хоч йому «нестерпно хочеться блукати по дорогах» [8, с. 240].

Одним із ключових у збірці «Голос трави» є образ відьми, або чаклунки. Народна міфологія відзначається багатством сюжетів та мотивів, у яких задіяно цей персонаж, можливо, саме тому в українській демонологічній прозі образ відьми – один із найпопулярніших.

У новелі «Відьма» автор дотримується традиційного уявлення про те, що «в українців відьми-красуні цілком реальні люди, у повсякденному житті вони відрізняються від решти жінок лише тим, що приворожують чужих чоловіків, встигають подоїти раніше за господинь чужих корів і лише в певні дні, найчастіше на Юрія та на Купала, злітаються на шабаш» [3, с. 121]. Меланка постає дівчиною незвичайної вроди: «…зоріли темні морочні очі і біля них зарубеніли чудові вуста. Волосся розсипалося по плечах, хоч за мить [Твардовський] побачив, що воно заплетене; вся її постать наче виринула з-під землі» [8, с. 268]. Меланка – вчена відьма, і поле діяльності її надзвичайно широке: може «напустити мор, позбавити корів молока, […] наслати град, що виб'є панові посіви, й наслати на пана жаб, […] попортити коні, корови, кури й пси» [8, с. 269]. Меланка вже з самого початку «запрограмована» вчинити зло. Щоправда, довгий час вона утримується від цього, а її відьомські чари зводяться до нічних прогулянок з коровою: «Ішли через подвір'я – гола відьма й мовчазна, тиха корова. Ступали, наче сонні, немов сковував їх місяць» [8, с. 270]. І лише після того, як пан Твардовський, силою заволодівши нею, доводить до відчаю і залишає напризволяще, Меланка впускає в душу справжнє зло:

«Хай виздихають у тебе корови, – шепотіла вона, – хай найдуть на тебе і на твій дім жаби і зжеруть тебе разом з усім майном твоїм, хай паде тобі на голову страшний мор і хай зрівняється з землею рід твій» [8, с. 273 – 274]. Мор справді прийшов у село, всю вину за це звалили на Меланку, і вона мовчки прийняла її, підписавши собі смертний вирок. Отже, «повірила в те, у що досі не вірила сама і в що ніяк не хотів вірити князь: ставала серед цієї ночі відьмою, належала цій темені і належатиме їй завжди» [8, с. 274].

Висновки. Отже, розвиток багатьох міфологічних образів продовжує художня література, зокрема проза Валерія Шевчука. Автор не руйнує традицій фольклорно-міфологічні образності,а залишає за ними їхню таємничу силу, символічну загадковість, смислову багатозначність. Для письменника дуже важливо співвіднести сучасний земний час із часом історичним, хоча б для того, щоб зрозуміти, якою складною була людська еволюція, якими драматичними були стосунки людини з природою і скільки здорового було в народних уявленнях про мораль, культуру, мистецтво, про життя в усіх його вимірах.

У суспільстві, де мораль і етика нівелюються, спрощуються, прагматизуються, письменник хоче переконати, що народна міфологія несе в собі багатовікові знаки буття людства, знаки, які заслуговують на духовну реабілітацію.

Література

1. Гнатюк В. Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків. *Українці: народні вірування, повір'я, демонологія*. Київ : Либідь, 1991. 640 с.

2. Грабович Г. Кохання з відьмами. *Критика*. 2000. № 7-8. С. 5-9.

3. Давидюк В. Українська міфологічна легенда. Львів : Світ, 1992. 176 с.

4. Кобзар О. Міфопоетика як предмет і метод літературознавчого дослідження. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія».* 2010. Вип. 15. С. 131-139.

5. Милорадович В. Українська відьма: нариси з української демонології / упоряд., пер., передм. О. М. Таланчук. Київ : Веселка, 1993. 72 с.

6. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу (Ескіз української міфології). Київ : АТ «Обереги», 1992. 88 с.

7. Павлишин М. Мітологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчук. *Канон та іконостас: літературно-критичні статті*. Київ : Час, 1997. С. 143-156.

8. Шевчук В. Вибрані твори: Роман-балада. Оповідання. Київ : Дніпро, 1989. 526 с.

Олена КОНДРАШОВА,
магістрантка 2 р. н.
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського

ФУНКЦІЙНА ПАРАДИГМА СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНОЇ ЛЕКСИКИ В ПУБЛІЦИСТИЦІ ЮРІЯ ЩЕРБАКА

Постановка проблеми. Дослідження суспільно-політичної лексики представляє значний лінгвістичний інтерес, адже саме цей пласт є одним із найнестабільніших у складі лексико-семантичної системи української мови. У зв'язку зі збільшенням ролі дослідження державної й політичної комунікації, аналізу закономірностей комунікативної діяльності в даний час зростає увага до вивчення політичної, суспільної й ділової лексики. Радикальні економічні, політичні, суспільні, міжнародні зміни, які мали місце в нашій країні протягом всієї історії, а також відбуваються в XXI ст., призвели до таких саме кардинальних змін у словниковому складі української мови.

Як відомо, суспільно-політична лексика, яка є основним фоном політичної, соціальної і міжнародної сфер життя, та семантичні зміни, які є результатом мовних контактів, розглядаються як на рівні лексичного значення слова, так і його семантичної структури у межах міжкультурної комунікації. За рахунок саме таких зв'язків відбувається розширення й поповнення лексичного масиву української мови на позначення суспільно-політичних відносин.

Актуальність вибору теми дослідження зумовлена необхідністю комплексного аналізу процесів та явищ, які відбувалися в суспільно-політичній лексиці української мови в діахронії і на сучасному етапі, та вирішення питання – завдяки чому лексика даної категорії досягла найвищого щабля свого розвитку. Це насамперед виявляється в активному використанні досліджуваної лексики майже у всіх сферах функціонування мови як такої.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Варто зауважити, що суспільно-політична лексика вже була предметом лінгвістичного аналізу А. А. Бурячка, П. С. Дудика, М. Г. Зубкова, Т. С. Коготкової, Т. Б. Крючкової, О. О. Мороза, І. Ф. Протченка, І. В. Халявко та ін. Праці згаданих дослідників мають теоретичну цінність і фундаментальне значення для проведення подальших наукових розвідок. Проте у зазначених роботах відсутній саме комплексний аналіз основних етапів формування та розвитку української соціально-політичної лексики, що, безумовно, репрезентує реалії українського соціуму й формує уявлення про політичну дійсність сучасної України. Крім того, предметом аналізу не був публіцистичний дискурс Ю. Щербака з точки зору відбиття в ньому особливостей формування і розвитку цього шару лексики. Дослідниця Л. Масенко досліджувала поетику прози Ю. Щербака, З. Березовська, І. Кравченко, В. Фоменко – його образ міста, М. Жулинський і Н. Чорна вивчали Щербакову концепцію людини, зокрема вченого, М. Слабошпицький неодноразово публікував рецензії і оглядові статті, присвячені творчості цього прозаїка.

Метою представленої статті є загальна характеристика етапів формування й розвитку суспільно-політичної лексики, встановлення шляхів її запозичення на основі публіцистики Юрія Щербака.

Виклад основного матеріалу. Об'єктом дослідження послужила книга Юрія Щербака «Україна: виклик і вибір. Перспективи України в глобалізованому світі XXI століття» [5]. Книга Юрія Щербака – відомого українського письменника, державного і політичного діяча, дипломата є багатоплановим дослідженням ролі і місця незалежної України в складному світі сьогодення. Цей публіцистичний твір відіграв важливу роль в утвердженні незалежності України та зміцненні її авторитету у світі. Юрій Щербак запропонував масштабну картину проблем і перспектив України як держави по історичній вертикалі й геополітичній горизонталі. Окрім таланту, публіциста в 60 – 80-х рр. вирізняв не надто поширений в українській літературі урбанізм.

Як відомо, лексичний ярус є найбільш чутливим до мовних змін. При цьому процес трансформації лексичного простору майже безперервний, у чому й полягає зв'язок мовної системи з іншими сферами суспільного життя (політичною, соціальною, економічною, державною, військовою). Цілком очевидно, чим інтенсивніші зміни в політиці, економіці, державі, тим яскравіші зміни лексики на кожному етапі її розвитку. Саме у сфері суспільно-політичної лексики спостерігаються істотні зміни, що зумовлені державно-історичними процесами.

Питання про існування політичної мови як особливої знакової підсистеми в структурі мови є дискутивним. Так, дослідники А. Н. Баранов та Ю. М. Караулов вважають, що «політична мова – це особлива знакова система, яка призначена саме для політичної комунікації» [1, с. 15]. Зміст політичної мови визначає використання в ній спеціальної групи слів (а також фразеологізмів, складних найменувань) – політичної лексики. Суспільно-політична лексика – це частина лексичної системи мови, у якій особливо виразно відображені соціальна структура суспільства, світоглядні погляди

носіїв мови, способи організації суспільного життя країни, у якій функціонує мова, а також інших держав [3, с. 4].

У лінгвістичній літературі існує чимало визначень суспільно-політичної лексики. Дослідниця І. В. Холявко пропонує дещо розширене та узагальнене визначення: «суспільно-політична лексика – неоднорідна за складом макроструктура одиниць різного походження, спрямованих ідеологічно та спеціалізованих лексично, семантично і фразеологічно для вираження понять із галузі суспільного, політичного, соціального, економічного, морально-етичного життя соціуму». Також вона вважає доцільним при віднесенні слова до суспільно-політичної лексики враховувати такі критерії: 1) наявність спеціальних ремарок у тлумачних словниках; 2) наявність пояснень або дефініцій слів у довідковій літературі – галузевих енциклопедіях, термінологічних словниках, загальнополітичних довідниках; 3) частотність використання, функціональне навантаження лексеми (при відповідній поняттєвій співвіднесеності); 4) ураховування контекстуальних значень мовних одиниць, які не входять до термінологічних словників і довідників, а також характеру їхніх суспільно-політичних ілюстрацій [4, с. 6 – 7].

Українська історія останнього десятиліття ХХ ст. свідчить про те, що мова політики не є суто професійною мовою. У суспільно-політичному житті більше, ніж у інших сферах, потрібен вплив на широкі верстви населення, який досягається насамперед завдяки мовній комунікації. У лексиці, яка при цьому використовуються, номінативна функція, порівняно із соціально-ідеологічною оцінкою, може відступати на задній план.

Відповідно, за спільними семантичними компонентами серед суспільно-політичної лексики ми умовно можемо окреслити такі головні групи:

1. Лексеми на позначення політичного життя суспільства. До цієї групи можна віднести одиниці на позначення політичних поглядів, ідей, світоглядів, ідеалів, доктрин, течій, сформованих партіями, рухами, громадськими організаціями, визначними політиками. Також до цієї групи належать власні

назви політичних партій, організацій, об’єднань, угрупувань, рухів та їхніх членів;

2. Лексика, що відображає функціонування державного устрою і законодавчого апарату та властивих їм ознак і функцій, назви носіїв державної влади;

3. Лексика на позначення суспільних ідейно-моральних понять.

Підсумувавши всі запропоновані критерії, ми, вслід за Л. А. Ждановою, виділяємо три основні підходи до виокремлення даного лексичного масиву: номінативний або змістово-тематичний – в основі якого лежить номінативний зміст; конотативний – ознакою належності до складу суспільно-політичної лексики є особлива сема «ідеологічності» і тісно пов’язаної з нею оцінки; функційно-стилістичний – в основі лежить вживання суспільно-політичної лексики в окремих видах текстів, стилістична маркованість, належність лише до визначеного функційного стилю [2, с. 7].

Нами було зафіксовано найбільшу кількість суспільно-політичних лексичних одиниць у публіцистичному дискурсі Юрія Щербака XIX – XX ст., оскільки головні напрями й теми розвитку словникового складу суспільно-політичної лексики української мови в XIX – на початку XX ст. зумовлювалися загальним рівнем розвитку, якого вона досягла на попередніх етапах своєї історії, зокрема поступового утвердження народно-розмовної основи в надрах староукраїнської книжної мови, особливостями історії українських земель, становищем і роллю української мови в суспільному житті XIX – початку XX ст.

Саме у цей період на ряду з власне українськими лексемами зафіксовано значну кількість слів-інтернаціоналізмів, що зумовлюється історичним становищем України. Тому відповідно до складу контекстуальної соціально-політичної лексики, залежно від вихідної семантики слів, у мовленні Ю. Щербака виокремлюємо такі тематичні групи, як:

– форми державного управління, суспільного ладу: *абсолютизм, автократія, автономія, авторитаризм, адміністративний, анархія, анархізм, демократія, демократичний, лібералізм, ліберальний, монархія, монархізм, монархічний, радикал, республіка, тиранія, федералізм, федерація;*

– назви на позначення осіб державного, громадського й адміністративного управління: *громадянин, делегат, депутат, діяч, диктатор, дипломат, імператор, інспектор, кандидат, клерикал, консерватор, ліберал, лідер, мандат, міністр, прем'єр-міністр, монарх, плебісцит, політик, посол, президент, радник, регент, резидент, узурпатор;*

– державні, урядові, громадські об'єднання, установи та органи влади: *адміністрація, асоціація, виборча округа, Державна дума, державна рада, законодавча влада, інститут, інстанція, кабінет міністрів, кампанія, виборча кампанія, коаліція, колегія, комісія, конгрес, міністерство, парламент, партія, посольство, сенат, спілка, опозиція, палата, уряд;*

– суспільні явища, пов'язані з ними ознаки, дії та стани: *адміністративний, вибори, відродження, вотум, вселюдне (всенародне) голосування, голосування, глобалізація, дебати, декрет, державна власність, державний переворот, зреформувати, інавгурація, криза, легальний, легалізувати, маніфестація, мілітаризм, переговори, політика, політична «неблагонадійність», пропаганда, протекціоналізм, ратифікація, революція, репресія, реставрація, референдум, стабільність, суспільність, суспільний мир, таємне голосування, цивілізація.*

Лексика загальноукраїнського вживання здебільшого ґрунтується на давній традиції староукраїнської мови: *вина, закон, порука, підсудний, право, присуд, свідок, слідство, злочин.* Із староукраїнської лексики українська літературна мова успадкувала лексеми на позначення звертання в судовій інстанції (*апелювати, апеляція, касація, позва, позивати, скасувати*), на позначення санкції проти злочинця чи підозрюваного в злочині (*арештувати, арешт*), особи, що вчинила злочин або підозрюваного в злочині (*злочинець,*

злочин, злочинний), різних свідчень у судових інстанціях (*апробувати «підтвердити», апробація, допитувати*).

Запозичена лексика досліджуваного періоду реалізується у таких реченнях: *14 січня 1998 р. Верховна Рада України переважною більшістю голосів (305) ратифікувала Договір* [5, с. 301]. *Треба сказати прямо, що відновлення Російської імперії залишається глибиною національною мрією та практичною метою переважної більшості російських політиків* [5, с. 313]. *Активісти під час виборчої компанії 2002 року викликали обурення навіть у такого обережного дипломата, як Г. Удовена – колишнього Міністра закордонних справ України і Голови Генеральної асамблеї ООН* [5, с. 315]. *Гряде глобальна інформаційна революція, що докорінно змінить світосприйняття, ментальність мільярдів людей, суспільні відносини і спосіб виробництва, породить нові етичні проблеми, про які можна сьогодні лише здогадуватися* [5, с. 506].

Отже, XIX – початок XX століття – період історії української мови, який позначився на початках становлення й розширення обсягів суспільно-політичної лексики.

Активно Юрій Щербак у книзі «Україна: виклик і вибір» використовує сучасну суспільно-політичну лексику кінця XX – початку XXI ст. У розвитку словникового складу суспільно-політичної лексики сучасної української мови спостерігається тенденція повернення до активного вжитку «архаїчних» лексичних одиниць, вилучених у недавні часи з певних ідеологічних причин, тобто спостерігається актуалізація певної частини лексики. Це відновлення власних ресурсів мови, вироблених і адаптованих протягом століть. Прикладом останніх можуть бути лексеми *віче* «збори, зібрання, мітинг», *заручник, збіжжя, державець, співтовариство, перегони, правник, правочинний, часопис.*

Семантичні інновації постали як наслідок суспільно-політичного переосмислення Юрієм Щербаком лексичних одиниць (здебільшого їх окремих значень), що належать до інших лексичних систем. Наприклад, слово *перегони*,

що раніше функціонувало лише в спортивній галузі з семантикою «спортивні змагання», у мові сучасної публіцистики Ю. Щербака почало активно вживатися і в значенні своєрідної ідеологеми – «*політична боротьба за першість, за перемогу в чомусь».* Зазначимо, що передусім високою інтенсивністю переосмислення відзначається спортивна лексика. *Тайм-аут* «перерва у спортивній грі на вимогу команди, передбачена правилами гри» широко вживається в суспільно-політичній мові в значенні *«перерва, відпустка, тимчасове припинення діяльності»*. *Раунд* набуває значення *«етап, період, цикл»*; *пресинг* «*тиск, вплив на кого-небудь*»; *розминка* «*підготовка, початковий етап роботи».*

За нашими спостереженнями, до процесу переосмислення семантики слів суспільно-політична лексика активно залучає медичну лексику. Наприклад, *ін'єкція* «грошові вливання, допомога, матеріальна підтримка», *донор* – «той, хто віддає щось; підживлювач, підтримував (матеріально)», *реанімувати* – «відродитися, відновитися».

Саме у цей період формуються державні й міжнародні союзи, організації та посади, наприклад, *Всесвітня організація охорони здоров'я*, *Всесвітня організація інтелектуальної власності, голова комітету з питань ядерної безпеки та екології, Європейський Союз, радник президента України, Фонд Петра Яцика, Посольство України, Європейський союз, ООН, Генеральний Секретар ООН, Міжнародний Суд Справедливості, Міжнародний Валютний фонд, Міжнародна організація праці, Міністр закордонних справ, секретар Ради Національної Безпеки і Оборони, Організація по боротьбі з відмиванням грошей, Рада Безпеки ООН, генеральний директор, державний інспектор.* Подана лексика функціонує в такому контексті: *Російські правники висловлюють думку, що в країні відбувся розкол тоталітарної ідеології, порушення моноліту імперської державності* [5, с. 297]. *Цей Акт набирає чинності з моменту його схвалення* [5, с. 28]. *Ці нові виклики дали Генеральному Секретарю ООН Кофі Аннану можливість розпочати широку*

міжнародну дискусію щодо двох концепцій суверенітету [5, с. 38]. *Операція Нато в Косово (1999), проведена без згоди Ради Безпеки ООН, викликала бурхливу реакцію в Європі* [5, с. 39]. *Незважаючи на те, що Секретар ООН та деякі постійні члени Ради Безпеки ООН знали про плановий геноцид, Рада Безпеки не дозволила провести відповідну акцію, що призвело до масової різанини в Раунді* [5, с. 40]. Таким чином у зв'язку з виходом України на міжнародну арену, активною державницькою, політичною, юридичною, суспільною діяльністю розвивається суспільно-політична лексика.

Зазначимо, що суспільно-політична лексика Юрія Щербака характеризується активним залученням питомих слів української мови. У публіцистичному дискурсі він паралельно використовує як іншомовні слова, так і питомі українські, наприклад, *кілер (англ.) – найманий убивця, істеблішмент (англ.) – політична еліта, дефіцит (лат.) – нестача, демократія (грец.) – влада народу*. У зв'язку з цим відбувається перерозподіл між активною і пасивною лексикою сучасної української мови; помітно зростає вага власне українських новоутворень, які виконують не лише номінативну, пізнавальну, а й експресивну функцію.

Висновки. Було проаналізовано всього 480 слів на позначення суспільно-політичної лексики у публіцистиці Юрія Щербака. З них – 330 лексем складають запозичений шар української суспільно-політичної лексики, питомо українськими є 150 лексем. З'ясовано, що суспільно-політична лексика Юрія Щербака характеризується активним залученням як питомих слів української мови, так і запозичених. Проте значна кількість запозичених лексем є дублетами питомих українських, що руйнує систему мови, розхитує її усталені закони.

Розгляд суспільно-політичної лексики Юрія Щербака дає можливість виявити динаміку її формування та місце в сучасній лексиці української мови. У суспільно-політичній лексиці Ю. Щербака передусім має місце логічність і чіткість побудови фрази, інтонація мовлення, що дає змогу повніше розкрити

думку, надати їй емоційного забарвлення, образності. Публіцист розуміє мову як державний чинник, символ єднання українців світу, знань духовної естафети поколінь. Лексика характеризується спробами гуманізувати, демократизувати й спрямувати її в цивільне річище суспільного розвитку. Таким чином, суспільно-політична лексика виступає способом організації й передачі інформації, бере активну участь у формуванні суспільної думки.

Література

1. Баранов О. Н., Караулов Ю. Н. Політична метафора. Київ. 1991. 193 с.

2. Жданова Л. А. Общественно-политическая лексика: структура и динамика: автореф. дис. … канд. филол. наук: спец. 10.02.01. Киев, 1996. 22 с.

3. Мороз О. О. Політичний дискурс: функції слова в політичному спілкуванні. *Українське мовознавство*. Київ, 2004. С. 66-69.

4. Холявко І. В. Суспільно-політична лексика у пресі 90-х років XX ст. (семантико-функціональний аналіз): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01. Кіровоград, 2004. 20 с.

5. Щербак Ю. Україна: виклик і вибір. Перспективи України в глобалізованому світі XX століття. Київ : Дух і Літера, 2003. 578 с.

Олександра МАКАРЕНКО,
магістрантка 2 р. н.
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського

СПЕЦИФІКА ПРЕЗЕНТАЦІЇ ОБРАЗУ НАРАТОРА В РОМАНІ ВОЛОДИМИРА РУТКІВСЬКОГО «ДЖУРИ КОЗАКА ШВАЙКИ»

Постановка проблеми. Образ оповідача цікавив дослідників наратології здавна. Він є головною інстанцією в тексті, що «керує» розвитком сюжету.

Наратор пояснює мотивацію вчинків героїв та формує уявлення читачів про твір.

Оповідач – це суб'єкт у літературі, який створений відповідно до естетичних вимог митця. Він складає провідну роль в основі твору, бо є «голосом» автора в тексті [5, с. 476]. Наратор може бути залученим у сюжет, або ж лише спостерігати за подіями здалеку. Тип оповідача залежить від його позиції в романі. Зазвичай позиція оповідача репрезентується в ролі суб'єкта, що наділений антропоморфними рисами. Він має на меті встановити рівень читацької самостійності і виокремити межі фікційності літературного тексту [3].

Оповідач, розповідач, наратор, нарататор – це все літературознавчі терміни на позначення головного персонажа, без якого не написаний жоден твір. Тому що маніпуляції інформацією, різні рівні близькості персонажів, розкриття провідної теми – усе це залежить від нього [2].

Літературознавці прагнуть проаналізувати особливості функції наратора в тексті, задля кращого розуміння специфіки репрезентації ним подій. Тому багатьох дослідників цікавить специфіка розкриття функцій оповідача у прозових творах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогоднішній день існує чимало суперечливих досліджень у галузі наратології. Але, незважаючи на це, сутність цієї науки та окремих її понять до кінця не дослідженні.

Літературознавців цікавить питання формування, розквіт нової галузі, етапи становлення, зокрема, історичний розвиток в українському та зарубіжному літературознавстві. Уже існує багато наукових дисертацій, статей та монографій, що висвітлюють основні категорії наратології. Вони присвячені вивченню окремих складових цієї дисципліни і зосереджені на аналізі оповіді в цілому. Серед праць можна виокремити наступні: В. Г. Сірук «Наративні структури в українській новелістиці 80-90-х років XX ст. (типологія та внутрішньо текстові моделі)», І. А. Бехта «Дискурс наратора в англомовній

прозі», М. З. Легкий «Форми художнього викладу в малій прозі І. Франка» та інші [3].

У дослідженні В. Г. Сірук «Наративні структури…» вивчається явище наратології на тлі епічного твору. Вона аналізує функціонал розповідних одиниць та пропонує власну систему типів наративу. До того ж, працює над розробленням способів реалізації оповідних інстанцій [10, с. 78].

У дисертації І. А. Брехта «Дискурс наратора в англомовній прозі» представлено детальний аналіз розповідного дискурсу в англійській літературі модернізму та постмодернізму. Науковець прагнув дослідити типологічні форми мовлення, що підпорядковані системі художнього твору [1].

У праці М. З. Легкого «Форми художнього викладу…» досліджено оповідну природу текстів Івана Франка. За допомогою індуктивного методу вчений аналізує можливі форми наративної манери: «потік свідомості», усну оповідь, односторонній діалог, «я-оповідання», форму оповіді від 3 особи [4].

Стрімкий розвиток наратології зумовлений тим, що крім прозових текстів вона ще впливає на поезію, кінематограф та драматургію. Це чимала галузь наукового вивчення, що має багате концептуальне наповнення. Велику роль в її становленні відіграли праці Р. Барта, Цв. Тодорова та К. Бремона [7, с. 56]. Вони «подарували» світу чимало новаторських досліджень, що сформували початкове уявлення про цю наукову дисципліну. Подальша поява численної кількості «наратологій» є цьому доказ. Вирішальною була робота Дж. Принса, який у дослідженні «Огляд наратології» репрезентував усі наявні здобутки цієї науки [7, с. 93].

Мета статті передбачає аналіз особливостей презентації оповідача в романі В. Рутківського «Джури козака Швайки».

Виклад основного матеріалу. Українська література XXI століття представлена творчістю чималої кількості письменників-новаторів. Тому сучасна спадщина літераторів вирізняється своєю різноманітністю тем та жанрів. У них автори прагнули представити новий образ української держави

та повсякчас зверталися до її славного історичного минулого. Серед відомих українських митців помітне місце займає творчість Володимира Рутківського.

Володимир Рутківський є одним з тих, хто висвітлював самобутність української держави в дитячій літературі. Завдяки книгам письменника-одесита ми маємо чудову можливість познайомити дітей із захопливим та дещо моторошним життям українського козацтва.

Письменник відомий такими творами, як: «Намети над річкою», «Гості на мітлі», «Друзі з лісової заплави», «Сині Води», «Потерчата», «Сторожова застава» та тетралогією «Джури козака Швайки». Усі тексти майстерно передають події минулого, тому є потужним інструментом для ознайомлення підростаючого покоління з історією України. Вони впливають на патріотичне виховання підлітків та слугують надійним джерелом для формування моральних орієнтирів.

Усе своє дитинство автор провів на Черкащині, що, ймовірно, вплинуло на вибір провідної теми в його творчості – козацтва. Щоправда, в доробку Володимир Рутківський описує не відомих гетьманів та баталії запорожців, а зародження козацтва в цілому.

До того ж, історією він захоплювався ще із сьомого класу. Найбільше його вразила екскурсія до лаври в Києві, зокрема, мощі Іллі Муромця. Згодом він напише про цього богатиря власну історію, що захопить чимало юних сердець та подарує незабутні емоції. Хоча у своєму інтерв'ю Володимир Рутківський зауважив, що його книги написані не лише для юних шанувальників. Така, здавалося б, незначна деталь, але наскільки важлива, бо перейнятися величчю минулого має не тільки дитина, а й її батьки. Вони відіграють провідну роль у становленні її особистості та розвитку нашої Батьківщини [6, с. 20].

Широкого визнання В. Рутківському принесла тетралогія «Джури козака Швайки». Перша частина була видана у 2007 році і привернула увагу сучасності своєю реалістичною історією про зародження козацтва. Не

зважаючи на це, текст не є історично достовірним, бо розповідає власне про напівфантастичні події: «…щоб змусити читача повірити в реальність неймовірного, казкового, автор це неймовірне приземлює до реального» [11]. Книга не переобтяжена козацькими баталіями, що робить її вельми цікавою для підліткової аудиторії. Історичний антураж майстерно переплітається із щирим українським гумором, що допомагає відволіктися від описів страшного минулого.

Оповідь у романі ведеться від третьої особи, тому наратор є лише спостерігачем. Він не дає власної оцінки подіям, а лише репрезентує їх. Крім того, його функції дозволяють сформувати як загальне уявлення про події, так і подати детальний їх аналіз.

Неупередженість оповідача допомагає реципієнту самому дійти певних висновків, а ще – розкрити для себе персонажів. Тому об'єктивність є однією з основних його функцій. Він з легкістю переходить від однієї сюжетної лінії до іншої та майстерно ілюструє будь-які ситуації. Згадаймо, хоча б розділ, де описано перебування Санька та Грицика в степу. Там хлопчики борються із різноманітними перешкодами. Вони рятуються від дикої кішки, переслідування вовка та несподіваного зіткнення із грабіжниками. Подорож до Кам'яного острову була нелегкою, але дітям вдалося знайти шлях до козаків та зберегти своє життя.

У цьому розділі переважають діалоги двох друзів, які міркують про своє подальше майбутнє далеко від дому. Але є і декілька вставних історій, що мають надзвичайно сильне смислове навантаження: «На своїх хворих ногах дід не встиг разом з іншими добігти до Городища… він подибуляв до болота, а там з очеретиною в роті пірнув у глибоку ковбаню. Татари з веселим джерготінням заходилися скошувати очерет навколо ковбані, сподіваючись, що дід от-от випірне на поверхню. Проте так і не дочекалися…Він лежав на самісінькому дні і руки його намертво вчепилися в коріння» [9, с. 104].

У цьому фрагменті автору вдалося показати жорстокість ординців та безвихідь селянина, який обрав смерть замість полону. Епізод сповнений глибоким драматизмои і підкреслює мужність літнього чоловіка. Згадуючи цю ситуацію, Грицик не може стримати сліз, і так це посилює емоційний вплив на реципієнта. Тому вчинок дідуся не можна розглядати як долю окремого героя – це символ відчайдушної боротьби українського народу проти татарських загарбників.

Ми бачимо, що наратор виконує описову та оцінювальну функції, а також встановлює зв'язки між окремими діями персонажів. Він надає рядкам моторошного забарвлення, завдяки чому робить твір більш багатогранним і реалістичним [11].

До того ж, мова наратора насичена різноманітними художніми засобами. У рядках знаходимо гіперболу «намертво вчепилися», що формує образ непохитності героя. А контраст настрою татар та трагізму діда створює різке протиставлення та додає напруги. Природні елементи (ковбання, болото і коріння) набувають символічного значення. Тому що загрозливе для життя болото стає тимчасовим прихистком, але водночас не віщує нічого доброго. Ковбання та коріння вказують на тісний зв'язок із землею.

Оповідач вдається до використання цих художніх засобів задля підкреслення страшних подій минулого. А ще для поглиблення виразнішого опису ситуації, що має символічний підтекст та несе в наративі роману провідну роль [12].

Пропонуємо розглянути ще декілька фрагментів, щоб детальніше проаналізувати функції оповідача в романі: «З несподіванки звір відсахнувся від Грицика. Мабуть, він у житті ще ні разу не чув такого вереску. Про всяк випадок вовк примирливо крутнув хвостом-полінякою, мовби хотів сказати: «Що ти, хлопче? Сам же покликав!» [9, с. 137].

Цей опис цікавий тим, що подає внутрішнє мовлення фантастичного персонажа з паралельною характеристикою його зовнішніх реакцій. Так, за

допомогою стилістичних прийомів оповідач надає йому людських рис. Завдяки такому прийому здається, що фантастичний звір має свідомість. Іронічне зауваження «примирливо крутнув хвостом» є натяком на вовка як потенційного члена козацької групи, наділеного інтелектом. Влучні зауваги оповідача формують реалістичний образ звіра, акцентуючи увагу на його поведінці.

Зв'язок людини з твариною підкреслюється завдяки гіперболізації раптового руху, що безпосередньо може вказувати на його інстинкти. У романі наратор не лише коментує зовнішні події, а й намагається проникнути в думки вовка і зауважує «мов би хотів сказати», використовуючи модальну конструкцію. Суб'єктивна оцінка виразно простежується через слова «мабуть» і «мов би», тому яскраво помітна експліцитна присутність оповідача.

Характерні особливості мовлення наратора простежуємо ще в цих рядках: «А тут Санько, Санько, який і мухи не скривдить — і раптом страшний волхв! То як тепер йому, Грицикові, бути з таким товаришем? Адже волхви мешкають у таємничих, майже недосяжних місцях, вони не мають ані близьких, ні знайомих. Тож коли Санько стане самітником — він, Грицик, втратить найкращого друга. Ет, як шкода!» [9, с. 213].

По-перше, відбувається повне занурення в думки персонажа. У мові відчувається збентежений тон, що підкреслюється завдяки влучній лексиці. Риторичні питання допомагають зробити акцент на внутрішньому конфлікті хлопчика, а монолог дозволяє створити зв'язок між персонажем та читачем. Наївний світогляд Грицика передано завдяки дещо смішним страхам про «страшного волхва», в якого має перетворитися Санько через свої здібності.

Крім того, у фрагменті відчувається емпатія. Вона стосується переживань Грицика про збереження дружби. Така незначна деталь неабияк впливає на формування морального світосприйняття дитиною. А контраст між Саньком теперішнім та майбутнім створює емоційну напругу і додає тексту інтриги. Ці рядки виступають виразним ілюстративним матеріалом специфічної «роботи» оповідача в романі.

Взагалі, імплікація образу наратора є одним з основних завдань читача. Тому що він формує подальше враження про текст та подає індивідуально-авторську модель світогляду. Ця модель може відрізнятися в залежності від обраного типу оповідача та стратегії викладу оповіді [2].

Інтимізоване мовлення автора репрезентується оповідачем повсякчас та сприяє цікавому викладу подій. Він вирізняється мовною формою, фокалізацією та наративним рівнем [8].

Оповідач висловлює свої судження завдяки модальним структурам. Вони допомагають зрозуміти ставлення наратора до подій в тексті. До них належать такі слова: можливо, ймовірно, певно, на щастя, має, міг би, повинен та ін.

Розглянемо декілька прикладів висловлення суджень: «На щастя, мотузка звисала майже до землі» [9, с. 65]. У цьому реченні виражено позитивну оцінку, а точніше – модальність бажаності. Наступні дві цитати репрезентують припущення та ситуацію, яка могла б не відбутися: «Мабуть, дика кішка на когось накинулася» [9, с. 71], «Певно, така ж гадка запала і в Санькову голову, тому що хлопці, не змовляючись, одночасно рвонули перед Демка» [9, с. 34].

Ще модальними можуть бути конструкції, в яких є умовні речення (коли б, якби, якщо). Умову, яка не була б здійснена та її наслідок репрезентовано в цьому реченні: «Та якби й знав, то не повірив би» [9, с. 15]. Умову, яка, ймовірно, була б виконана яскраво представлено в цій цитаті: «Тож якщо нічого не трапиться, за якусь часину Швайка наздожене його, Тишкевича…» [9, с. 315]. Гіпотетичну подію, яка не відбулася в минулому, показано в цьому рядку: «Коли б Санькові не довелося так нагально втікати з Воронівки, він би і на політ стріли не наблизився до цього страховиська» [9, с. 67].

Твір рясніє модальними прислівниками та дієсловами, що сигналізують читачеві про згоду, невпевненість, обіцянку, довіру та ін. Додаткове значення цих слів сприяє формуванню перцептивного світогляду і відображає семантичний симбіоз складових частин роману.

Висновки. Як бачимо, Володимир Рутківський у романі «Джури козака Швайки» презентує наратора за допомогою різноманітних засобів, що гармонійно поєднані між собою. У тексті він вдається до використання декількох наративних прийомів і надає оповідачеві серйозного, розважливого та інколи іронічного тону. Оповідач виступає контролером інформації, який поєднує суб'єктивний та об'єктивний характер оповіді. Така техніка допомагає глибше проникнути в людські почуття та на тлі масштабних подій зосередити увагу на внутрішньому стані персонажів.

До того ж, всезнаючий оповідач допомагає організувати складну структуру багатошарового наративу. Тому є посередником, що інтегрує фрагменти твору та тримає реципієнта в курсі подій. Важливу роль у презентації наратора відіграє жанр твору, оскільки вимагає від нього деталізації хронотопу, а від письменника – досконалого володіння інформацією.

Тож, у підсумку наголосимо, що в романі Володимира Рутківського «Джури козака Швайки» наратор посідає чільне місце та репрезентується чималою кількістю художніх прийомів.

Література

1. Бехт І. «Дискурс наратора в англомовній прозі». URL: http://vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v32

2. Довганич М. В. Образ героя-наратора у романі Кадзуо Ішігуро «Залишок дня». URL: http://vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v52/part_2/13.pdf

3. Коваленко К. Типи нараторів і види наращії у прозових творах (на матеріалі повістей «Моє життя», «Розповідь невідомої людини» А. П. Чехова). URL: content (pdmu.edu.ua)

4. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. URL: https://dspace.luguniv.edu.ua/xmlui/handle/123

5. Літературознавчий словник-довідник / авт.-уклад. Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.

6. Марченко Н. Співець вилюднення та вивільнення: Огляд життя і творчості Володимира Рутківського. *Дивослово.* 2014. № 11. С. 20–21.

7. Папуша І. Modus ponens. Нариси з наратології. Тернопіль : Крок, 2013. 259 с.

8. Римар Н. Функції наратора як головної інстанції оповіді. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/6268/1/Rymar.pdf

9. Рутківський В. Г Джури козака Швайки [Текст]: [трилогія]. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2017. Кн. 1. 432 с.

10. Сірук В. Наративні структури в українській новелістиці 80—90х років XX століття (типологія та внутрішньотекстові моделі): Монографія. Луцьк : РВВ «Вежа», 2006. 224 с.

11. Терпай Д. Новаторство роману «Джури козака Швайки» Володимира Рутківського. URL: https://dspace.luguniv.edu.ua/xmlui/handle/123

12. Ткаченко І. Засоби вираження образу наратора у художньому тексті. URL: https://-volodymyr-rutkivskyj/?goXKfXQk6iaGIyVWYWKsnL

Анастасія ПАЛАМАРЧУК,
студентка 4 курсу
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ВИМІРИ ЗБІРКИ В. СТУСА «ВЕСЕЛИЙ ЦВИНТАР»

Постановка проблеми. Василь Стус, видатний український поет-шістдесятник, публіцист, прозаїк та мислитель, який залишив значний слід у культурній та літературній спадщині України. Творчість поета є невід'ємною частиною літератури XX століття, а його поезія залишається важливою для розуміння складних національних та загальнолюдських проблем. У доробку митця збірка «Веселий цвинтар» посідає особливе місце, оскільки саме в ній В.

Стус найяскравіше втілює екзистенційні роздуми та переживання. Дослідження екзистенційних вимірів лірики, на нашу думку, є особливо актуальним для сучасного літературознавства.

Екзистенціалізм, як філософський напрямок, зосереджується на питаннях буття, свободи, самотності, абсурду та смерті, що стає особливо значущим у контексті історичних подій, які вплинули на життя поета. Перебуваючи у політичній неволі, В. Стус використовував поезію як засіб вираження глибоких екзистенційних переживань, що надає його творам особливої емоційної насиченості та філософської глибини.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Творчість В. Стуса посідає важливе місце не лише в українській, а й в історії європейської філософії та літератури загалом. Цим зубумовлена значна увага літературознавців у інтерпретації його поетичних збірок.

Серед науковців, які займались вивченням поетичної спадщини В. Стуса, зазначимо таких відомих літературознавців: Ю. Бедрик, А. Бондаренко, Г. Бондаренко, Г. Давидова-Біла, В. Кобель, В. Кобець, М. Коцюбинська, О. Мамедова, С. Несвіт, Д. Пічкур, О. Росінська, С. Тодорова, Т. Цілинко тощо.

Хоча творчість В. Стуса і привертає увагу дослідників, багато аспектів його поезій ще потребують уточнення. Зокрема, екзистенційні виміри його збірки «Веселий цвинтар» не є ґрунтовно дослідженими, що відкриває простір для нових інтерпретацій.

Метою дослідження є аналіз екзистенційних вимірів збірки Василя Стуса «Веселий цвинтар».

Виклад основного матеріалу. Екзистенціалізм або філософія буття (лат. exsistentia - фр. existentialisme від буття) – філософська течія ХХ століття, яка позиціонує і досліджує людину як унікальну духовну істоту, здатну обирати власну долю. Основним проявом екзистенціалізму є свобода, яка визначається як відповідальність за наслідки свого вибору [3, с. 35].

Як відомо, ця філософська течія виникла в Європі наприкінці XIX – поч. XX ст. Вперше екзистенціалізм з’явився у працях данського філософа Сьорена К'єркегора та німецького філософа Фрідріха Ніцше; у XX столітті він проявився у працях німецьких (М. Гайдеґґер, К. Ясперс) та французьких філософів і письменників (Г. Марселя, А. Камю, Ж. Сартра) [1, с. 89].

Основним положенням екзистенціалізму є припущення, що існування (буття) передує есенції (сутності). У своїх художніх творах екзистенціалісти прагнуть зрозуміти справжні причини трагічної нестабільності людського життя. Теоретики екзистенціалізму підкреслюють, що людина діє вільно і несе відповідальність за свої вчинки лише тоді, коли має свободу волі, свободу вибору і засоби для її реалізації. Формами людської свободи є творчість, ризик, пошук сенсу життя, гра тощо [7, с. 57].

В українській літературі екзистенціалізм проявляється у творчості Валер'яна Підмогильного, Степана Процюка, Віктора Домонтовича, Івана Багряного, Тодося Осьмачки, Василя Барки, Михайла Осадчого, Валерія Шевчука, у поезії «Нью-йоркської групи», а також в ліриці Василя Стуса. Часто межі екзистенціалізму як світоглядної структури є вкрай ілюзорними, а приналежність до нього окремих митців – дискусійною. Але беззаперечною є екзистенційна концепція у збірці Василя Стуса.

Зокрема, у «Веселому цвинтарі» простежуємо глибокі екзистенційні роздуми та еволюцію поглядів поета. Через свої вірші письменник досліджує фундаментальні питання буття, свободи, боротьби і смерті, виявляючи поступове зростання від песимізму до надії, від відчаю до стійкості.

В аналізованій збірці поглиблюються мотиви попередніх творів і з'являються нові, а гротескна експресія не лише сягає трагічного підґрунтя, а й стає часом зухвалою та відчайдушною. Це, безумовно, було позначено особистим, творчим і суспільним становищем письменника, а також складністю політичної та духовної ситуації в Україні. «Веселий цвинтар» репрезентує новий етап у творчій кар'єрі митця. У назві збірки спостерігаємо оксюморон

(протиріччя), що поєднує поняття з контрастними значеннями, які переростають у символи.

Зазначимо, що художні особливості вираження екзистенційних проблем у поезіях зі збірки «Веселий цвинтар» включають багатство символів, метафоричність, іронію, контрасти, лаконічність, глибоку рефлексію, а також поєднання традиційних і вільних форм [4, с. 16]. Використання контрастів та оксюморонів допомагає Василю Стусу показати внутрішні протиріччя буття, поєднання життя і смерті, радості і смутку. Цвинтар, наприклад, є метафорою абсурдності існування і смерті, але разом з тим він є «веселим», що підкреслює іронічне ставлення митця до буття.

Тема смерті у збірці є головною складовою екзистенційного дискурсу поета. Образ смерті постає не як трагічне завершення життя, а як можливість звільнення від земних кайданів, духовного очищення та єднання з вічністю. Смерть для нього – це початок нового шляху, символ нескореності духу та прагнення до істини.

Поезії у книзі сповнені передчуттям неминучої Голгофи і рішучості залишатися самим собою, незважаючи на тиск, не розколюючись на «себе і страх»: *«Боже – життя це гріш, а так багато слів,/ і всі вони – чужі і незнайомі»* [5, с. 33].

Справді, метафізичний резонанс «Веселого цвинтаря» починається з першого вірша збірки – «Над осіннім озером». Тут, в оточенні темних кольорів *(«осінній чорний став», «утла синь», «чорностав»)* і суворих пейзажних деталей *(«став повісплений», «п'янке бездоння», «високогорлі сосни»)* [5, с. 9], одразу з'являється один із головних образів усієї збірки поезій. Йому протистоїть герой, чиї настрої та психологічні стани постійно змінюються в міру розгортання поетичної картини.

Ліричний герой – чи не єдина по-справжньому жива людина серед болісних образів механічних маріонеток, фальшивих акторів та знайомих істот, що існують лише в пам'яті. Помічаємо особливий інтерес Василя Стуса до

безсмертного шедевру Данте («Божественна комедія»), мабуть, не позбавлений текстуальної значущостиі. «Веселий цвинтар» став твором, який відсилав читача на початок XIV століття, або принаймні до «Пекла» і «Чистилища». Звідси безпосереднє первинне переживання зустрічі з *«Люцифера очима»* [5, с. 9], а також природні реакції живих на цю зустріч: *«антрацит видінь і кремінь крику», «кривавo рветься з нього вороння / майбутнього», «чуєш, чуєш протяг у душі?»* [5, с. 9]. Крижані видіння і холод душі – другий ключ до подальшого прочитання книги.

Ліричний герой збірки – це людина, яка, незважаючи на обставини, є внутрішньо вільною, він як невільник мусить визначати себе за традиційною схемою самопізнання – самоствердження – самопожертва. Ліричний герой сповідує усвідомлення, яке здобув у ранніх збірках митця. Людина повинна залишатися собою, незважаючи на фізичний тиск і страждання, а ліричні герої є свідченням естетичного, культурного і духовного піднесення народу як втілення європейського типу з притаманними йому національними особливостями.

У третьому вірші збірки «Мені здається, що я не живу...» експресіоністична поетика входить до її художнього світу. Ліричний герой твору – *«кавалок болю», «лялечка німа: / розпечена, аж біла з самоболю», «лаконічний крик / усе світу», що давно застряг десь у метафізичному просторі-часі, і лише тепер усвідомлює своє становище: «Ти ждеш іще народження для себе,/ а смерть ввійшла у тебе вже давно»* [5, с. 11]. Тут поєднуються іронія і прихована надія, адже навіть перед обличчям смерті є заклик не опускати руки і зберігати стійкість.

У художньому дискурсі ліричний всезнаючий герой спонукає серію сюрреалістичних портретів, сатиричних і гротескних образів та притч, демонструючи абсурдність дійсності та доводячи, що радянське суспільство в період «застою» перетворилося на театр абсурду. У поемі «Тагіл. Зима. Шістдесят перший рік» використовуються гротескні образи для зображення

втрати людських цінностей, коли «собаки-медалісти» на собачих виставках стають ціннішими за людей: *«Я був у натовпі./ Я був ніким…»* [5, с. 59]. Баланс основних тональностей – гротескно-іронічної і незрозуміло-похмурої (художнє відображення життєвої тривоги і відчаю) та спокійної, розважливої неприв'язаності (стан душі, яка нічого не боїться) – надає творчості В. Стуса філософської довершеності, мудрої рівноваги.

Надлишок екзистенційного переживання долі, екзистенційного подолання життєвого шляху відбувається на самознищувальній межі, такій, що логіка творчості вимагає радикально нового самовираження. Іронічний підхід дозволяє поету висловлювати екзистенційні проблеми з відтінком скептицизму та парадоксальності, що підкреслює абсурдність людського існування: *«Веселий цвинтар — тут святкують тишу,/ і тиша тут лунає навкруги»* [5, с. 51].

Твори поета пронизані глибокою рефлексією та самоаналізом. Він часто звертається до власного внутрішнього світу, досліджуючи свої почуття, страхи та надії: *«Я сам – мов цвинтар. Мій надійний друг/ мене вже вічно мовчки виглядає»* [5, с. 36]. Також В. Стус часто використовує лаконічні, але надзвичайно виразні форми для вираження складних екзистенційних переживань. Його вірші нерідко мають форму афоризмів, що концентрують глибоку думку в кількох рядках: *«Живуть не ті, що ходять, а живуть/ лиш ті, що мріяли і що боролись»* [5, с. 29]. Письменник майстерно поєднує традиційні поетичні форми з вільним віршем, що дозволяє йому виразити екзистенційні проблеми більш гнучко та оригінально: *«Веселий цвинтар – тут мої думки/ лягли відпочивати, ніби мертві»* [5, с. 30].

Можна сказати, що вся творчість Василя Стуса – це ґрунтовний аналіз відчаю як живої історії, як окремої людини, так і суспільства в цілому. Це ще один аспект метафізики образу цвинтаря. Це місце масового поховання, але також і топос максимальної, подвійної самотності. Усамітнення як самої смерті, і усамітнення укладання тіла у вузьку труну [8, с. 174].

Крім того, у цій збірці віршів простежуються етапи духовної та моральної зрілості поета. З юнацького романтика перших віршів він перетворюється на митця зі сформованим світоглядом, непохитною життєвою позицією та унікальною філософією поцінування людського буття.

«Веселий цвинтар» у виконанні Блазня є яскравим символом двох комплексів в українській ментальності – рабства і свободи. Дійсно, через категорію страждання поет розкриває існування двох людських світів. Поет розпочав досліджувати двошаровість світу, що було для нього важливим, однак у «Вертепі» (другий вірш збірки «Веселий цвинтар») це вже не небо і земля, а земля і пекло, він позначав, що різниця між ними, мабуть, суто зовнішня: *«На першому поверсі – двоє людей,/ на другому – їхні тіні./ Вправний оператор/ так освітлює кадр,/ що й не добереш,/ де люди, а де лиш тіні»* [5, с. 10].

Образ тіні викликає несвідоме накладання двох світів. Світом Платона (вчення про Ідею та її блідий відбиток) і християнським світом (починаючи з Міста Божого Августина). На подібному роздоріжжі перебував і Данте, коли розпочинав свою подорож у супроводі Вергілія. Маски зняті, тіні розсіяні, і акцент робиться на тому, як він сприймає майбутню подорож. Занурюючись у глибини пекла, ліричний герой розчиняється в чомусь іншому і зовнішньому, наближаючись до повного відчаю: *«Мені здається, що живу не я,/ а інший хтось живе за мене в світі/ в моїй подобі./ Ні очей, ні вух, ні рук, ні ніг, ні рота./ Очужілий в своєму тілі»* [5, с. 11].

Екзистенційний герой поета розглядає своє життя як «жертву цілісності». У ньому він не зміг реалізувати своє «надмірне прагнення до неба» [6, с. 109]. І виявивши це, він став жертвою маси Таким чином, питання фізичної смерті постає в українському екзистенціалізмі не як можливий вибір, а лише як відплата душ померлих за їхню індивідуальну опозиційність: *«Хіба що так: недозволенний простір/ живого духу кличе самосмерть/ подобою життя. Це – на початку./ А далі вже – й убійництвом»* [5, с. 40].

Соціальні умови мінімізували можливості реалізації творчої особистості, а в суспільстві дедалі більше посилюється відчуття песимізму, відчаю та розуміння того, що життя – це не життя, а перебування між буттям і смертю. *«Що буде завтра? Дасть Бог день і хліба./ А що, коли не буде того дня?/ Тоді вже – гибій, отоді вже гибій,/ простуючи до смерті навмання»* [5, с. 49]. Таким чином, на цьому «веселому» цвинтарі кожна мить стає самокатуванням та самоаналізом. Це зображено у фінальному вірші «Вмирає пізно чоловік…», який є ядром прихованого смислу книги. Завжди вмирати пізно і, навпаки, *«родиться дочасно»*, він, як і вічний юдей з апокрифу *«като-жертва, жертво-кат / страждає і богує»* [5, с. 42].

Збірка характеризує В. Стуса не лише як поета, а й як людину. Саме у «Веселому цвинтарі» сформувалася особлива інтонація митця, голос, якому притаманний як песимістичний, так і оптимістичний тон. Песимізм відображає безвихідь та абсурдність існування, а оптимізм – віру в людську стійкість і силу духу. Це, за словами Василя Симоненка, своєрідний поетичний репортаж з *«кладовища ілюзій»* [2, с. 15]. У цьому театрі абсурду відбувається підміна понять та ідеалів, нівелювання людини. Алюзії та асоціації надзвичайно виразні і, подібно до картин Босха, відтворюють сюрреалістичні образи ірреальності, світу, вивернутого навиворіт, театру страху і болю, стагнації.

В аналізованій збірці помітний перехід до глибокого самоаналізу та філософських роздумів. В. Стус починає шукати сенс свого існування, звертаючись до теми свободи та відповідальності: *«Самотній птах у вирій мчить,/ самотній в'язень з серцем волі/ на дні байдужого болю/ самотній світ переплисти* [5, с. 18]. Вірші забарвлені песимістичним настроєм, іронічними та викривальними мотивами. Реальний світ сприймається як театр, але не звичайний, а власний театр абсурду поета. Але все ж у фінальних віршах збірки помітний зсув до оптимістичніших тонів, де, незважаючи на трагічні обставини, з'являється віра у краще майбутнє і надія на зміни: *«Не плач, бо плачеш ти даремно./ Веселий цвинтар вже для тебе жде»* [5, с. 61].

Вважаємо, що збірка «Веселий цвинтар» – цікавий поетичний документ протесту проти інтелектуального застою, параду абсурдних і порожніх слів. Тому, можна сказати, що екзистенційний світогляд визначив філософську та поетичну творчість митця. Це дозволяє говорити про метафізичний потенціал творчості та його самореалізацію як оригінального філософа.

Висновки. Збірка «Веселий цвинтар» – це глибокий філософський і поетичний твір, який висвітлює найважливіші аспекти людського існування в умовах політичних репресій. Екзистенційні мотиви та образи у цій збірці розкривають внутрішні пошуки, філософські роздуми та моральні переконання поета.

Таким чином, творчість В. Стуса є унікальним явищем в українській та європейській літературі. Його лірика вирізняється метафоричністю, філософічністю, гуманістичним пафосом, оригінальними художніми засобами.

Література

1. Амельченко Н. Екзистенціалізм. Політична енциклопедія./ Редкол.: Ю. Левенець, Ю. Шаповал та ін. Київ : Парламентське видавництво, 2011. 236 с.

2. Бондаренко А. Т. Лексична парадигма «Страждання» в поетиці В. Стуса. *Мовознавство.* 1995. № 2/3. С. 10-20.

3. Гончаренко С. Український педагогічний словник. Київ : Либідь, 1997. 237 с.

4. Мамедова О. Інтимний світ поезій Василя Стуса: Етичні й естетичні аспекти інтимної лірики поета. *Українська література в загальноосвітній школі.* 2007. № 3. С. 14-17.

5. Стус В. Веселий цвинтар. Варшава: Видавниче агентство «Об’єднання українців у Польщі», 1990. 112 с.

6. Тодорова С. М. Екзистенціальні засади соціально-філософської концепції В. Стуса. *Перспективи.* Сер.: Філософія, історія, соціологія, політологія. 2008. № 4. С. 108 – 112.

7. Федорак Н. «Веселий цвинтар» – «Contra spem spero» Василя Стуса. URL: https://www.inst-ukr.lviv.ua/files/paradygma/165-175-fn.pdf

8. Цілинко Т. Поетика творів Василя Стуса. *Визвольний шлях.* 2002. № 1. С. 97 – 102.

Тетяна ПАРАДОВСЬКА,

магістрантка 2 р. н.

історико-філологічного факультету

Університету Ушинського

ЗБІРКА «НАРОДНІ ОПОВІДАННЯ» МАРКА ВОВЧКА: СПЕЦИФІКА ЗАСОБІВ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ

Постановка проблеми. Марко Вовчок – письменниця, творчість якої відіграла важливу роль в історії української літератури XIX століття. Основна тема її творів – життя простого українського народу, особливо селян та кріпаків, а також проблеми соціальної нерівності. Серед її творчого доробку вирізняється збірка «Народні оповідання», у якій увага зосереджена на зображенні образів людей із звичайного села.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Науковці часто звертають увагу на засоби характеротворення, на традиційні народні мотиви та образи збірки Марка Вовчка. Зокрема, О. М. Забужко присвятила зазначеним творам працю, яка називається «Психологізм у «Народних оповіданнях»», Н. В. Мафтин, Н. М. Вівчарик працювали над колективною монографією «Марко Вовчок і українська література XIX століття», І. І. Коляда – над статтею «Жанрова специфіка «Народних оповідань» Марка Вовчка». У цих працях досліджується майстерність творчості Марка Вовчка, адже у її художніх текстах акцентується

увага на реалістичному зображенні селянства та використанні новаторських засобів характеротворення.

І. Ю. Ковалів зазначив, що для творчої спадщини Марка Вовчка характерні елементи етнографічного романтизму попередньої епохи. Саме тому можна виділити твори, які присвячені становищу українського покріпаченого селянства, особливо жінок («Одарка», «Горпина», «Козачка») [6, с. 76].

Мета статті – аналіз специфіки засобів характеротворення у збірці «Народні оповідання» Марка Вовчка на матеріалі творів «Сестра», «Козачка», «Горпина», «Максим Гримач», «Свекруха».

Виклад основного матеріалу. Збірка «Народні оповідання» Марка Вовчка, опублікована 1857 року, стала знаменною подією в українській літературі. Коли говорять саме про це зібрання творів письменниці, то, власне, мають на увазі ті твори, які ввійшли до збірки 1857 року, такі як: «Сестра», «Козачка», «Чумак», «Одарка», «Горпина», «Викуп», «Свекруха», «Отець Андрій», «Максим Гримач», «Данило Гурч», «Павло Чорнокрил», «Сон». Стиль авторки – оригінальний та цікавий, вона майстерно підходить до зображення персонажів.

Засоби характеротворення – це цілий арсенал художніх прийомів, які письменник використовує для того, щоб створити живий, багатогранний образ персонажа, розкрити його внутрішній світ, поведінку, мотиви вчинків [7, с. 28]. Завдяки цим засобам герої оживають на сторінках твору, стаючи для читача близькими та зрозумілими. Крім того, особливістю прийомів характеротворення стає єдність зовнішніх і внутрішніх рис героя, його взаємодія з навколишнім світом та психологічні характеристики [8, с. 98].

Аналізуючи збірку оповідань Марка Вовчка, варто зазначити, що, в першу чергу, письменниця звертає увагу на внутрішній світ персонажів. Вона акцентує на психологізмі, фольклорних мотивах, гуморі, сатирі, моральних конфліктах та індивідуальних характеристиках, що робить її творчість цікавою та значущою для читачів. Психологізм дозволяє розкрити внутрішній світ

кожного героя, його думки, почуття, переживання. Це робить образи більш об'ємними та правдивими, що дає змогу більше заглибитися в підтекст оповідань [9, с. 84]. Фольклорні мотиви Марко Вовчок використовує, щоб підкреслити національний колорит творів та зробити образи більш емоційними, показати, на скільки український народ доброзичливий та радушний. Дослідник В. М. Гнатюк у праці «Народно-поетичні образи у творчості Марка Вовчка» [2, с.10] виділив основні засоби характеротворення:

1) опис зовнішності, характеру, вчинків персонажа. Наприклад, «…він був високий, стрункий чоловік з гострим поглядом і гордим носом» [1, с. 42];

2) непряма авторська характеристика, адже оцінка персонажа впливає на його вчинки, думки, почуття відповідно до того, як до нього ставляться інші герої. Наприклад, «…коли він увійшов до кімнати, всі замовкли. Його погляд був такий пронизливий, що ніхто не наважувався порушити тишу» [1, с. 54];

3) мова персонажа, тому що вона допомагає зрозуміти рівень освіченості, соціальне походження та характер героя. Наприклад*:* « – Ну, що ж, – сказав він, похитуючи головою, – життя – це боротьба, і слабкі в ній гинуть» [1, с. 68];

4) вчинки героя, адже поведінка протогоніста в різних ситуаціях розкриває його характер. Наприклад, «…він завжди готовий прийти на допомогу ближнім, незважаючи на власні труднощі» [1, с. 92].

Індивідуальні характеристики та взагалі соціальна типізація дозволяє письменниці в творах подати не лише образи і специфічні риси персонажів, але й показує їх як типових представників свого соціального середовища в контексті твору [4, с. 99].

Основними засобами характеротворення, які використовує авторка, є портрет, мова, вчинки, психологічні деталі та деталі побуту. Марко Вовчок застосовує як зовнішні, так і психологічні деталі портрета, щоб дати уявлення читачам про характер героя. Мова персонажів розкриває їхні думки, почуття, соціальний статус та рівень освіти. Вчинки героїв є найважливішим засобом їхнього характеротворення [5, с. 58]. Серед творів збірки варто взяти до уваги

оповідання «Сестра». Це психологічний твір, де авторка глибоко розкриває внутрішній світ героїв. Одним із важливих засобів характеротворення у художньому тексті є портрети. Невістка та сестра контрастують між собою, тому в творі підкреслюються їхні різні характери та долі. Описуючи зовнішність сестри, письменниця зазначає, що вона — висока, з чорними бровами, з карими блискучими очима, з тонким, гнучким станом [1, с. 43]. Авторка виділяє її красу такими словами: «Вона була дуже хороша. Чорні брови, чорні очі, як терен, волосся темне, довге. Лице біле, як молоко, а губи червоні, як рожа» [1, с. 43]. Ця цитата підсилює гармонію її зовнішньої краси і чистоти, яка перегукується з внутрішньою добротою та душевною чуйністю героїні. Створюючи образ брата, авторка змалювала його як дуже скромного, доброго. Аналізуючи образ невістки, можна сказати, що вона є однією з ключових героїнь, яка втілює типовий образ селянської жінки. «А вона — серце крижане, байдужа до всіх. Гляне, і очей не зведе» [1, с. 45]. Сестра, в свою чергу, сором'язлива, терпляча і працює невтомно, виконуючи всі домашні обов'язки. Її терпіння і безмовність свідчать про її пригніченість і внутрішню покірність. Вона уособлює покірність і традиційні ролі жінки, яка підкорюється обставинам і суспільству. Саме тому можна сказати, що сестра – це символ боротьби за незалежність та особисту свободу.

В оповіданні «Козачка» характеротворення персонажів відіграє важливу роль, адже через їхні образи авторка передає соціальні проблеми та моральні дилеми того часу. Олеся, головна героїня оповідання, є уособленням жіночої сили, терпіння та гідності. Вона – проста селянка, що належить до козацького роду, але після заміжжя її життя змінюється: вона потрапляє під тиск соціальних норм і несправедливості. Вона з вільної козачки стає кріпачкою. Її образ створено з використанням внутрішнього монологу: «Весела була, як весняний ранок, а добра та щира – такого ніде не знайдеш» [1, с. 92]. У цій цитаті підкреслюється природна доброта героїні, її відкритість до світу й інших

людей, а також те, що вона здатна дарувати світло й радість людям, які її оточують.

Важливу роль у розкритті характеру жінки відіграють думки та переживання, через які читач дізнається про її страждання і моральні пошуки. Вона внутрішньо суперечлива постать, що намагається знайти гармонію між обов'язком та прагненням до щастя. Кохання Івана до його дружини, Олесі, займає центральне місце, відображаючи силу та відданість їхніх почуттів, незважаючи на важкі випробування та несправедливі соціальні умови. Іван глибоко закоханий у свою дружину Олесю, і його почуття до неї є щирими та безкорисливими. Він піклується про неї, намагається захистити від життєвих труднощів та турбується про благополуччя сім'ї. Його любов виявляється не тільки в словах, а й у діях, адже Іван працює для того, щоб забезпечити дружину, і готовий терпіти будь-які труднощі, аби зробити її життя легшим. Попри сильне кохання, доля ставить перед ними суворі випробування. Івана забирають на службу, що стає великим ударом для обох. Ця розлука розкриває глибину їхніх почуттів, оскільки обоє важко переживають цю дистанцію. «З жалем, з тугою вони розлучилися, але кожен знав, що інший буде чекати і берегти вірність» [1, с. 94].

Олеся, залишившись без підтримки, страждає, але її вірність Іванові не слабшає. Вона продовжує чекати його, зберігаючи в душі надію на возз’єднання. Кохання Івана до Олесі є символом тієї незламної любові, яка здатна вистояти навіть перед обличчям найжорстокіших випробувань. В оповіданні Марко Вовчок підкреслює, що справжня любов, яка ґрунтується на повазі, довірі та відданості, може зберегтися навіть у найскладніших умовах, у світі, де панує соціальна несправедливість та розлука. Їхнє кохання стає втіленням ідеї про те, що внутрішня сила людини допомагає залишити справжні почуття, незважаючи на всі перешкоди.

Аналізючи оповідання «Максим Гримач», варто зазначити, що характеротворення жінок відіграє важливу роль у розкритті теми родинних

стосунків, патріархальних традицій і трагічної долі. Центральною жіночою фігурою є Катря, донька Максима Гримача. Її образ контрастує з образом старшого покоління, зокрема з батьком, і відображає соціальні конфлікти та внутрішні переживання, які зіштовхують жінку з традиційними нормами суспільства. Катря – молода і вродлива дівчина, яка мріє про особисте щастя та кохання. Однак її доля складається трагічно через конфлікт між батьківськими традиціями та її власними почуттями. Катерина зображена як емоційно чутлива і вразлива героїня. Її внутрішній світ наповнений сподіваннями на кохання і страхами перед тим, що може статися. Вона закохана в Семена, але не може відкрито протистояти волі батька. Через Катрю Марко Вовчок показує типову трагічну долю жінки того часу, коли любов і почуття часто жертвувалися на вівтар соціальних норм і традицій.

«Катерина була не тільки красуня, а й розумна, чула і добра дівчина. Всі любили її, та тільки батько хотів, щоб її доля склалася так, як він задумав» [1, с. 115]. Діалоги між персонажами, особливо між Катериною та її батьком, допомагають розкрити їхні внутрішні світи. Катерина мало говорить про свої почуття, але кожна її фраза показує глибокий внутрішній конфлікт між коханням і обов'язком.

Оповідання «Свекруха» Марка Вовчка описує складні стосунки між свекрухою та невісткою. Авторка майстерно змальовує обох жінок, показуючи їхні сильні характери. Свекруха жорстока та владна. Вона знущається з невістки: «Свекруха моя як привітала мене, та з того часу щодня, щоночі лає мене та ганяє: або роби, або йди куди хочеш. Я ж туди й сюди — не знаю, що діяти, і заплакана, і зажурена» [1, с. 124]. Ця ситуація підтверджує факт, що свекруха постійно принижує молоду жінку, змушуючи її до тяжкої роботи й не даючи відпочинку. Свекруха ревнує сина до невістки, їй не подобається, що він більше любить свою дружину, ніж матір. Вона відчуває себе самотньою та покинутою, адже син одружився і пішов з дому. Вона нещаслива через те, що не може налагодити стосунки з невісткою. Жінка молода та красива, має

привабливу зовнішність, гарну фігуру, багато працює по дому, доглядає за дітьми. Вона терпить знущання свекрухи, не сперечається з нею, страждає від жорстокого ставлення свекрухи, мріє про кращу долю. В основі оповідання лежить конфлікт між свекрухою та невісткою, який виникає через різницю в характерах, поглядах та життєвих цінностях жінок. Оповідання «Свекруха» показує, як складні стосунки між родиною можуть отруювати життя всієї сім'ї. Авторка закликає до терпіння, поваги та взаєморозуміння між близькими людьми.

Аналізуючи оповідання «Горпина», важливо зазначити, що головна героїня уособлює образ сильної жінки з українського села, життя якої сповнене випробувань, проте її характер залишається міцним, а моральні принципи – непохитними. Створення характеру героїні у цьому творі ґрунтується на реалістичному зображенні життєвих труднощів, що постають перед Горпиною, а також на контрастах між її світосприйняттям та внутрішнім конфліктом, що виникає через соціальні умови. Горпина зображена як вольова жінка, яка, не зважаючи на важкі обставини, не втрачає своєї людяності та гідності. Вона щодня стикається з життєвими викликами – злиднями, неповагою та важкою працею, але все це не лишає її чутливості до чужих потреб і здатності співчувати : «З усіх сил бралася до роботи, зціпивши зуби, аби ніхто не бачив, як болить душа, але ніколи не нарікала» [1, с. 109].

Вона не тільки турбується про своїх близьких, а й вміє знаходити підтримку в інших. Через такі риси її характеру авторка показує національний дух української жінки, її здатність до самопожертви і моральну силу. Важливим елементом характеротворення є зображення протистояння між Горпиною та соціальними умовами, що її оточують. Її стійкість і готовність боротися за власні права зумовлюються внутрішнім конфліктом між покорою перед несправедливістю і бажанням відстояти людську гідність. В умовах, де панує експлуатація та нерівність, Горпина змушена придушувати свої справжні почуття, аби вижити, але навіть у такому суспільстві вона не стає байдужою чи

жорстокою. Смерть доньки стає одним із найболючіших моментів у житті Горпини та глибоко впливає на її характер і внутрішній світ. Це випробування ще більше підкреслює гіркоту її долі та додає нові відтінки до образу матері, яка втрачає найдорожче. Смерть доньки завдає Горпині неймовірного болю, залишаючи її без мети та радості у житті. Ця втрата позбавляє її опори, адже донька була не тільки сенсом її існування, але й уособленням майбутнього, на яке Горпина покладала свої надії. Втрата дитяти приносить глибокий душевний розпач, який ніщо не може вгамувати. Після смерті доньки Горпина залишається з відчуттям пустоти, яке постійно пригнічує її і позбавляє сили.

Висновки. Отже, у творах Марка Вовчка, зокрема в «Народних оповіданнях», характеротворення відіграє ключову роль у формуванні соціально-психологічної атмосфери творів. Герої цих оповідань – представники селянства, кріпаки, які відображають різноманітність і глибину людських переживань, часто змушені долати соціальні, економічні та моральні випробування. Письменниця майстерно використовує народний фольклор і мовні особливості для підкреслення колориту персонажів, що допомагає їм виглядати автентичними та близькими до реальних селян. В оповіданнях авторка використовує різноманітні засоби характеротворення: діалоги, опис зовнішності та опис поведінки, внутрішній монолог, пейзажі та оточення та контрасти. Для творів характерна природність і психологічна правдивість персонажів, що дозволяє показати трагізм кріпацтва та важке становище українського народу. Через побутові деталі, емоційні реакції та життєві історії героїв письменниця намагається передати соціальну несправедливість і водночас людяність персонажів, їхню внутрішню силу і прагнення до свободи. Важливо зазначити, що Марко Вовчок вдало поєднує опис побуту і внутрішній світ героїв, що робить її твори важливими для розуміння не лише літературного, але й культурного контексту того часу. Таким чином, характеротворення у творах Марка Вовчка виступає потужним засобом для

розкриття соціальних проблем та моральних цінностей, закладених в українському суспільстві.

Література

1. Вовчок М. Народні оповідання. Київ : Либідь, 1989. 320 с.

2. Гнатюк В. М. Народно-поетичні образи у творчості Марка Вовчка. Київ : Радянський письменник, 1999. 123 с.

3. Гончар О. І. Художні засоби та символіка в творах Марка Вовчка. Харків : Основа, 2010. 190 с.

4. Гуменюк О. М. Історичний та соціальний контекст у творчості Марка Вовчка. Чернівці : Книги XXI, 2017. 198 с.

5. Зайцев П. І. Марко Вовчок: Життя і творчість. Львів : Видавництво Академії наук України, 1990. 215 с.

6. Ковалів Ю. І. Реалізм і етнографізм у творах Марка Вовчка. Полтава : Видавництво Полтавського університету, 2010. 172 с.

7. Коляда І. І. Марко Вовчок у контексті української літератури XIX століття. Київ : Наукова думка, 2006. 256 с.

8. Купчинська З. В. Марко Вовчок і народна традиція в українській літературі. Тернопіль : Лілея, 2015. 190 с.

9. Сулима М. О. Психологічна глибина персонажів у прозі Марка Вовчка. Київ : Наукова думка, 2001. 203 с.

Ірина СЕМКО,

магістрантка 2 р. н.

історико-філологічного факультету

Університету Ушинського

ЖАНРОВЕ НОВАТОРСТВО «ПАТЕТИЧНОЇ СОНАТИ» М. КУЛІША

Постановка проблеми. Микола Куліш – найвидатніший український письменник ХХ століття, драматург зі світовим ім'ям. Це митець значущого масштабу і філософської глибини, доробок якого потребує сучасного прочитання і відповідного осмислення. Не випадково знаний діаспорний літературознавець Григорій Костюк підкреслював: «Якщо ми хочемо збагнути глибинно покоління 20-х р оків, якщо ми хочемо знати його віру, його внутрішню трагедію дисгармонійності, його звитяжні шукання нових шляхів, нової людини і, нарешті, його започаткування в теорії і практиці нової доби модерного пореволюційного українського мистецтва... – то ми повинні якнайглибше вивчити творчість і образи М. Куліша. Саме в них ми знайдемо таємниці і розгадки цих «м'ятежних» років, що їх вірним, активним творцем і сином був М. Куліш» [2, с. 284].

Результатом новаторських пошуків драматурга стало те, що митець вивів український театр на абсолютно новий рівень розвитку, створивши для нього цілісну трагедійну форму, новітні комедійні жанри, пронизані гумором та сатирою, збагатив арсенал зображально-виражальних засобів п’єс. У його творах можна помітити увесь спектр людських взаємин, позначений гуманістичним пафосом, прагнення говорити про питання вічні, загальнолюдські.

Багатогранна творча спадщина письменника чекає на своїх дослідників, які б по-новому оцінили і осмислили творчість драматурга. Адже дослідники 50 – 80 років ХХ ст. у силу об'єктивних причин не могли відверто розкрити авторську концепцію героя, прямо сказати, що це були п’єси-пророцтва, п’єси застереження, що митець піднявся над часом аналітичним баченням політичних процесів, які відбувалися в країні. Тому актуальним є звернення до поетики п’єси М. Куліша «Патетична соната».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість М. Куліша привертала увагу багатьох науковців. Серед ґрунтовних праць вирізняються дослідження драматургії письменника, здійснені Наталією Кузякіною, яка

видала дві монографії про письменника («Драматург Микола Куліш» (1962); «П'єси Миколи Куліша» (1970)). Це були найкращі дослідження радянського часу. Але через цензурні перепони Наталя Кузякіна не мала можливості досліджувати доробок репресованого письменника у повному обсязі та відверто висловлювати думки. Знаний літературознавець доклала неймовірних зусиль, щоб відкрити справжнього драматурга українцям уже наприкінці 80 – початку 90-х років, коли відкрилися для доступу архіви КДБ. Підтвердженням цього стала книга «Наталя Кузякіна: автопортрет, інтерв'ю, статті з історії і теорії драми» (2010), упорядником якої стала учениця театрознавця Валентина Саєнко, де цілий розділ присвячено відомому драматургу [4, с. 147-221].

До вивчення творчості Миколи Куліша зверталися як діаспорні науковці (Ю. Лавріненко, Г. Костюк, Ю. Шерех та ін.), так і сучасні українські літературознавці (Л. Танюк, М. Кудрявцев, В. Панченко, В. Працьовитий, Я. Голобородько та інші.) Та спеціального дослідження щодо модерністської поетики саме «Поетичної сонати» немає, тому запропоноване дослідження характеризується новизною.

Метою нашої статті є дослідження новаторства жанрової поетики у драмі Миколи Куліша «Патетична соната».

Виклад основного матеріалу. Микола Куліш – чи не найтрагічніша постать української драматургії доби «Розстріляного Відродження». Театрознавець Лесь Танюк вважає, що сучасник для Миколи Куліша – особистість надзвичайно трагічна, бо справжня людина не може реалізувати себе в умовах неволі і повсякчасного підлабузництва. Критик зазначає, що його герої, як правило, самотні, якщо навіть перебувають у натовпі. Автор відтворює безупинний процес формування дійових осіб, які фактично «… самознищуються, щоб створити себе заново: як правило, вони не так перетворюють світ, як пізнають, перетворюють себе. М. Куліш – драматург не відповіді, а запитання; і це стало одним з основних конфліктів Куліша з

дійсністю, яка вимагала однозначних, а отже, спрощених відповідей на найскладніші питання» [8, с. 12-13].

Стильову основу творчості Миколи Куліша визначають як реалістичну, однак митець однозначно відмовляється від жанрів документальної хроніки, політичного плакату (доволі популярні на той час), у яких переважала патетика колективізму. Не дивлячись на реалістичність драм письменника, у них відстань між реальністю та вигадкою доволі значна. Тому реалізм Миколи Куліша незвичний, далекий від традиційного. Відповідно, на думку театрознавця Леся Танюка, він потребує «… сили-силенної епітетів: він і гротесковий, і натуралістичний, і макабричний, і метафоричний; проте комбінує письменник свою правду виключно з правди життя – ірреальна подеколи сама її комбінація, а не елементи, з яких її скомбіновано. Якщо володарями світу не стануть поезія, розкутість, багатовимірність, Людина з великої літери поволі зміліє до людини натовпу. Це загрожує занепадом людського духу, занепадом мистецтва, занепадом цивілізації». Дослідник тому й робить висновок, що гуманіст Микола Куліш «… упевнено йде шляхом новітньої європейської драми з її культом особистісного начала і критикою державного, апаратного, бюрократичного – себто групово-безособового» [8, с. 13].

Наскрізний конфлікт драматургії М. Куліша – людина і час, складні колізії епохи. Увага драматурга зосереджена на трагічності чи трагікомічності існування штучно створеної радянської людини. Такі колізії простежуємо у низці творів драматурга: «97», «Хулій Хурина», «Зона», «Отак загинув Гуска», «Комуна в степах», «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Патетична соната», «Маклена Граса», «Вічний бунт» та багато інших. Кожна з названих п'єс є новаторською та самобутньою.

Сучасник драматурга, письменник Юрій Смолич підкреслював, що вдалим був дебют митця, який зупинив потік «безсюжетних агіток» «славнозвісною п’єсою «97». Зазначений твір перебуває «…на зламі двох етапів

– «гегемонії временщика агітки» і початку жовтневої драматургії. Всі інші агітки, що з'явилися після «97», можна розглядати як непорозуміння... М. Куліш узяв стару форму побутового театру і вложив у неї щирий пафос революційної боротьби, свіжий, болючий сюжет із часів героїчної боротьби, руїн й голоду. Мистецьке перетворення близьких і рідних нам фактів так добре далося авторові, йому пощастило так майстерно зафіксувати дух і настрій доби, що можна без сумніву сказати, що «97» лишиться в нашій літературі як найяскравіший зразок з історичного нашого минулого» [8, с. 11]. Тому відразу після дебюту Куліша Юрій Смолич заявив, що «можна сподіватися від нього багатьох видатних речей і в майбутньому» [8, с. 11] і не помилився.

Митцем написано багато різножанрових та багатопроблемних творів, але більшість літературознавців зазначають, що шедеврами світового значення є три вершинні драми – «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Патетична соната». Без правдивого розуміння їхньої сутності збагнути Куліша-драматурга не можна. Тому детально запинимо нашу увагу саме на «Патетичній сонаті», яку небезпідставно визначають як оригінально-новаторський феномен.

Микола Куліш доволі довго виношував задум єдиного власного твору про події громадянської війни, активним учасником якої був сам (спочатку це був російськомовний роман «Трохим Леміш», згодом кінороман. У результаті пошуків митець вирішує написати драму: «Є матеріал до утворення живого тіла, а не можу рук прикласти. Чи не вшкварити його за формою щоденника?» [1, с. 562]). Добре знаючи з власного досвіду обставини та перебіг трагічних подій 1917 – 1921 років, письменник зумів максимально сконденсовано показати кульмінаційну точку ворогування різних політичних сил, що вирішувалося в Україні, шляхом збройного протистояння. На осмислення та художню інтерпретацію жахливої братовбивчої війни митця надихнула особлива музика. Це була саме «Патетична соната» Людвіга ван Бетховена.

Знаковими були думки німецького режисера Ф. Вольфа, який працював над постановкою «Патетичної сонати», він порівнював п’єсу з такими

світовими шедеврами, як «Фауст» Й. В. Гете і «Пер Гюнт» Г. Ібсена. Твір був, дійсно, винятковим явищем для українського театру, який становив собою своєрідну спробу поєднання слова з рухом і музикою, здійснену на основі принципів експресіоністичної драми [7, с. 12]. Микола Куліш порушує проблему роздвоєності особистості людини, котра ступила на чужий їй комуністичний шлях [7, с. 139].

Загалом щодо визначення жанру і жанрового різновиду «Патетичної сонати» існує багато полярних думок. Л. Танюк називає п'єсу «авторською сповіддю» [8, с. 20], В. Працьовитий, автор монографії «Український національний характер у драматургії Миколи Куліша», веде мову про трагедію [7, с. 141]. З цією думкою не можна не погодитися, адже у «Патетичній сонаті» мають трагедійну долю всі дійові особи, зокрема, сам ліричний герой та усі, хто був близький до нього: Оврам, Настя, Зінька, Ступай-Ступаненко, Марина. Руйнуються ідеали названих героїв. А Марина, навіть зазнавши поразки, до останнього шукає вихід, пропонує компроміси з ворожими політичними силами, щоб врятувати справу свого життя.

Реалістична основа п'єси фіксує той факт, що виживають лише революціонери-більшовики – невиразний Гамар та чесний Лука. Тому, на думку Л. Танюка, п'єса сприймається, як «суворий присуд життю серед руйнації та крові, безстрашний документ доби, проголосила пріоритет класових домінант над загальнолюдськими, чим багато спричинилася до дегуманізації XX ст.» [8, с. 22]. Дослідник акцентує увагу на реалістичності та оригінальності твору.

Історик та теоретик літератури Юрій Ковалів конкретизує жанровий різновид аналізованого тексту, називаючи його ліричною трагедією, структурним мотивом якої був поліфункційний образ України [1, с. 562].

Літературознавець М. Кудрявцев у ґрунтовній статті «Трагедія гуманізму, або розстріл ілюзій із-під Бетховена» також міркував над жанровою специфікою аналізованого твору. Визначаючи за формою текст як ліро-епічну

драму, історик літератури уточнював, що «…за змістовою сутністю п'єса є романтичною трагедією з яскраво вираженими ознаками драми ідей, оскільки представники конфліктуючих сторін – це характери-світогляди, тобто носії відповідних моральних, суспільних політичних концепцій». Науковець проводить паралелі з дійовими особами «Фауста» Гете, «Переяславської ночі» М. Костомарова, «Байди, князя Вишневенького» П. Куліша, героями творів Г. Ібсена, Лесі Українки, В. Винниченка, С. Черкасенка та іншими [3, с. 2].

Тож, бачимо певні суперечності навіть в окресленні жанру твору. Ми ж визначаємо текст як трагедію не лише через загибель більшості дійових осіб, а й тому, що автор висвітлював рубіжний епізод української історії (громадянську війну), який став вирішальним для української національної ідеї. У п'єсі простежуємо «зіткнення непримиренних життєвих суперечностей» [6, с. 81], у результаті чого загинув і головний герой.

Загалом «Патетична соната» – це експериментальна п'єса, яка відзначається складною, нетрадиційною композицією. Новаторською є й неординарна для драми форма оповіді. Адже у драматичному творі життя розкривається через «дії та розмови дійових осіб» [6, с. 67], які відбуваються тут і тепер. М. Куліш події громадянської війни презентував як ретроспекцію, маємо спогади головного героя Ілька Юги про власний революційний шлях. Автор уже в першій ремарці зізнається, що це спогади його романтичного друга, нині вже покійного. Тобто, у перших рядках тексту спостерігаємо новаторські підходи. Традиційно оповідача у драматичному творі немає. П'єса складається із діалогів, монологів, полілогів та ремарок. В аналізованому тексті оповідь ведеться від імені Ілька Юги, який виступає наратором. Щодо образу Ілька Юги маємо чіткі та лаконічні відомості: був другом автора, писав вірші, закохався у Марину Ступай-Ступаненко, пише дівчині листи, не наважується їх вручити та зізнатися у почуттях; під впливом Луки стає більшовиком, загинув під час громадянської війни.

На експериментальності роботи наголошував і сам автор: це спроба сконденсованого драматичного образу, стислої сцени, стислого слова, це спроба запровадження в драматичний твір музики як органічної складової частини, а не як супроводу, це спроба збудувати твір на органічному пов’язанні слова, ритму, руху, світла, музики, це боротьба, шукання (можливо і невдале) нової драматургічної техніки [5, с. 476]. Важливою новацією драматурга стала саме музика, її застосування. Адже традиційно музика в інсценізації п’єс використовувалася як супровід. В аналізованому творі музика Бетховена стала наскрізною дійовою особою, його органічною складовою, вона підсилювала трагедійне звучання п’єси та своєрідний ритм подій. Смислове навантаження образу Марини передається автором саме через виконання «Патетичної сонати» Людвіга ван Бетховена. Через сприйняття музичного твору розкривається романтична сутність Ілька Юги в експозиції п’єси та патріотизм учителя Ступай-Ступаненка.

Через проблему почуття та обов'язку розкривається образ головної дійової особи драми – Ілька Юги, який в експозиції твору постає як закоханий поет-мрійник, що веде особистісний літопис подій, пише 130 листів до коханої дівчини, але він нерішучий, не наважується передати листи адресатові. Згодом простежуємо його деградацію: Ілько прийняв ідейні засади більшовизму та зрадив своє кохання, свою мрію. Читач (глядач) спостерігає своєрідну еволюцію-деградацію цієї дійової особи, його ідейне формування під впливом більшовика Луки. Ілько Юга поступово перетворюється з наївного мрійника-ідеаліста, що проголошує гасла «вічної любові», з м’якотілого інтелігента на носія, а заодно і заложника революційного фанатизму. Він стає саме заложником ідеологічних постулатів тому, що відчуваючи справжні почуття до Марини, він не обирає її порятунок, адже не має можливості вибору. Усі його вчинки у кульмінації драми уже підпорядковуються класовій боротьбі. Тому він і не має права вибору і порятунку коханої. Таким чином, Юга підтверджує власну лояльність до більшовицького режиму, власну ідейну непохитність.

На перший погляд, п’єса про кохання, тому її визначають як «романтичну трагедію» [3, с. 3], якій потрібна й відповідна героїня – палка. пристрасна у патріотичних поглядах, самовіддана й жертовна українка. Образ патріотки Марини Ступай-Ступаненко у трагедії «Патетична соната» виписаний доволі детально та майстерно. Він глибоко трагічний та суперечливий водночас.

Микола Куліш, продовжуючи традиції української класики у створенні образів героїчних жінок-патріоток, зобразив Марину сильною особистістю, здатною приймати сміливі рішення. Автор застосовує прийом контрасту: героїня то поетична й прекрасна, то віроломна й зловісна, холоднокровна й прагматична, то трагічна, здатна на покуту за нерозважливі вчинки. В експозиції драми для Ілька Юги Марина стає втіленням краси й гармонії, незбагненого світу любові й щастя. Впродовж твору образ дівчини еволюціонує від романтичної мрійниці до тверезого в розрахунках і діях прагматика, який для досягнення мети піде на будь-які компроміси, не зупиниться ні перед чим. Марина усвідомлює, що під гаслами соціальної рівності і братерства більшовицька революція ніколи не принесе визволення Україні. Вона наголошує: «Хоч ярмо й червоним стане, а ярмом бути не перестане» [5, с. 210]. Патріотка розуміє тоталітарну специфіку більшовицької влади. Тому застерігає у полеміці: «На московському кумачі України самостійної не вишити» [5, с. 237]. Врешті саме Марина організувала та очолила підпільний націоналістичний комітет із промовистою назвою «Золота булава». Ця тендітна дівчина готує повстання проти більшовиків.

Висновки. У «Патетичній сонаті» закономірною є загибель Марини, Ілька Юги, Ступай-Ступаненка, Зіньки, Оврама. Вони утворюють трагічний пафос п’єси та увиразнюють думку автора про те, що його сучасник – постать глибоко трагічна, яка не може реалізувати себе в умовах існуючої системи. Таким чином, М. Куліш переконував сучасника, що немає в світі таких ідей, які б дорівнялися вартості людського життя.

П’єса Миколи Куліша «Патетична соната» є твором оригінально-новаторським. У жанровому відношенні це складний експериментальний модерністський текст, який за жанром є трагедією, за жанровим різновидом – лірико-романтичною трагедією, за формою – ліро-епічною драмою,

Література

1. Ковалів Ю. Микола Куліш. *Історія української літератури кінець XIX – поч. XXI ст. : підручник: у 10 т*. Київ, 2017. Т. 4. С. 529 – 567.

2. Костюк Г. Микола Куліш. *Костюк Г. Вибрані праці: у 5 т*. Київ, 2022. С. 283 – 296.

3. Кудрявцев М. Трагедія гуманізму, або розстріл ілюзій із-під Бетховена. *Дивослово.* 1998. № 5. С. 2 - 6.

4. Кузякіна Н. Творчість Миколи Куліша. *Наталя Кузякіна: автопортрет, інтерв’ю, статті з історії і теорії драми* / Упоряд. В. Саєнко. Дрогобич, 2010. С.147-221.

5. Куліш М. Твори: у 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 2. 802 с.

6. Пахаренко В. Основи теорії літератури. Київ: Генеза, 2009. 296 с.

7. Працьовитий В. Український національний характер у драматургії Миколи Куліша. Львів : Світ, 1998. 184 с.

8. Танюк Л. Драма Миколи Куліша. *Куліш М. Твори: у 2 т*. Київ, 1990. Т. 1. С. 3 – 35.

Сергій ШЕВЧЕНКО,
магістрант 2 р. н.
факультету іноземних мов
Університету Ушинського

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ БІОГРАФІЧНИХ РОМАНІВ П. АКРОЙДА

Постановка проблеми. Пітер Акройд – один з найвідоміших представників сучасної англійської літератури. Його творчість охоплює різні жанри від ліричних віршів до історичних детективів, але знаність Акройд здобув насамперед завдяки художнім біографіям визначних діячів англійської культури. Водночас жанр біографії П. Акройд трактує в постмодерністському ключі, активно використовуючи один з основних засобів поетики, характерної для цього творчого напряму – інтертекстуальність.

Звернення П. Акройда до жанру художньої біографії далеко не випадкове, оскільки поряд з використанням принципу інтертекстуальності це дає змогу поєднати утвердження цінності людської індивідуальності та реалізацію основних положень постмодерністської естетики: відкритість тексту, його смислову децентрацію, розмивання меж, іронію, антидидактизм і гру.

Примітно, що тексти П. Акройда, в яких досліджуються життєвий і творчий шляхи знакових історичних постатей, характеризуються кількома тенденціями. По-перше, вибираючи героя біографії, автор замислюється про його роль у контексті національної культури. По-друге, він активно експериментує зі світом вигадки й фантазії, поєднуючи у своєму романі факти та гру художньої уяви. Це дає змогу комбінувати роман і біографію в одному творі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Твори Пітера Акройда проаналізували у своїх монографіях такі представники зарубіжного літературознавства як С. Онега, Дж. Гібсон, Дж. Волфрей і У. Ханнінен, а також його творчість розглядається у наукових статтях Б. Фінні, Б. Епплеярд та ін.

У вітчизняному літературознавстві біографічні романи П. Акройда стали об’єктом дисертаційного дослідження Ганни Колесник «Модифікації жанру біографії у творчості Пітера Акройда». У своїй праці авторка аналізує романи «Останній заповіт Оскара Вайльда», «Чаттертон» та «Мільтон в Америці» з точки зору їх жанрової своєрідності. Також проблемі дослідження біографічних

романів П. Акройда була присвячена стаття Аліни Дегерменджи «Белетризована біографія як риса англійського постмодернізму (на прикладі романів Пітера Акройда «Велика лондонська пожежа», «Останній заповіт Оскара Вайльда», «Чаттертон»)». Наразі у вітчизняному літературознавстві існує не так багато наукових досліджень, присвячених творчості цього англійського письменника.

Відповідно до цього **мета** нашої статті – виявити основні форми інтертексту та його функції в художньо-біографічних романах П. Акройда.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, термін «інтертекстуальність» увела в сучасний літературознавчий дискурс Ю. Крістева на основі аналізу концепції «поліфонічного роману» М. Бахтіна, який зафіксував феномен діалогу тексту з текстами, що передують йому та паралельними йому в часі. У постмодернізмі взаємодія тексту зі знаковим фоном виступає як важлива умова смислоутворення: «кожне слово (текст) є... перетином інших слів (текстів)», «діалог різних видів письма – письма самого письменника, письма одержувача (або персонажа) й, нарешті, письма, утвореного нинішнім або попереднім культурним контекстом» [4, с. 668]. За оцінкою Р. Барта, «основу тексту становить... його вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки», і, власне, текст – як у процесі письма, так і в процесі читання – «є втіленням безлічі інших текстів, нескінченних або, точніше, втрачених (що втратили сліди власного походження) кодів» [3, с. 367].

«Світ як текст» – так можна позначити творчу концепцію, що розмиває традиційну межу між мистецтвом і реальністю. Ця ідея стає визначальною для трансформації жанру біографії у творчості Акройда: він ставить на один рівень реальних письменників, героїв їхніх творів і вигаданих ним самим персонажів, змішує дійсні факти життя О. Вайльда, П. Б. Шеллі, Дж. Мільтона, Т. Чаттертона та інших зі сценами з їхніх текстів та «альтернативними» варіантами розвитку доль. Використання Акройдом інтертексту якраз і сприяє

перетворенню біографії на відкриту форму, що передбачає свободу читацької інтерпретації.

Водночас інтертекстуальність у різних типах оповіді у Акройда має свої особливості. Так, роман «Заповіт Оскара Вайльда» будується як щоденник, написаний від імені головного героя, тому найважливіше місце в ньому посідають алюзії та ремінісценції, пов'язані з життям цього англійського письменника та його творами. Акройд використовує реальні імена (Констанс – дружина, Бозі – коханець, Сиріл і Вівіан – діти), посилання на дійсні події (наприклад, суд над Оскаром Вайльдом, в'язниця, знайомство із Сарою Бернар та ін.), створюючи своєрідний фактичний каркас оповіді. Проте акцент автор робить не на самих подіях, а на їх інтерпретації героєм, що дає змогу краще розкрити тип його світосприйняття. В Акройда Вайльд сприймає своє життя як текст, тому своє засудження розцінює лише як неправильну інтерпретацію: «Я завжди стверджував, що інтерпретація цікавіша за сам факт; на жаль, виявилося, що я маю рацію. Мене згубили брудні інтерпретації, надані людьми моїм учинкам, – кумедно, чи не так?» [1, с. 37].

Водночас Акройд прагне підкреслити неоднозначність Вайльда, змінити його усталений стереотипний образ. Саме тому герой показаний не лише в контексті любовних пригод та потягу до спиртного, але і як люблячий батько та чоловік: «Дивно: копирсаючись в уламках минулого, я видобуваю тільки дрібниці – пам'ятаю, наприклад, іграшковий візок, який я подарував Сирілу… Вівіан чомусь завжди плакав, коли я брав його на руки, і я втішав його пастилками...» [1, с. 56]. Іноді автор намагається показати образ головного героя через думки, приписувані Вайльду: «Доля часом робить з людини те, що вона найбільше зневажала. Чим же я став – я, на якого чекала велич справжнього майстра? Символом сучасного суспільства в усіх його злетах і падіннях» [1, с. 73].

У романі також можна виділити посилання на інші тексти (Данте, Бодлер, Гюїсманс, Нерваль та ін.), які дають змогу вписати творчість Вайльда в певну

літературну традицію й показати джерела його формування, а також у ненав'язливій формі дати аналіз ключових творів (наприклад, роману «Портрет Доріана Грея»). Так, завдяки ремінісценціям Акройд поєднує художню оповідь і літературознавчий аналіз, наділяє свого героя особливим типом свідомості, що живе текстами й не бачить межі між реальністю тамистецтвом. Наприклад, Вайльд ототожнює себе з героями роману «Портрет Доріана Грея» – свої стосунки з Бозі сприймає як стосунки Доріана Грея з лордом Генрі: «Я став не другом Бозі, а його кумиром. Його захоплення лестило моєму марнославству, і, взявши до рук його характер, я заходився ліпити його за своїм образом і подобою» [1, с. 51]. Текст англійського класика та його життя переплітаються.

Імена письменників і поетів здебільшого використовуються, щоб пояснити специфіку творчості Вайльда через паралелі з іншими авторами: «Я прочитав Бодлера і був зачарований його прозаїзмами; схожим чином пізніше мене полонила поезія книги «A Rebours» із її дивовижними запахами та барвами. Гюїсманс – великий пророк, що передбачив настання віку штучності» [1, с. 63]. Автор всіляко підкреслює вплив французького символізму на творчість О. Вайльда: «Адже саме читання французьких поетів спонукало мене невтомно шукати переживань, що загрожують відчаєм, яке я так цінував у літературі» [1, с. 63]. Водночас, показуючи захопленість свого героя тим чи іншим письменником, Акройд, будучи критиком, у ненав'язливій формі дає читачеві аналіз витоків естетики англійського класика: «Сподобався мені й Готьє... Я можу назвати чимало імен: Флобера я шанував розумом, Стендаля – серцем, Бальзака – манерою вдягатися» [1, с. 64].

Крім цього, герой роману постійно шукає аналогії свого життя в літературі та ставить себе в один ряд з літературними персонажами: «Три мої найулюбленіші літературні персонажі – це Жульєн Сорель, Люсьєн де Рюбампре та я сам...» [1, с. 65]. У цій цитаті присутня ще одна важлива для творчості Вайльда думка, яку передає автор, – перемога тексту над життям. Цим пояснюється й своєрідне автоцитування Акройда, наприклад, він пише від

імені Вальда: «Тоді я із захопленням думав про Чаттертона, По та Бодлера, про їхню моторошну долю...» [1, с. 68]. Як відомо, сам Акройд написав романи, присвячені Чаттертону й По.

Особливий рівень ремінісценцій – імітація стилю Вайльда, його афоризмів, парадоксів і притч, наприклад, «гроші подібні до людської близькості – коли вони є, про них не думаєш, коли їх немає, не думаєш ні про що інше» [1, с. 48]; «Сучасна естетика – всього лише продовження сучасної моралі» [1, с. 76] та ін.

Загалом літературний інтертекст дає змогу Акройду інтерпретувати творчість свого героя та вписати його в певну культурну парадигму. Також використовувані ремінісценції вводять мотив трагічної долі митця, який стає визначальним для цього роману, і допомагають деміфологізувати усталений образ Оскара Вайльда, показати його з іншого боку, використовуючи улюблений ним самим метод парадоксу.

Ту саму функцію деміфологізації ми можемо спостерігати в романі П. Акройда «Мільтон в Америці», який являє собою «альтернативну» історію життя. Автор вигадує нову біографію великого англійського поета Дж. Мільтона, який, нібито рятуючись від переслідувань з боку короля, припливає до пуританських поселенців Нової Англії. Пуритани обирають його головою громади, перейменовують поселення в Нью-Мільтон, і поет починає будувати ідеальну державу, керуючись суворою мораллю та правилами пуританства. Але влада поступово псує його, Мільтон стає все більш жорстоким і безкомпромісним та розв’язує війну із сусіднім поселенням, жертвуючи життями багатьох людей заради ідеї, яка здається йому єдино правильною.

Паралельно із зовнішнім, розгортається й внутрішній сюжет про сліпоту героя, яка набуває символічного значення – це страх реальності, небажання бачити життя таким, яким воно є. Періодично Мільтон зникає із селища та блукає пустелею, де зустрічає індіанців, які повертають йому зір. Він починає жити подвійним життям – сліпця в селищі та зрячого на волі, далеко від усіх

людей. На думку письменника, жорстокі суспільні догми та правила, які панували в пуританській Англії робили людей сліпими. Отримавши свободу від них, герой отримує й зір. Але у фіналі Мільтон все ж остаточно поринає в темряву, саме на цьому закінчується роман: «...Я знову занурений у ніч і темряву... Темрява. Темрява. Темрява. Усе та сама темрява. Це кінець. Це початок усіх наших бід. Сліпець ступив уперед і, плачучи, пустився в самотню путь крізь ліс» [2]. Відповідно, моральне падіння героя й нездатність оцінити свої вчинки, побачити себе збоку підкреслюється сліпотою. Акройд використовує посилання на факт біографії Мільтона, щоб акцентувати його духовну деградацію.

Водночас основою тексту стають не стільки факти життя англійського поета, скільки ідеї, що хвилювали його (гріх, спокута, Бог та ін.), тому досить велика кількість ремінісценцій пов'язана з власними творами Мільтона. Так, назви частин роману відсилають до його поеми «Втрачений рай»: заголовок першої частини («Едем») містить натяк на образ раю – так уявляв собі Америку Мільтон. Друга частина («Падіння») – посилання на центральний сюжет «Утраченого раю» – гріхопадіння людини. Ця метафора розгортається автором, який додає нові асоціації – це і падіння Люцифера, з яким дедалі більше починає ототожнюватися Мільтон. Недарма у фіналі він занурений у темряву. Так Акройд поєднує долю Мільтона із сюжетом його твору.

Біблійні ремінісценції представлені на різних рівнях тексту й далеко не випадково супроводжують образ Мільтона. Він сам був пуританином, людиною вкрай релігійною, що й підкреслює автор. Навіть сюжетна основа роману – від'їзд Мільтона до Америки – зіставляється з біблійним міфом про землю обітовану, про яку міркує герой («Ми вийшли на пласку верхівку, і переді мною відкрилися долини й пагорби, ліси й озера, а також білі гори вдалині. Коли я описав йому цю картину, він сплеснув у долоні. «Вийшовши із Содому, ми досягли землі Ханаану! Природа вилила свої дари…» [2]).

Крім того, сам Мільтон називає свою подорож паломництвом, яке традиційно є шляхом до духовних святинь, хоча для героя цей шлях виявляється, навпаки, гріхопадінням. Біблійні мотиви підкріплюються відповідними символами: наприклад, коли герої підпливають до берегів Америки, до них прилітає голуб – знак позбавлення від гріха й початку нового життя («птах...символ спокою — перелетів до нас через зачаровані хвилі. Нехай би вона тримала щось у роті. Гілочку. Квітку. Що завгодно» [2]). Мільтон чекає благої вісті, що й помітно й у його проханні про гілочку.

Ще одна біблійна ремінісценція – образ Христа, з яким себе порівнює сам герой – він зникає з селища, йде в пустелю, де й проводить на самоті певний час: «Справді, Спаситель пробув тридцять днів у пустелі. Я маю навчитися наслідувати Його божественний приклад» [2]. Саме цей період життя Христа символічний – у пустелі Ісус бореться зі спокусами й відмовляється від влади диявола. Мільтон також переживає період спокуси владою – і не витримує його, стаючи жорстоким тираном, якому потрібне беззаперечне підкорення людей.

З іншого боку, мотив землі обітованої й мандрів дають змогу провести паралель з образом Мойсея, який водив свій народ пустелею. Мільтон схожий із цим біблійним образом: він також є головою громади, люди готові йти за ним і навіть в його образі підкреслюються риси Мойсея – посох, довга борода: «Це він, – пронісся шепіт. – Він вступає сюди немов пророк» [2].

Ці біблійні алюзії та ремінісценції виконують у романі кілька функцій: з одного боку, вони посилюють значущість самої оповіді, представляючи її як вічну історію про пошук землі обітованої, спокусу й падіння. Центральний християнський сюжет представлено тут через «альтернативну» долю Мільтона. З іншого боку, ці ремінісценції дають змогу відтворити сам тип свідомості Мільтона, який живе цими образами та сприймає своє життя та реальність крізь призму біблійного тексту. Світ для нього сповнений символами та християнськими сюжетами, тому й себе він бачить героєм Біблії.

Акройд робить спробу через погляди свого героя дослідити протестантизм як тип світосприйняття й мислення. Він підкреслює догматизм суджень Мільтона, його категоричність, непримиренність і навіть жорстокість, які й призводять до війни між поселеннями. Прагнення до моральної суворості й чистоти обертається лицемірством і кровопролиттям: у розділах, де оповідь ведеться від особи Мільтона, описується ніч, яку він, сп'янілий від трав, проводить з молодою індіанкою, а потім, не в змозі прийняти свого гріха, наказує стратити дівчину. Та й війна починається через надмірну, на думку Мільтона, свободу сусідів. На прикладі свого героя Акройд наче досліджує причини релігійних воєн, звертаючи увагу на сам тип безкомпромісної релігійної свідомості, що не визнає нічого іншого. Одночасно із цим він яскраво змальовує життя перших поселенців Америки, сповнене небезпек і кривавих сутичок із сусідами.

Неоднозначність образу Мільтона, поєднання в ньому високого й низького, підкреслюється його стосунками зі слугою Гусом, що є ремінісценцією персонажів Дон Кіхот і Санчо Панса з відомого роману Сервантеса. Гус піклується про матеріальний добробут господаря, він практичний і приземлений, хоча й зовсім не дурний. Мільтон, навпаки, спрямований до піднесеного, живе у світі символів і біблійних текстів, як Дон Кіхот жив лицарськими романами, також прагне побороти світове зло: «Але я не почув нічого, окрім все того самого: «Христос, спаси нас, Христос, спаси нас, Христос, спаси нас». — «Я починаю думати, сер, що, якщо ми хочемо врятуватися, нам потрібно рухатися» [2].

Мільтон не думає про життєві зручності, але водночас звик їх отримувати й чекає цього від Гуса. Символічне мислення Мільтона й реальне, життєве Гуса протиставляються, але Акройд грає зі звичним значенням цієї архетипної пари: образ Кіхота-Мільтона в нього знижується, а образ Санчо-Гуса, навпаки, підноситься. Автор показує негативні сторони образу Мільтона: пасивність,

уміння використовувати навколишніх людей, грубість. Наприклад, так він розмовляє з Гусом:

– Скажи мені, Гусперо, що там?

– Сіре каміння, наче мармур. Велика галька. Висока трава. …

– Недоумку. Придивись краще [2].

Отже, створюючи «альтернативну» історію життя Мільтона, Акройд ставить за мету зруйнувати усталений стереотипний образ англійського поета, деміфологізувати його особистість. Загалом Акройд взяв три основні складники міфу Мільтона: поет, політик, пуританин, та показав кожну з них, підкріплюючи аргументованість свого трактування ремінісценціями й алюзіями. Таким чином, відсилання до фактів біографії Мільтона, явні й приховані цитати з його текстів мають підтвердити логіку розвитку характеру, створити ілюзію вірогідності того, що відбувається, і водночас вони допомагають авторові описати особливий тип релігійної символічної свідомості, який він уважав притаманним Мільтону.

Висновки. Загалом можна зробити висновок, що в романах П. Акройда інтертекст може бути присутнім у вигляді прихованих або явних цитат, посилань на історичні й літературні факти, імітації стилю того чи іншого автора та ремінісценцій. Найчастіше ремінісценції використовуються не тільки для створення образу героя, але й для одночасного руйнування його звичного сприйняття, міфу; також вони дають змогу англійському письменнику, зберігаючи художність оповіді, одночасно коментувати твір, аналізувати творчість героя й тим самим розвивати читацьке сприйняття.

Література

1. Ackroyd P. The Last Testament Of Oscar Wilde. London, Penguin Books, 1993. 192 p.

2. Ackroyd P. Milton in America. URL: https://www.bookfrom.net/peter-ackroyd/656019-milton_in_america.html

3. Барт Р. Від твору до тексту. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів : Літопис, 2002. С. 378 – 384.

4. Крістева Ю. Руйнування поетики. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів : Літопис, 2002. С. 662 – 679.

Інформація про керівників

Геркогло А. – науковий керівник – канд. філол. наук, доц. Боєва Е. В.

Кістол В. – науковий керівник – канд. філол. наук, доц. Бандура Т. Й.

Кондрашова О. – науковий керівник – канд. філол. наук, доц. Боєва Е. В.

Макаренко О. – науковий керівник – канд. філол. наук, доц. Авксентьєва Г. А.

Паламарчук А. – науковий керівник – канд. філол. наук, доц. Авксентьєва Г. А.

Парадовська Т. – науковий керівник – канд. філол. наук, викл. Павлюк Н. Л.

Семко І. – науковий керівник – канд. філол. наук, доц. Авксентьєва Г. А.

Шевченко С. – науковий керівник – канд. пед. наук, доц. Лук’янченко І. О.

ЗМІСТ

Авксентьєва Г. А. *Поетика пейзажотворення в українській літературі XX століття*……3

Бандура Т. Й. *Романтична стратегія оповіді в історичній поемі Г. Могильницької «Рогніда»*……..11

Беценко Т. П. *Курс «Лінгвопоетика художнього тексту: інтерпретаційні підходи» для магістрантів-філологів (деякі дидактичні зауваги)*……...21

Боєва Е. В. *Філософські та лінгвістичні принципи організації художнього посмодерністського дискурсу: теоретичний огляд*……...31

Горанська Т. В. *Інтертекстуальність роману І. Франка «Основи суспільності»*……39

Кон О. О., Прокопенко Л. І. *Кольороназви в історико-психологічному романі Павла Загребельного «Я, Богдан»*……...48

Лук'янченко І. О. *Linguistic Features of British Postmodern Fantasy Discourse: Case Study of Neil Gaiman's «Neverwhere»*……61

Павлюк Н. Л. *Художня інтерпретація історичних подій у романі Ю. Мушкетика «На брата брат»*……...72

Авксентьєва Г. А., Оробець Н. *Міфопоетика збірки В. Свідзинського «Медобір»*……..81

Авксентьєва Г. А., Шпілєвая К. *Композиційні аспекти роману Ю. Винничука «Танго смерті»*……..90

Боєва Е. В., Горбенко Т. *Інтеграція мовної та літературної освіти як засіб формування комунікативної компетентності учнів*……...99

Боєва Е. В., Мазур К. *Особові займенники як стрижневий компонент поетичного дискурсу Олександра Олеся*…….108

Горанська Т. В., Гудак А. *Романтичне протиставлення природи і цивілізації в циклі «Північних оповідань» Дж. Лондона*……..118

Крупеньова Т. І., Якущенко А. *Особливості розвитку критичного мислення учнів середньої школи*……127

Мороко М. Ю., Бобровська Н. *Поетика психологізму в історичному романі у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай»*……134

Павлюк Н. Л., Швайка В. *Реалістичний дискурс повісті Марка Вовчка «Інститутка»*……..143

Чудак С. І., Шекмар І. *Експресіоністична модель характеротворення в повісті-поемі Осипа Турянського «Поза межами болю»*……151

Радько Г. І., Бабак Ю. *Психологізм образу Сидонії у повісті «Мама Сидонія» із книги Марії Матіос «Мами»*……..160

Радько Г. І., Галенко А. *Образна природа повісті Зірки Мензатюк «Таємниця козацької шаблі»*……...166

Геркогло А. *Використання лінгвістичних задач на уроках української мови у контексті інновацій освітянської реформи*……174

Кістол В. *Фольклорна образно-символічна парадигма в романі В. Шевчука «Дім на горі»*……182

Кондрашова О. *Функційна парадигма суспільно-політичної лексики в публіцистиці Юрія Щербака*……..191

Макаренко О. *Специфіка презентації образу наратора в романі Володимира Рутківського «Джури козака Швайки»*……..200

Паламарчук А. *Екзистенційні виміри збірки В. Стуса «Веселий цвинтар»*……...209

Парадовська Т. *Збірка «Народні оповідання» Марка Вовчка: специфіка засобів характеротворення*……...219

Семко І. *Жанрове новаторство «Патетичної сонати» М. Куліша*……227

Шевченко С. *Інтертекстуальність біографічних романів П. Акройда*……236

Інформація про керівників……..246

Наукове видання

ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ: СУЧАСНІ ВЕКТОРИ ДОСЛІДЖЕНЬ

Збірник наукових статей

ВИПУСК 2

Підп. до друку. Формат 60х90/16. Папір офсетний.
Гарний «Times New Roman» Друк цифровий. Ум. друк. арк. 11.
Наклад 100 пр.
Видавець Букаєв Вадим Вікторовий
вул. Пантелеймонівська 34, м. Одеса, 65012.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 2783 від 02. 03. 2007 р.
Тел. 0949464393, email – *7431391@gmail.com*