

ISSN 2227-1864

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ВІСНИК

**ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

імені В. Н. КАРАЗІНА

Серія «ФІЛОЛОГІЯ»

ВИПУСК 86

Заснована 1965 р.

Харків-2020

Вісник містить оригінальні статті, присвячені актуальним проблемам сучасного літературознавства та мовознавства. Для науковців, аспірантів, докторантів, студентів філологічного напрямку та всіх, хто цікавиться проблемами філології.

Вісник є фаховим виданням в галузі філологічних наук (спеціальність 035 Філологія), Категорія "Б"
(Наказ Міністерства освіти та науки України № 409 від 17.03.2020 р.)

Затверджено до друку рішенням Вченої ради Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
(протокол № 14 від 28.09.2020)

Редакційна колегія:

Головний редактор: Попов С. Л., д. філол. н., проф. факультету російської мови, Інститут інтернаціональних досліджень Університету імені Сунь Ятсена (Гуанчжоу, Китай)

Заступник головного редактора: Безхутрий Ю. М., д. філол. н., проф., Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (Україна)

Відповідальний секретар: Шеховцова Т. А., д. філол. н., проф., Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (Україна)

Бондаренко Є. В., д. філол. н., проф., Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (Україна)

Борзенко О. І., д. філол. н., проф., Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (Україна)

Гармаш Л. В., д. філол. н., проф., Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди (Україна)

Гончарова-Грабовська С. Я., д. філол. н., проф., Білоруський державний університет (Мінськ, Білорусь)

Добровольська О. Я., д. філол. наук, доц., проф. кафедри іноземної філології та перекладу, Національний транспортний університет (Київ, Україна)

Зельдович Г. М., д. філол. н., проф., зав. кафедри семіотики, Інститут прикладної лінгвістики Варшавського університету (Польща)

Львівська Н. І., д. філол. наук, проф., Херсонський державний університет (Україна)

Ісіченко Ю. А. (*архив. Ігор Ісіченко*), д. філол. н., проф., Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (Україна)

Мережинська Г. Ю., д. філол. н., проф., Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Московкіна І. І., д. філол. н., проф., Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (Україна)

Помогайбо Ю. О., канд. філол. н., доц., Одеський національний університет імені І. І. Мечникова (Україна)

Разуменко І. В., канд. філол. наук, проф., Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди (Україна)

Шолін П. Ю., доктор філософії, PhD in German, постдокторський науковий співробітник; гостьовий дослідник, Фонд Олександра фон Гумбольдта, Інститут славистики і унгарології Гумбольдтського університету Берліна (Німеччина)

Технічний редактор: Гребенщикова О. Г., Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (Україна)

Адреса редакційної колегії: 61022, Харків, майдан Свободи, 4, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, філологічний факультет, кімн. II-36, тел. 707-53-54.

E-mail: philology@karazin.ua, rus.lit@karazin.ua

Web-pages: <http://periodicals.karazin.ua/philology>
http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk_Philology.html, (Open Journal System)

Статті друкуються в авторській редакції.

Статті пройшли подвійне сліпе рецензування.

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 21559-11459P від 20.08.2015

ISSN 2227-1864

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF
UKRAINE

The Journal

OF

V. N. KARAZIN KHARKIV NATIONAL UNIVERSITY

Series "PHILOLOGY"

ISSUE 86

Вестник

ХАРЬКОВСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО
УНИВЕРСИТЕТА

имени В. Н. КАРАЗИНА

Серия "ФИЛОЛОГИЯ"

ВЫПУСК 86

Founded in 1965

Kharkiv-2020

The Journal contains original articles about topical issues of modern linguistics and study of literature.
For scientists, postgraduate and doctoral students, students of philology and for everyone who is interested in philology problems.

The Journal is a professional publication in the field of philological sciences (Specialty 035 «Philology»), category B (Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine № 409 from 17.03.2020)

Approved for publication by the Academic Council of V. N. Karazin Kharkiv National University decision (protocol № 14 від 28.09.2020)

Editorial board:

Editor-in-chief: *Popov S. L.*, Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian, School of International Studies, Sun Yat-sen University (Guangzhou, China)

Deputy Editor-in-chief: *Bezkhoutry Y. M.*, Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine)

Executive Secretary: *Shekhovtsova T. A.*, Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine)

Bondarenko Y. V., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine)

Borzenko O. I., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine)

Harmash L. V., Doctor of Philology, Professor, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (Ukraine)

Goncharova-Grabovskaya S. Y., Doctor of Philology, Professor, Belarusian State University (Minsk, Republic of Belarus)

Dobrovolska O. J., Doctor of Philology, Professor, National Transport University (Kyiv, Ukraine)

Zeldovich G. M., Doctor of Philology, Professor, University of Warsaw (Poland)

Isichenko Y. A., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine)

Ilinska, N. I., Doctor of Philology, Professor, Kherson State University (Ukraine)

Merezhinskaya A. Y., Doctor of Philology, Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Moskovkina I. I., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine)

Pomohaibo J. O., Phd in Philology, Associate Professor, Odessa I. I. Mechnikov National University (Ukraine)

Razumenko I. V., Phd in Philology, Professor, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (Ukraine)

Shopin P. Y., PhD in German, Postdoctoral Research Fellow, Visiting Researcher, Alexander von Humboldt Foundation, Institute of Slavic and Hungarian Studies at the Humboldt University of Berlin (Germany)

Technical editor: *Hrebenshchikova O. G.*, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

Editorial address: 61022, Ukraine, Kharkiv, Svobody Square, 4, V. N. Karazin Kharkiv National University, School of Philology, office 2-36, tel. (057) 707-53-54.

E-mail: philology@karazin.ua, rus.lit@karazin.ua

Web-pages: <http://periodicals.karazin.ua/philology>
http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk_Philology.html,

The articles are printed in the author's edition.

All articles are double blind peer-reviewed.

The certificate of state registration: KB № 21559-11459P from 20.08.2015

Вестник содержит оригинальные статьи, посвященные актуальным проблемам современного литературоведения и языкознания. Для ученых, аспирантов, докторантов, студентов филологического направления и всех, кто интересуется проблемами филологии.

Вестник является специализированным изданием в области филологических наук (специальность 035 Филология), Категория "Б" (Приказ Министерства образования и науки Украины № 409 от 17.03.2020 г.)

Утверждено к печати решением Ученого совета Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина (протокол № 14 від 28.09.2020)

Редакционная коллегия:

Главный редактор: Попов С. Л., д. филол. н., проф. факультета русского языка, Институт интернациональных исследований Университета имени Сунь Ятсена (Гуанчжоу, Китай)

Заместитель главного редактора: Безхутрый Ю. Н., д. филол. н., проф., Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (Украина)

Ответственный секретарь: Шеховцова Т. А., д. филол. н., проф., Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (Украина)

Бондаренко Е. В., д. филол. н., проф., Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (Украина)

Борзенко А. И., д. филол. н., проф., Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (Украина)

Гармаш Л. В., д. филол. н., проф., Харьковский национальный педагогический университет имени Г. С. Сковороды (Украина)

Гончарова-Грабовская С. Я., д. филол. н., проф., д. филол. н., проф., Белорусский государственный университет (Минск, Беларусь)

Добровольская О. Я., д. филол. наук, доц., проф. кафедры иностранной филологии и перевода, Национальный транспортный университет (Киев, Украина)

Зельдович Г. М., д. филол. н., проф., зав. кафедры семиотики, Институт прикладной лингвистики Варшавского университета (Польша)

Ильинская Н. И., д. филол. наук, проф., Херсонский государственный университет (Украина)

Исиченко Ю. А. (архив. Игорь Исиченко), д. филол. н., проф., Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (Украина)

Мережинская А. Ю., д. филол. н., проф., Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко (Украина)

Московкина И. И., д. филол. н., проф., Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (Украина)

Помогайбо Ю. А., канд. филол. н., доц., Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова (Украина)

Разуменко И. В., канд. филол. наук, проф., Харьковский национальный педагогический университет имени Г. С. Сковороды (Украина)

Шопин П. Ю., доктор философии, PhD in German, постдокторский научный сотрудник, гостевой исследователь, Фонд Александра фон Гумбольдта, Институт славистики и унгарологии Гумбольдтского университета Берлина (Германия)

Технический редактор: Гребенщикова А. Г., канд. филол. наук, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (Украина)

Адрес редакционной коллегии: 61022, Харьков, площадь Свободы, 4, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина, филологический факультет, комн. II-36, тел. 707-53-54.

E-mail: rus.lit@karazin.ua, philology@karazin.ua

Web-pages: <http://periodicals.karazin.ua/philology>

http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk_Philology.html (Open Journal System)

Статьи печатаются в авторской редакции.

Статьи прошли двойное слепое рецензирование.

Свидетельство о государственной регистрации КВ № 21559-11459P от 20.08.2015

ЗМІСТ

Літературознавство

Борзенко О. І. Поет і науковець Микола Костомаров: проблема ідентичності.....	9
Федорук О. О. Полемічна примітка в первісному тексті роману Пантелеймона Куліша «Чорна рада» (Проблема адресата).....	15
Матвєєва Т. С. Доля: фольклорні уявлення та художня інтерпретація українськими письменниками другої половини ХІХ – початку ХХ століття.....	20
Івлєва Ю. О. Інтермедіальна специфіка збірки Поля Елюара та Мана Рея «Les Mains libres».....	28
Шеховцова Т. А., Юрченко С. П. Одеський текст і одеський міф у російській прозі 1920–1930-х років.....	35
Бабай П. М. Медіальний проект Чхартішвілі-Ақуніна: метафікціональність як метаісторизм.....	49
Склярова Т. В. Булгаковський код у романі В. Пелевіна «Чапаєв та Пустота».....	55
Можарівська І. О. Інтертекстуальність та інтермедіальність сучасної драми-параболи (на матеріалі п'єси Кокі Мітані «Академія сміху»).....	60
Кулинська Я. І. «Сіра зона» як маркер громадянства (на матеріалі романів С. Жадана «Інтернат» та А. Куркова «Сірі бджоли»).....	67
Карпенко С. Д. Проблематика українського казкознавства в парадигмі досліджень.....	76

Мовознавство

Жуйкова М. В. «Словникова» анатомія людини: особливості тлумачення соматичної лексики у словниках української, польської, російської та англійської мов.....	87
Бобро М. П., Щербак Ю. І. Концепт КРАСА в картині світу українців 12-40 років (за даними ланцюжкового асоціативного експерименту).....	96
Вимоги до оформлення публікацій.....	102

TABLE OF CONTENTS

Literary studies

<i>Borzenko Olexander</i> Poet and scientist Nikolai Kostomarov: the problem of identity.....	9
<i>Fedoruk Oles</i> Polemical note in the original text of Panteleimon Kulish's novel "The Black Council" (The problem of the recipient).....	15
<i>Matvieieva Tetiana</i> Fate: Folklore representations and artistic interpretation by Ukrainian writers of the second half of the XIX – early XX century.....	20
<i>Ivlieva Yuliia</i> Intermedial specificity of the collection of Paul Eluard and Man Ray "Free Hands".....	28
<i>Shekhovtsova Tetiana, Yurchenko Sofiia</i> Odessa text and Odessa myth in the Russian prose of the 1920s-1930s.....	35
<i>Babay Pavel</i> Chkharthivili-Akunin's media project: metafictionality as meta-history.....	49
<i>Skliarova Tetiana</i> Bulgakov code in the novel of V. Pelevin "Chapaev and Empty".....	55
<i>Mozharivska Iryna</i> Intertextuality and intermediality of modern drama-parabola (based on material by Koki Mitany "The Academy of Laugh")...60	60
<i>Kulynska Yanina</i> «Gray zone» as a marker of a citizenship (based on S. Zhadan's novel "Boarding School" and A. Kurkov's "Gray Bees").....	67
<i>Karpenko Svitlana</i> The problems of Ukrainian studies of fairy tales in the paradigm of research.....	76

Linguistics

<i>Zhuikova Marharyta</i> "Dictionary" human anatomy: features of somatic lexis definition in dictionaries of the Ukrainian, Russian, Polish and English languages.....	87
<i>Bobro Mariia, Shcherbak Juliia</i> The concept BEAUTY in the worldview of the Ukrainians of 12–40 years old (based on the data of a chain associative experiment).....	96
Publication requirement.....	103

СОДЕРЖАНИЕ

Литературоведение

Борзенко А. И. Поэт и ученый Николай Костомаров: проблема идентичности.....	9
Федорук А. А. Полемическое примечание в первоначальном тексте романа Пантелеймона Кулиша «Черная рада» (Проблема адресата).....	15
Матвеева Т. С. Судьба: фольклорные представления и художественная интерпретация украинскими писателями второй половины XIX – начала XX века.....	20
Ивлева Ю. О. Интермедийная специфика сборника Поля Элюара и Мана Рэя «Les Mains libres».....	28
Шеховцова Т. А., Юрченко С. П. Одесский текст и одесский миф в русской прозе 1920–1930-х годов.....	35
Бабай П. Н. Медийный проект Чхартишвили-Акунина: метафикциональность как метаисторизм.....	49
СклярOVA Т. В. Булгаковский код в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота».....	55
Можаровская И. О. Интертекстуальность и интермедийность современной драмы-параболы (на материале пьесы Коки Митани «Академия смеха»).....	60
Кулинская Я. И. «Серая зона» как маркер гражданства (на материале романов С. Жадана «Интернат» и А. Куркова «Серые пчелы»).....	67
Карпенко С. Д. Проблематика украинского сказковедения в парадигме исследований	76

Языкознание

Жуйкова М. В. «Словарная» анатомия человека: особенности толкования соматической лексики в словарях украинского, польского, русского и английского языков.....	87
Бобро М. П., Щербак Ю. И. Концепт КРАСОТА в картине мира украинцев 12-40 лет (по данным цепного ассоциативного эксперимента).....	96
Требования к оформлению публикаций.....	104

Літературознавство

УДК.811.161 Костомаров
DOI: 10.26565/2227-1864-2020-86-01

Поет і науковець Микола Костомаров: проблема ідентичності

Олександр Іванович Борзенко

*доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
(майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна);
e-mail: borzenko-o@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-4145-2375>*

Дуже важко досліджувати художню літературу поза суспільними й біографічними контекстами. А надто в тому випадку, коли літературний і національний рухи складають єдине ціле – як це було в Україні XIX століття.

Немалу роль у розвитку того багатогранного – літературного й водночас національного – процесу відіграв відомий письменник, видатний історик і громадський діяч Микола Костомаров. І сьогодні його особа викликає значний науковий інтерес – найперше як певний тип українського інтелектуала, котрий пройшов непростий шлях національного самоусвідомлення. Його індивідуальний досвід осягнення особистої та національної ідентичності і нині має неабияку пізнавальну цінність.

Історію набуття ідентичності представлено насамперед в автобіографії письменника, щоправда, вона позначена відчутним впливом авторської (свідомої або несвідомої) ретроспективної корекції. Матеріали автобіографії доповнено мемуарами третіх осіб, які, принаймні у ключових епізодах, зазвичай засновані на свідченнях того-таки Костомарова.

Біографи внесли в інтерпретацію фактів чимало такого, що було нав'язано стереотипами романтизму. Окремі біографічні епізоди пояснено в аспекті пошуку індивідуальної свободи. Виділено також чинник фантазування, зокрема щодо характеру творчо-наукових практик поета й історика, які передбачали психологічне «занурення» в інше середовище або епоху.

У певному сенсі продовженням історичних реконструкцій та психологічних практик із «занурення» в досліджуване середовище стали й вивчення Костомаровим української мови, і збирання ним народних пісень та подальше авторське переосмислення фольклорних мотивів.

Усе разом відчутно вплинуло на його самоусвідомлення та з часом обумовило прийняття української національної ідентичності.

Ключові слова: ідентичність, біографія, романтизм, фольклорні мотиви, національний характер

Борзенко А. И. Поэт и ученый Николай Костомаров: проблема идентичности

Крайне сложно исследовать художественную литературу вне общественных и биографических контекстов. Особенно в том случае, когда литературный и национальный процесс составляют единое целое – как это было в Украине XIX века.

Немалую роль в развитии того многогранного – литературного и одновременно национального – процесса сыграл известный писатель, выдающийся историк и общественный деятель Николай Костомаров. И сегодня его личность вызывает значительный научный интерес – прежде всего как определенный тип украинского интелектуала, который прошел непростой путь национального самопознания. Его индивидуальный опыт постижения личной и национальной идентичности и сейчас имеет большую познавательную ценность.

История приобретения идентичности представлена прежде всего в автобиографии писателя, правда, она не избежала ощутимого влияния авторской (сознательной или неосознанной) ретроспективной коррекции. Материалы автобиографии дополнены мемуарами третьих лиц, которые, по крайней мере в ключевых эпизодах, часто основаны на свидетельствах того же Костомарова.

Біографи внесли в інтерпретацію фактів немало такого, що було нав'язано стереотипами романтизму. Відокремлені біографічні епізоди представлені в аспекті пошуку індивідуальної свободи. Виділено також фактор фантазування, в частині касательно характеру творчих і наукових практик поета і історика, передбачуваних психологічне «погруження» в другу середовище або епоху.

В определенном смысле продолжением исторических реконструкций и психологических практик по «погружению» в исследуемую среду стали и изучение Костомаровым украинского языка, и записывание им народных песен, и дальнейшее авторское переосмысление фольклорных мотивов.

Все вместе ощутимо повлияло на его самосознание и со временем обусловило принятие украинской национальной идентичности.

Ключевые слова: идентичность, биография, романтизм, фольклорные мотивы, национальный характер

Olexander Borzenko. Poet and scientist Nikolai Kostomarov: the problem of identity

It is extremely difficult to explore creative products outside of social and biographical contexts. This is especially important in the case when the literary and national processes form a single whole - as was the case in Ukraine in the 19th century.

The famous writer, historian and public figure Nikolai Kostomarov played a significant role in the development of that multifaceted - literary and at the same time national - process. And today his personality is of considerable scientific interest - primarily as a

certain type of Ukrainian intellectual who has gone through a difficult path of national self-knowledge. His individual experience of comprehending personal and national identity still has great cognitive value.

The history of the acquisition of identity is presented primarily in the writer's autobiography, although it has not escaped the tangible influence of the author's (conscious or unconscious) retrospective correction. The materials of the autobiography are supplemented by memoirs of third parties, which, at least in key episodes, are often based on the testimonies of the same Kostomarov.

Biographers have introduced into the interpretation of the facts a lot that was inspired by the stereotypes of romanticism. Selected biographical episodes are presented in the aspect of the search for individual freedom. The factor of fantasizing is also highlighted, in particular regarding the nature of the creative and scientific practices of the poet and historian, providing for a psychological "immersion" in another environment or era.

In a sense, the continuation of historical reconstructions and psychological practices of "immersion" in the studied environment was Kostomarov's study of the Ukrainian language, and his recording of folk songs, and further author's rethinking of folklore motives.

All together significantly influenced his self-awareness and, over time, determined the adoption of the Ukrainian national identity.

Key words: identity, biography, romanticism, folk motives, national character

Микола Костомаров якось зауважив, що поет і викладач історії, а також професор і ректор Петро Гулак-Артемівський завжди віддавав перевагу престижним чиновницьким «ролям» і через це, мовляв, утратив шанс бути собою, змарнував своє справжнє – літературне – покликання [11, с. 458].

У цій доволі сміливій характеристиці «іншого» Костомаров порушив важливе питання ідентичності, яким і сам неабияк переймався. Недарма так ревно (особливо на схилі літ) опікувався ретроспективним вибудовуванням бажаної траєкторії свого «я», зокрема у форматі докладної й відчутно романтизованої автобіографії.

Вивчення ідентичності (особистої [6] й національної [16]) важливе насамперед в аспекті літературно-наукової і громадської діяльності письменника, а надто у зв'язку з його – без перебільшення – ключовою роллю в Кирило-Мефодіївському братстві. Не дивно, що науковці не раз порушували це питання. У монографії Ярослава Козачка розглянуто літературну спадщину Костомарова в контексті національного творення [7], а в дослідженні Ольги Гончар представлено «постать історика на тлі епохи» [3]. Доволі змістовними є розвідки Валентини Шандри [19], Ольги Блик [1], Олександра Удода [18] та ін. Ґрунтовна науково-популярна біографія Костомарова, яку написав Олексій Ясь, також містить чимало посутніх спостережень [21].

Одне слово, на сьогодні вже запропоновано низку переконливих інтерпретацій того доволі значного фактичного матеріалу, що стосується різних граней діяльності видатного письменника й історика. Накопичений досвід може суттєво прислужитися до подальших наукових пошуків. Завданням цієї студії є розкриття чинників, що вплинули на ідентичність Костомарова та сформували тривку основу його особистого й національного самоусвідомлення.

Непрості стосунки з «долею» поет і вчений Костомаров представив у добре продуманій історії самопізнання й самотворення. Можливо, найпомітнішим епізодом у цій історії став 1847 рік, коли відбувся арешт «київських змовників»: тоді російські жандарми розгромили таємну українську організацію, якої, за категоричним

твердженням Костомарова, ніколи й не існувало. Активний учасник і визнаний ідеолог Кирило-Мефодіївського братства, котрий на схилі літ міг не зважати на цензуру, публічно наголошував: «...товариства Кирила і Мефодія не існувало; були лишень розмови про нього без жодних намірів його заснувати» [12, с. 230].

Така подиву гідна непослідовність поета і вченого дістає бодай часткове пояснення в аспекті його ідентичності, що виражена, зокрема, у низці біографічних епізодів (як слушно зауважив Поль Рікер, хоч і в дещо іншому теоретичному контексті, «сама ідентичність історії створює ідентичність персонажа» [14, с. 178]).

Ще Василь Семевський підмітив, що діяльність Костомарова здобувається на оптимальне потрактування лише у зв'язку із його біографією, а надто з урахуванням «декотрих рис його особистого характеру» [15, с. 199]. Біограф спеціально виділив те, що назвав «крайньою нервовістю» [15, с. 200] письменника й історика. Мовляв, вона (ця нервовість) яскраво виявилась «у тій багатій фантазії, у тій здатності правдоподібно відтворювати досліджувану епоху, що зробила твори Миколи Івановича улюбленою лектурою освіченої публіки...» [15, с. 200].

Цю «нервовість» своєї натури Костомаров пояснював насамперед спадковістю та особливостями виховання. Серед іншого окремо відзначив, що батько-поміщик прищеплював йому руссоїзм і «вольтеріанское неверие» [11, с. 428], а матір-селянка усіма силами протидіяла цим химерним дослідям над дитиною («нежный возраст мой, требовавший непрестанных обо мне попечений матери, давал ей время и возможность противодействовать этому направлению» [11, с. 428].

Схоже, що Костомаров, а слідом за ним і деякі його біографи, немовби колекціонували випадки «нетипової» поведінки, вдаючись (свідомо чи ні) до романтичної стилізації. Нерідко виділяли фантазування як найважливіший чинник творення своєрідного простору свободи, у якому письменник міг «бути собою». І ця схильність до фантазування, поза сумнівом, відчутно впливала на його пошуки особистої й національної ідентичності та в різні періоди життя мала вияв в естетичних, наукових, а чи й навіть у захисних практиках – скажімо, на слідстві та у в'язниці.

Ще в московському пансіоні (у десятирічному віці) під впливом романів Вальтера Скотта він влаштував лицарські турніри [20, с. 25]. В університеті спершу (коли квартирував у професора-класика Петра Сокальського) захопився античністю й розігрував сцени з «Іліади» та писав поезії в античному дусі [11, с. 439], а згодом, щоб глибше осягнути суть церковного обряду, «служив у своїй кімнаті утрени й вечірні» [8, с. 213]. А ще якось викликав на дуель більш щасливого суперника в коханні, адже той після нетривалих стосунків покинув у «нещасті й нужді» дівчину, котра була для Костомарова, як він сам зізнався, «донною Ельвірою» [20, с. 26].

Олександр Корсун розповів, як одного разу із суто терапевтичною метою мусив викупити в Костомарова книги Гофмана, що спричиняли в екзальтованого читача нервові розлади зі слуховими й зоровими галюцинаціями («...з Гофманом полишили мученика й галюцинації» [8, с. 204].

Сучасники звертали увагу на помітну залежність Костомарова від книжних зразків переважно романтичного штибу. Зазвичай максимально активізуючи уяву й фантазування, він майже цілком зосереджувався на емоційному засвоєнні певної літературної чи наукової теми, а це неминуче потребувало мобілізації всіх душевних ресурсів: «...за свідченнями людей, які зустрічали Костомарова в різні періоди його життя, він завжди, так би мовити, переживав подію, яку в цей час вивчав» [15, с. 202].

Емоційно сприймаючи і глибоко переживаючи події минувшини, Костомаров не тільки залучав фантазування, а й, траплялося, супроводжував його практичною реконструкцією окремих атрибутів давнини. «Він навіть намагався, – відзначив Семевський, – наочно відтворювати деякі особливості побуту тієї або іншої епохи: то відновлював язичницькі обряди, і не лише коли займався слов'янською міфологією, а й у більш пізній час, то просив виготовити йому старовинний мед, рецепт якого він відшукав у творі мандрівника-іноземця XVII ст., то в бесіді з приятелями надзвичайно точно зображував різних історичних осіб...» [15, с. 202].

Григорія Вашкевича якось вразила «театральна» поведінка Костомарова під час відвідин музею: здивувало, зокрема, «із яким запалом став він поступово перевтілюватись немов у якогось бояна чи барда, зображувати перед нами воїнів і вождів часів Полтави, Хотина, Ставучан, Кагула...» [2, с. 31].

Одне слово, розвинена уява помітно впливала навіть на його щоденну поведінку та сприйняття реальності: зокрема, еднала книжні романтичні «два світи» із практичною

площиною організації наукових історичних студій.

Чи не найбільш показовим у цьому контексті є випадок «реконструкції», який прокоментував сам Костомаров: «Я имел случай быть свидетелем мрачной сцены смертной казни преступника Каракозова, совершенной 2 сентября на Смоленском поле. Я решился пойти на это потрясающее зрелище для того, чтобы быть однажды в жизни очевидным свидетелем события, подобные которому мне беспрестанно встречались в описаниях при занятии историей» [11, с. 609].

Спостерегаючи за стратою Каракозова, письменник намагався зберегти в пам'яті всі деталі й подробиці, а для цього спеціально (за годинником) фіксував тривалість окремих етапів процесу («Я посмотрел на часы и заметил, что в продолжение четырех минут повешенный кружился в воздухе, бил ногою об ногу и как бы силился освободить связанные руки...» [11, с. 610].

Уважний і спостережливий, Костомаров вельми нарікав на непомірні розцінки, встановлені владою для «глядачів» («...продавались довольно дорогою ценою скамьи, с которых удобно было видеть совершаемую казнь» [11, с. 609].

При всій нервовості й емоційності він не був аж таким стереотипно непрактичним ученим-диваком. Хоча й поет-романтик, але насамперед людина науки і школи, попри природну нервовість та імпульсивність, умів добре продумувати та планувати свої вчинки, однак сторонні здебільшого сприймали його як дивака. Наприклад, коли писав магістерську дисертацію, діяв за чітко встановленим планом: самостійно збирав народні пісні, що їх уважав цінним історичним джерелом – основою свого дослідження. І тоді багато хто навіть з університетської корпорації поставився до нього з неабияким упередженням: «З метою ближчого вивчення народу він блукав по слободах і шинках, а в той час це здавалось настільки незвичним і дивним, що деякі вчені й поважні люди вважали його якимось «блаженим» [9, с. 285].

В особі Костомарова з його пристрасною до фантазування яскраво виявився своєрідний тип «ученого-поета» або «поета-вченого» (насправді важко обрати точніше визначення). У харківському культурному колі першої половини XIX ст. він не був аж таким винятковим: недарма сучасники писали про «літературний напрям науки» та «літературний настрій» харківських студентів [5, с. 113]. Скажімо, до того самого кола вчених і водночас поетів-романтиків належали приятелі Костомарова – Ізмаїл Срезневський та Амвросій Метлинський. Їх також цікавили й надихали романтична поезія, історія і фольклор – переважно в ширшому контексті популярних на той час слов'янських студій.

Коментуючи колишнє досить поширене захоплення «слов'янською взаємністю», Костомаров в автобіографії зауважив: «Надобно сказать, что то было время, когда сознание этой идеи было еще в младенчестве, но зато отпечатывалось такою свежестью, какою она уже

потеряла в близкое к нам время, чем тусклее она представлялась в головах, чем менее было обдуманых образов для этой взаимности, тем более было в ней таинственности, привлекательности...» [11, с. 474].

У Харкові чи не головним ентузіастом «слов'янської ідеї» був Срезневський. При цьому він виявив себе дуже активною й підприємливою людиною з дослідницьким хистом, поетичним обдаруванням та неабиякою практичною жилкою. Успішний літературно-науковий проєкт, яким стала «Запорожская старина», відчутно посприяв у його науковій кар'єрі. До однодумців і послідовників Срезневського належав тоді й Костомаров, щоправда, слов'янський, зокрема й український фольклор привабив його більшою мірою як історичне джерело.

Збирання й дослідження народних пісень вимагало доброго володіння українською мовою – у Харкові Костомаров розпочав її вивчати за прозовими творами Григорія Квітки, з яким був знайомий особисто. У той самий час він зійшовся з деякими місцевими поетами. Літературне товариство романтиків сприяло глибшому зануренню в культурну атмосферу, що її намагався реконструювати, досліджуючи козацьку добу. У цьому товаристві ігрове переживання минулого не лише заохочували: воно виявлялось (звичайно, у неформальному, приватному спілкуванні) навіть у дрібницях, зокрема в доборі запорозьких прізвиськ та літературних псевдонімів. Для прикладу: Якову Кухаренкові належить «Сказаніє до поважных павов Глоби, Могили, Риштаки, Харсуна, Покритки, Кучерявого і панича Лип-Шапки». Тут Глоба – Срезневський, Могила – Метлинський, Риштака – Костомаров, Харсун – Корсун, Покритка – Костянтин Сементовський, панич Лип-Шапка – Дмитро Запара [4, с. 112].

Олександр Корсун пригадав, як спершу доволі неоднозначно сприйняли українські поезії Костомарова в харківському літературному колі: «Раз приходит ко мне П. М. Кореницкий, сотрудник мой по изданию сборника, и со смехом тычет мне в руки тоненькую брошюрку. «Посмотрите-ка, Александр Алексеевич, как некоторые пишут по-наски! Ни по-русски, ни по-малороссийски: кто его зна по-якому?» Я просмотрел книжечку: это была «Ветка» Иеремии Галки» [8, с. 199].

Недостатне (навіть як на поета-початківця) володіння мовою не спиноло Костомарова (Іеремію Галку) у його літературних дослідях. Окрім двох невеличких поетичних збірок, у Харкові він опублікував два драматичні твори, написані на основі фольклорного матеріалу.

Це був не лише літературний дебют, а ще й по-справжньому важливий психологічний досвід відкриття й емоційного засвоєння народної пісенності, що відчутно вплинув на ідентичність письменника: «Меня поразила и

увлекла неподдельная прелесть малорусской народной поэзии, я никак и не подозревал, чтобы такое изящество, такая глубина и свежесть чувства были в произведениях народа, столь близкого ко мне и о котором я, как увидел, ничего не знал» [11, с. 447].

Натхнений «свіжістю почуттів» народних пісень, Костомаров з ентузіазмом історика-реконструктора й літератора-романтика заходився засвоювати фольклорні мотиви та інтерпретувати їх у власних поетичних ексцерписах. У драматургічному вираженні задуми його творів були напрочуд сміливими й амбітними. Народну пісню про Саву Чалого він намагався перетворити на історичну трагедію, а її героя потрактував дуже своєрідно – як на фольклорного персонажа – чи не в шекспірівському дусі. Епізод з української історії у п'єсі «Переяславська ніч» автор свідомо погодив із досвідом авторитетної античної драми, а саме – використав хор, «что придавало ей вид подражания древней греческой трагедии» [11, с. 454].

Поширені в добу романтизму вільні переробки (фальсифікати?) й наслідування народних пісень на кшталт тих, що трапляються в «Запорожской старине» Срезневського, постали внаслідок щирого прагнення їхніх авторів надати народному слову бажаної довершеності: мовляв, у такій, адаптованій до нових культурних потреб версії повніше і яскравіше розкривається «загадкова народна душа». Прикметно, що творча й наукова активність Костомарова мала у своїй основі ще й цю естетично обумовлену психологічну мотивацію.

Узагалі романтики були схильні поза зовнішньою картиною простонародного життя вирізняти ідеалізований образ народу – для цього пісні, звичайно, підходили якнайліпше, адже дозволяли дистанціюватися від приземленої щоденності як чогось такого, що, нівелює «правдивий» погляд. Та й навіть творчо працюючи з фольклорним матеріалом, романтики нерідко (у більшій чи меншій мірі) піддавали його цензуруванню, приміром, колективному звичаєвому праву протиставляли свободу романтичної індивідуальності.

У своїх народознавчих пошуках поет та історик Костомаров фактично переніс романтичний індивідуалізм на весь народ із його «неповторним характером» та особливою історичною місією, обґрунтувавши все аж надто простою аналогією: «Всякий народ имеет в себе что-то определенное, касающееся более или менее каждого из тех лиц, которые принадлежат народу. Это народный характер, по которому целая масса может быть рассматриваема, как один человек» [10, с. 47].

Засвоєне ще в харківський період уявлення про національний характер та етнічну спільноту як романтичну «індивідуальність» згодом підготувало Костомарова до подальшого важливого кроку – осмислення й емоційного прийняття ідеологічного потенціалу «Книг народу польського і польського пілігримства» Адама Міцкевича і створення зрештою «Книги буття українського народу», що

потрапила до нашої інтелектуальної історії вже як політична програма Кирило-Мефодіївського братства.

Не випадково, коментуючи дискусії, що точилися на «магістерській квартирі» у Харкові, поляк Фелікс Неслуховський засвідчив, що на початку 40-х років Костомаров у приятельському колі обговорював питання слов'янської федерації [13, с. 137]. Прикметно, що саме тоді він відкрив для себе й Шевченкову поезію – у спогадах Корсуна зберігся у зв'язку з цим цікавий, майже анекдотичний епізод: «Раз идем мы с Николаем Ивановичем в собор на архиерейскую службу и заходим к Апарину в книжную лавку. Спрашиваем, нет ли чего новенького? Апарин подает тонкую книжечку – «Кобзарь». Мы присели на лавку да и просидели не только обедню – и самый обед: всю книгу прочитали...» [8, с. 207].

Костомаров одразу сприйняв поезію Шевченка з великим піднесенням, адже поява геніальної Шевченкової творчості докорінно змінювала формат усього українського романтизму: надавала глибшого сенсу фольклорним стилізаціям харківських романтиків, виводячи їх поза межі студентських альбомних та літературно-наукових експериментів. Відтак набувала нової якості й іншого масштабу стратегічна перспектива літератури: від вивчення народної пісенної традиції, що поступово занепадає, до творчого осягнення вищого сенсу буття народу та його історичної місії.

Харківський період став для романтика Костомарова визначальним, адже тоді він обрав кар'єру вченого і прийняв покликання письменника. Література й наука, ці яскраві чинники його самоусвідомлення, тісно взаємодіяли й зазвичай доповнювали один одного, надовго зафіксувавши в його особистісному профілі сталий інтерес до українського історичного й фольклорного матеріалу та й навіть обумовили вибір певної наукової проблематики. Уже в немолодих літах Костомаров зізнавався: «А хотелось бы не

умереть, не окончив совершенно истории Гетманщины, над которой стал трудиться еще в харьковские времена» [8, с. 217]. Те саме і щодо фольклору: на схилі літ він мав намір повернутися до початків своєї наукової праці: «Когда-то в Харькове в 1844 г. напечатал я «Об историческом значении народной русской поэзии». С чего начал я свою литературную деятельность, тем, вероятно, и окончу» [8, с. 219].

Хоча свій український інтерес Костомаров тісно погоджував зі слов'янським, а проте для нього цей інтерес став однією з вагомих підстав власне української ідентичності. Вона кристалізувалась поволі й поступово – від наукового зацікавлення народною стихією й емоційного захоплення нею до подальшого вже цілком свідомого і тривалого зв'язку з українською національною спільнотою.

Важливо, що Костомаров завжди покладався на силу ідей: був поетом і науковцем, мрійником, а не прагматиком. Навіть деякі його суто практичні кроки з відтворення побуту минулого та збирання народних пісень слугували найперше для верифікації наукових і творчих задумів – своєрідне «реконструкторство» дозволяло уявно долати значні часові відстані й супроводжувало психологічні метаморфози, що їх переживав, «перевтілюючись» у процесі пізнання.

Вишпекана поетом-романтиком Костомаровим ідея «слов'янської федерації», брутально переведена жандармами в зовсім не романтичну утилітарну площину таємної змови, неминуче втрачала для нього свою колишню привабливість. На слідстві генерал Леонтій Дубельт кричав і погрожував усіма карами, всерйоз вимагаючи зізнань про якісь величезні гроші, що їх «змовники» нібито одержали від польських заколотників [17, с. 140]. Костомаров пригадував цей епізод як один із найбільш травматичних: можливо, звідси й походить той психологічний чинник, що згодом змусив його категорично заперечувати існування саме «такого» товариства.

Осмилення особистісного самовираження поета й науковця Миколи Костомарова в київський період його діяльності може стати завданням для подальшого дослідження.

Література

1. Блик О. Формування світогляду Миколи Костомарова крізь призму біографічного методу. *Дивослово*. 2015. №2. С.48–52.
2. Вашкевич Г. Из воспоминаний о Николае Ивановиче Костомарове. *Киевская старина*. 1895. №4. С. 34–62.
3. Гончар О. Микола Костомаров : постать історика на тлі епохи. Київ : Інститут історії України НАН України, 2017. 274 с.
4. Д-ський [Дроздовський В.]. Кухаренко як літературний діяч. *Червоний шлях*. 1928. №5/6. С. 107–128.
5. Де-Пуле М. Харьковский университет и Д. И. Каченовский: культурный очерк и воспоминания из 40-х годов. *Вестник Европы*. 1874. №1. С. 75–115.
6. Калуга В. Ідентичність та самоідентичність в соціальному бутті людини. Ніжин : ПП Лисенко М., 2014. 412 с.
7. Козачок Я. Українська ідея: з вузької стежки на широку дорогу (художня і науково-публіцистична творчість Миколи Костомарова). Київ : НАУ, 2004. 352 с.
8. Корсунов А. Н. И. Костомаров. *Русский архив*. 1890. №10. С. 199–221.
9. Костомаров. *Биографический словарь профессоров и преподавателей императорского университета св. Владимира (1834–1884)*. Киев, 1884. С. 283–297.

10. Костомаров М. Слов'янська міфологія : вибрані праці з фольклористики й літературознавства. Київ : Либідь, 1994. 384 с.
11. Костомаров Н. Исторические произведения. Автобиография. Київ : Либідь, 1990. 736 с.
12. Костомаров Н. П. А. Кулиш и его последняя литературная деятельность. *Киевская старина*. 1883. №2. С. 221–234.
13. Неслуховский Ф. Из моих воспоминаний. *Исторический вестник*. 1890. Т. 40. С. 116–153.
14. Рікер П. Сам як інший. Київ : Дух і Літера, 2002. 458 с.
15. Семевский В. Николай Иванович Костомаров. *Русская старина*. 1886. №1. С. 181–212.
16. Сміт Е. Національна ідентичність. Київ : Основи, 1994. 224 с.
17. Стороженко Н. Кирилло-мефодиевские заговорщички. Николай Иванович Гулак. *Киевская старина*. 1906. №2. С. 135–152.
18. Удод О. Образ Миколи Костомарова у сучасному інформаційному та освітньому просторі України. *Історіографічні дослідження в Україні*. 2018. Вип. 28. С. 11–23.
19. Шандра В. Наукова кар'єра Миколи Костомарова. *Історіографічні дослідження в Україні*. 2018. Вип. 28. С. 24–36.
20. Юнге Е. Воспоминания о Н. И. Костомарове. *Киевская старина*. 1890. №1. С. 22–34.
21. Ясь О. Багатоликий Микола Костомаров : до 200-річчя від дня народження Миколи Костомарова. Київ : Либідь, 2018. 304 с.

References

1. Blyk O. Formuvannya svitoglyadu My`koly` Kostomarova kriz` pry`zmu biografichnogo metodu. *Dy`voslovo*. 2015. #2. S.48–52.
2. Vashkevich G. Iz vospominanij o Nikolae Ivanoviche Kostomarov. *Kievskaja starina*. 1895. №4. S. 34–62.
3. Gonchar O. My`kola Kostomarov : postat` istory`ka na tli epoxy`. *Ky`yiv : Insty`tut istoriyi Ukrainy` NAN Ukrainy`*, 2017. 274 s.
4. D-s`ky`j [Drozdovs`ky`j V.]. Kuxarenko yak literaturny`j diyach. *Chervony`j shlyax*. 1928. #5/6. S. 107–128.
5. De-Pule M. Har'kovskij universitet i D. I. Kachenovskij: kul`turnyj ocherk i vospominanija iz 40 h godov. *Vestnik Evropy*. 1874. №1. S. 75–115.
6. Kaluga V. Identy`chnist` ta samoidenty`chnist` v social`nomu butti lyudy`ny`. *Nizhy`n : PP Ly`senko M.*, 2014. 412 s.
7. Kozachok Ya. Ukrayins`ka ideya: z vuz`koyi stezhky` na shy`roku dorogu (xudozhnya i naukovu-publicy`sty`chna tvorchist` My`koly` Kostomarov). *Ky`yiv : NAU*, 2004. 352 s.
8. Korsunov A. N. I. Kostomarov. *Russkij arhiv*. 1890. №10. S. 199–221.
9. Kostomarov. *Biograficheskij slovar' professorov i prepodavatelej imperatorskogo universiteta sv. Vladimira (1834–1884)*. Kiev, 1884. S. 283–297.
10. Kostomarov M. Slovyans`ka mifologiya : vy`brani praci z fol`klory`sty`ky` j literaturoznavstva. *Ky`yiv : Ly`bid`*, 1994. 384 s.
11. Kostomarov N. Istoricheskie proizvedenija. *Avtobiografija*. Kiiv : Libid', 1990. 736 s.
12. Kostomarov N. P. A. Kulish i ego poslednjaja literaturnaja dejatel'nost'. *Kievskaja starina*. 1883. №2. S. 221–234.
13. Nesluhovskij F. Iz moih vospominanij. *Istoricheskij vestnik*. 1890. T. 40. S. 116–153.
14. Riker P. Sam yak inshy`j. *Ky`yiv : Dux i Litera*, 2002. 458 s.
15. Semevskij V. Nikolaj Ivanovich Kostomarov. *Russkaja starina*. 1886. №1. S. 181–212.
16. Smit E. Nacional`na identy`chnist`. *Ky`yiv : Osnovy`*, 1994. 224 s.
17. Storozhenko N. Kirillo-mefodievskie zagovorshhiki. Nikolaj Ivanovich Gulak. *Kievskaja starina*. 1906. №2. S. 135–152.
18. Udod O. Obraz My`koly` Kostomarov u suchasnomu informacijnomu ta osvith`omu prostori Ukrainy`. *Istoriografichni doslidzhennya v Ukraini*. 2018. Vy`p. 28. S. 11–23.
19. Shandra V. Naukova kar'jera My`koly` Kostomarov. *Istoriografichni doslidzhennya v Ukraini*. 2018. Vy`p. 28. S. 24–36.
20. Junge E. Vospominanija o N. I. Kostomarov. *Kievskaja starina*. 1890. №1. S. 22–34.
21. Yas` O. Bagatoly`ky`j My`kola Kostomarov : do 200 richchya vid dnya narodzhennya My`koly` Kostomarov. *Ky`yiv : Ly`bid`*, 2018. 304 s.

Борзенко Александр Иванович, доктор филологических наук, профессор кафедры истории украинской литературы, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: borzenko-o@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-4145-2375>

Olexander Borzenko, Doctor of Philology, Professor of the Department of History of Ukrainian Literature of V. N. Karazin Kharkiv National University (Svobody Square, 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: borzenko-o@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-4145-2375>

УДК: 821.161.2Куліш7Чорна рада:801.73
DOI: 10.26565/2227-1864-2020-86-02

Полемічна примітка в первісному тексті роману Пантелеймона Куліша «Чорна рада» (Проблема адресата)

Олесь Федорук

*кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник
відділу рукописних фондів і текстології,*

*Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України
(вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна);*

e-mail: oles.fedoruk@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-6202-541X>

Статтю присвячено питанню атрибуції – кого мав на увазі Пантелеймон Куліш у супровідній примітці до первісного тексту російської версії роману «Чорна рада: Хроніка 1663 року». У фрагменті твору, опублікованому під назвою «Козацькі пань» (Москвитянин, 1846, № 1), в одній із приміток Куліш вступив у полеміку, як він пише, з «одним приятелем» стосовно народного звичаю хреститися перед вогнем. Опонент Куліша, який читав рукопис російського роману, цей звичай приписував християнським впливам, натомість письменник убачав у ньому поганські коріння, що і доводить у примітці. Первісний текст роману містив численні інформативні примітки, однак ця примітка вирізнялася своєю полемічною спрямованістю.

Висловлено вірогідне припущення, що неназваним опонентом Куліша є його товариш, історик Микола Костомаров. Для аргументації залучено первісний (1846) і друкований (1857) тексти української версії «Чорної ради» (автор у тексті прямо називає Костомарова «моїм приятелем»), епістолярні джерела (листи Куліша до Костомарова, які, зокрема, містять дискусію стосовно християнства і національного світогляду), свідчення Костомарова на допиті під час Кирило-Мефодіївського слідства (про обговорення з Кулішем композиції роману), його праці «Об историческом значении народной русской поэзии» (1843) і «Славянская мифология» (1847), де, зокрема, йдеться про переплетення в народному уявленні християнського світогляду й звичаїв, закорінених у поганських віруваннях.

У статті встановлено джерела легенди про розмову двох вогнів та приказки «Огонь святой мстится, як го не шанують» (обидва тексти Куліш навів, щоб переконати опонента). Перше джерело – це польський фольклористичний збірник Луціана Семенського «Podania i legendy polskie, ruskie i litewskie» (1845), друге – збірник Григорія Ількевича «Галицькі припов'їдки і загадки» (1841).

Ключові слова: Микола Костомаров, коментар, примітка, первісний текст

Олесь Федорук. Полемическое примечание в первоначальном тексте романа Пантелеймона Кулиша «Черная рада» (Проблема адресата)

Статья посвящена вопросу атрибуции – кого имел в виду П. Кулиш в примечании к первоначальному тексту романа «Черная рада: Хроника 1663 года». В опубликованном под названием «Козацькі пань» («Москвитянин», 1846, № 1) фрагменте романа Кулиш вступил в полемику, как он пишет, с «одним приятелем» по поводу происхождения народного обычая креститься перед огнем. Оппонент Кулиша, который читал рукопись, этот обычай приписывал христианским влияниям, но писатель видел в нем языческие корни, что и доказывал в примечании.

Обосновывается предположение, что неназванным оппонентом Кулиша является его товариш, историк Николай Костомаров. Для аргументации привлечены первоначальный (1846) и печатный (1857) тексты украинской версии «Черной рады» (где автор прямо называет Костомарова «моим другом»), эпистолярные источники (письма Кулиша к Костомарова, которые, в частности, содержат дискуссию о корреляции христианства и национального мировоззрения), показания Костомарова на допросе во время следствия по делу Кирилло-Мефодиевского общества (об обсуждении с Кулишем композиции романа), его труды «Об историческом значении народной русской поэзии» (1843) и «Славянская мифология» (1847), где, в частности, идет речь о народном восприятии христианства и обычаев, укоренившихся в языческих верованиях. Первоначальный текст романа имел много информационных примечаний автора, но этот комментарий отличался своей полемичностью.

Статья также определяет источники легенды о разговоре двух огней и поговорки «Огонь святой мстит, когда его не почитают» (эти тексты Кулиш привел в качестве доказательства, чтобы убедить оппонента). Первую почерпнуто из польского фольклористического сборника Луциана Семенського «Podania i legendy polskie, ruskie i litewskie» (1845), вторую – из книги Григория Илькевича «Галицькі припов'їдки і загадки» (1841).

Ключевые слова: Николай Костомаров, комментарий, примечание, первоначальный текст

Oles Fedoruk. Polemic note in the original text of Panteleimon Kulish's novel "The Black Council" (The problem of the recipient)

The article deals with the question of attribution – who did P. Kulish mean in the accompanying note to the original text of the novel "Chorna Rada: Khronika 1663 roku" ["The Black Council: Chronicle of 1663"]? In the fragment of the novel, published under the title "Kozackie Pany" ["The Cossack Gentlemen"] (Moskvitianin, 1846, No. 1), Kulish entered into a polemic, according to him, with "a friend" about the origin of the custom to make the sign of the cross in front of the fire. Kulish's opponent, who read the manuscript, thought this custom was influenced by Christianity, but the Kulish explained this custom was influenced by pagan belief.

The article supports the assumption that Kulish's unnamed opponent is historian M. Kostomarov. For argumentation, I examine the original (1846) and final (1857) texts of the Ukrainian version of "Black Rada" (where the author directly calls Kostomarov "my friend"), Kulish's letters to Kostomarov (which contain a discussion about the correlation of Christianity and national character), Kostomarov's statements under interrogation during the investigation of the Cyril and Methodius Brotherhood (about the discussion

with Kulish of the composition of the novel), Kostomarov's monograph "Ob istoricheskom znachenii russkoi narodnoi poezii" ["On the Historical Significance of Russian Folk Poetry"] (1843) and "Slavianskaia mifologija" ["Slavic Mythology"] (1847). Also, in the article the sources of the folk legend about the dialog of two fires and the proverb "The holy fire avenges if it is not respected" (these both texts Kulish quoted in order to convince the opponent) are being identified. The first one Kulish found in the Polish folkloristic collection of Lucian Semensky "Podania i legendy polskie, ruskie i litewskie" ["Polish, Ruthenian and Lithuanian Folk Stories and Legends"] (1845), and the second is gotten from Hrygoryi Ilkevych's book "Halytski pryrovidyky i zahadky" ["Galician Riddles and Proverbs"] (1841).

Keywords: Mykola Kostomarov, commentary, note, original text

Як відомо, первісна російська редакція Кулішевого роману «Чорна рада: Хроніка 1663 року», що дійшла до нашого часу в журнальних публікаціях «Современника» та «Москвитянина» (1845–1846), містить численні примітки автора.

Пишучи «Чорну раду», Куліш спирався на власний досвід як автор історичного роману «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад», що уже здобув прихильну критику, і на творчу манеру Волтера Скота. У «Михайле Чарнышенке» супровідні примітки виконували функцію авторського тлумачення тексту, аргументації якихось тез, роз'яснення малозрозумілих слів, документування реалій, у ширшому плані – це спосіб привернути увагу читача до історичних та фольклорних джерел, викликати в нього довіру до того, як зображено історичні події, відтворено народні традиції і звичаї. Прикметно, що в одному з відгуків на ранню редакцію «Чорної ради», автором якого є Александр Студітський, відзначено цю особливість художнього мислення Куліша – супроводжувати романну оповідь посиланнями на історичні та фольклорні джерела. «Ничуть не отрицая и не унижая дарования автора, – зауважив рецензент, – мы думаем, однако ж, что дарование это именно требует такого образования и такого направления» [11, с. 222–223].

Кулішева манера споряджати художні тексти примітками заслуговує на окрему дослідницьку увагу. У ширшому контексті – як позатекстові примітки відбивалися на творчість письменника – слід згадати, наприклад, його коментарі до публікації в «Основі» (1861) власних поезій зі збірки «Досвітки» (1862), які функціонально нагадували примітки до «Чорної ради». Зовсім інший характер – полемічно заряджений – мали «Приписки» до третього видання цієї збірки, що вийшла посмертно (1899), а також позатекстові дописки до поем «Григорій Сковорода» і «Куліш у пеклі» (обидві опубліковано 1909). Коментарем до фольклорних текстів можна вважати й авторські екскурси в першому томі «Записок о Южной Руси» (1856), де народні оповіді переплітаються з просторими ремарками Куліша – заувагами до текстів та до обставин, у яких їх було записано. Чимало приміток містить ще один історичний роман письменника – «Алексей Однорог» (1852) і тематично споріднена повість «Порубежники» (1864).

Наскільки істотними були для Куліша примітки в «Чорній раді», промовисто свідчить його репліка в листі до П. Плетньова. Надсилаючи перші розділи роману ще особисто незнайомому редакторові «Современника», ректору Петербурзького університету й ординарному академіку Імператорської академії наук, Куліш просить (у листі від 28 січня 1845 р.): «покорнейше прошу напечатать их [п'ять розділів] со всеми моими примечаниями, из которых одни написаны внизу страниц, а другие приложены особо» [8, с. 46]. У кінці року письменник вирішив надрукувати продовження цього уривка, тепер уже в «Москвитянине». Звертаючись (24 листопада 1845 р.) до редактора журналу М. Погодіна, Куліш знову наголошує на необхідності збереження усіх приміток: «Посылаю Вам отрывок из моего романа, замечательный в том отношении, что представляет картину старинных украинских обычаев, основанную на прилежном изучении старины. Покорнейше прошу Вас не выпускать ни одного примечания. Пусть меня упрекают в педантизме, но я имею свои резоны (ах! извините за иностранные слова!)» [8, с. 59–60].

Одна із приміток ранньої редакції «Чорної ради» вирізняється з-поміж інших полемічною спрямованістю. Міститься вона у фрагменті роману, що опублікований в «Москвитянине» під назвою «Козацкие паны» (1846). Тут зображено сцену в Череваневій світлиці, коли за обідньою трапезою Череваниха розладнює Лесині з Петром заручини, які затіяли їхні батьки. В остаточному тексті роману – це розділ 2, у первісній російській версії – 6 [12, с. 353, 372]. Примітка стосується фрази: «Все бывшие в светлице, при появлении огня, перекрестились, не подозревая, что этим доказывают происхождение свое от огнепоклонников». Наведу її повністю:

«Один приятель, перечитывая мою рукопись, усомнился, чтоб в самом деле этот обычай напоминал нам времена нашего язычества; по его мнению, это прямой христианизм: свет Христов просвещает всех. В защиту своего положения, я возразил ему, во-первых: что украинцы, принявши христианскую веру, облекли в ее одежду, с детским простодушием, некоторые обряды языческие; во-вторых: до сих пор народ наш питает особенное благоговение к солнцу и месяцу, так что не смеет даже указывать на них пальцем (если ж кто укажет, то кричат ему, чтоб скорей укусил себя за палец); в-третьих: на огонь плевать считается на Украине грехом, в наказание за который у плюнувшего попрыщатся губы; а в-четвертых: что и в наше время еще женщины, приносят огню жертву, ставя

на ночь в печь горшочек воды. По мнению их, огонь, будучи задобрен таким образом, не сожжет хаты. Мысль эта яснее выражается в следующем народном поверье. В одном дворе жили две хозяйки, из которых одна строго исполняла в своей хате обычай этого жертвоприношения, а другая смеялась таким забобонам и никогда не ставила в печь горшечка с водою. Однажды первая вышла ночью на подворье и подслушала такой разговор двух огней. *Первый*: “В остатній раз, брате, ми з тобою бачимся: завтра вночі я спалю свою господу і перейду куди-небудь у друге місце. Не можна тут більше видержать; ізсох як скіпка: хоть бы тобі крапля воды”. – *Второй*: “Як собі хочеш, брате, не займай тільки моєї хати, бо в мені добра хозяйка: щоночі дає міні подарунок”. – *Первый*: “А моя ще й насміхається! Я ж її навчу, як із мене сміяться”. – *Другой*: “Ти-то знаєш, брате. Тільки гляди, – там у вас на горищі наше жлукто; то щоб ти міні його не спалив”. В самом деле на другой день хата вольнодумки сгорела до остатку, уцелело одно только жлукто, лежавшее на горище. – У галичан есть пословица: *Огонь святей мститься, як го не шануют*» [6, с. 92–93].

На примітку звернув увагу В. Івашків з огляду на фольклористичний матеріал, який міститься у ній (див. нижче) [2, с. 169]. Дослідник, однак, не ставив собі за мету встановити особу, з якою полемізував Куліш. Водночас це питання є важливим: кого Куліш мав на увазі під «одним приятелем», який «усомнився» у поганських коріннях коментованого звичаю, вважаючи, що той є наслідком християнських впливів («свет Христов просвещает всех» – урочисті слова з православної великопосної Літургії). Уже сам факт, що Куліш прагнув довести свою правоту в цьому питанні, свідчить, що він зважав на думку приятеля, не легковажив нею, навпаки, – прагнув її спростувати. Кулішеві йшлося, щоб бути особливо переконливим, і свою суперечку він виніс у публічний простір, знайшовши для цього додаткові аргументи і вмістивши їх на сторінках роману.

Подвійна вказівка – що це приятель і що він читав рукопис російського роману, істотно звужує коло осіб для атрибуції. Серед оточення Куліша того часу, кого він називав товаришем і хто добре знав українську міфологію, фольклор і народні звичаї, читав роман у рукопису і робив зауваження, до яких автор навіть прислухався, внісши в текст істотні зміни, – це Микола Костомаров.

Куліш не раз інформував Костомарова про перебіг праці над твором. Ще 1844 р. письменник повідомив товариша про те, як, міркуючи над розв’язкою твору, справився із цим творчим завданням. Тодішню розмову з Кулішем Костомаров згадав на кирило-мефодіївському слідстві, пов’язавши її з

викарбуванням напису на печатці, що викликало в жандармів підозру: «<...> Кулиш рассказал мне еще в 1844 г. план своего романа и затруднялся развязкою, а потом, пришедши ко мне через несколько дней, объявил, что он придумал лучше всего оставить так, как в самом деле случилось то событие, которое он избрал для своего романа сюжетом, и произнес этот текст “И уразумете истину” и проч<ее> [біблійний вислів «И уразумієте истину, и истина свободить вы»: Ів. 8:31–32. – О. Ф.], указывая на то, что истина вывела его сама из затруднительного положения» [3, с. 286].

Поради Костомарова спонукали письменника істотно переробити другу половину українського твору (розділи 9–18), який саме звершував влітку 1846 р. Закінчивши писати російську «Чорну раду», Куліш надіслав рукопис Костомарову в Київ і взимку того року отримав відповідь із критичними зауваженнями. Про це довідуємося з Кулішевого листа до історика від 4 вересня, написаного по завершенню української версії роману: «Може пам’ятаєте, як колись зимою писали до мене лист про “Чорную раду” і що було добре, то вже хвалили так, що й вище міри, а що негаразд, то так-таки по-козацьки на всякий гріх щиро і вказали» [8, с. 112–113]. Зауваження Костомарова справили на Куліша відвідне враження, про що він повідомляє в тому-таки листі: «От я, взявши до сердца й до мысли ваше разумне слово, знов, <...> зачавши од того, як попадали Кирило Тур із Шрамченком, у голові усе наново пережив і перекомпоновав (тільки запорозця з матір’ю да січовий суд не ворухивши zostавив) і до самого конца все по вашому жаданью і совіту допровадив». Зауваження до російської версії роману письменник екстраполював на українську і відповідно її змінив.

До останніх днів життя Куліш був вдячний Костомарову за допомогу, яку той надав як один із перших читачів «Чорної ради». Костомаров не тільки радив йому як професійний історик, а й – що не менш важливо – заохочував до праці. Він порівнював Куліша, з його слів, із Волтером Скотом української літератури, і ця найвища похвала багато важила для молодого амбітного письменника: «Я взирал на Костомарова как на будущего Тацита, он на меня – как на будущего Вальтер-Скотта» [7, с. 62].

На сторінках роману Куліш не раз вступає в діалог із Костомаровим або через епіграфи (докладніше див.: [12, с. 383–384, 410]), або через своїх героїв (сотник Гордій Костомара). Одна згадка про історика у творі промовиста для нашої атрибуції. У «Чорну раду» (а саме – у розділ 16, де зображено переможний бенкет у Ніжині прибічників І. Брюховецького) письменник інкорпорував цитату з Костомарової драми «Сава Чалий», назвавши й автора п’єси: «У ту-бо нещасливу годину справді так лучилось, як мовив Галка: “Де кричать, а де співають; де кров іллють, а де горілку п’ють”» [10, с. 369]. Звернувшись до первісного автографа, бачимо, що фраза «як мовив

Галка» має істотне уточнення, яке не ввійшло до основного тексту: «як мовляв *мій приятель* [курсив мій. – О. Ф.] Галка» [9, арк. 140 зв.].

Як відомо, з літа 1846 р. Костомаров читав в Університеті св. Володимира лекційний курс, який ліг в основу монографії «Славянская мифология» (1847). У ній автор, зокрема, пише про адаптацію поганських звичаїв до християнського світогляду: поширюючи віру, пастирі «обращали в христианские те из языческих обрядов, которые не заключали ничего противного идее христианства» [5, с. 87]. Втім, попри християнські впливи, – твердить історик, – поганські божества і звичаї й далі шануються в народі. Про народну релігійність – «особенный взгляд, который народ имеет на свою религию» як «одно из важнейших условий народного характера» – йдеться і в його магістерській дисертації «Об историческом значении народной русской поэзии» (1843) [4, с. 13–14]. Аналізуючи окремі повір'я, Костомаров відзначив, що вони «кроме поводов, представляемых природою, имели еще основание и в мифологии народов», а водночас припускав, що «здесь ощутительно влияние христианских образов» [4, с. 84–85].

Варто згадати, що Кулішеві листи до Костомарова 1840-х рр. також містять чималий полемічний запал. Зокрема, лист від 27 червня 1846 р. свідчить, що обидва інтелектуали дискутували і стосовно питання, як християнський універсалізм співвідноситься з

національним світоглядом (див.: [8, с. 88–90]). Про дискусію приятелів на тему християнства дізнаємося і з іншого листа – від 16 січня 1847 р. Запрошуючи Костомарова на своє весілля (на якому історик не зміг бути), Куліш пише: «Мы окончим наш диспут о христианстве, если это будет дозволено комнатами» [8, с. 147].

Примітка стосовно пошанування вогню вартісна також з огляду на вивчення Кулішевої лектури. Легенду про розмову двох вогнів взято із фольклорного збірника Люціана Семенського «Podania i legendy polskie, ruskie i litewskie» (1845). Кулішев текст – це дещо змінений переклад легенди «Dag ogniowu» з названого збірника [13, с. 116–117]. Автор «Козацких панов», однак, не пояснює слово жлукто, натомість у Л. Семенського це «paczynie drzewniane do odparzania bielizny». А приказку «Огонь святой мстится, як го не шанують» Куліш, вочевидь, запозичив зі збірника Григорія Ількевича «Галицкіє приповѣдки і загадки» (1841), де її наведено достоту так само (за винятком: *шанують* тут подано у формі другої особи однини: *шануєш*) [1, с. 71].

Висновки. За браком прямих документальних джерел, зрозуміло, було би ризиковано однозначно стверджувати, що Кулішева примітка стосується саме Костомарова. Тезу, що автор «Чорної ради» полемізував з істориком, наразі слід розцінювати як робочу гіпотезу, втім, на мою думку, доволі вірогідну. Ці коментаторські нотатки знадобляться для майбутнього критичного видання «Чорної ради» в Повному зібранні творів Куліша.

Література

1. Галицкіє приповѣдки і загадки, зібрані Григорієм Ількевичем. Відень, 1841. 124 с.
2. Івашків В. Художня, літературознавча і фольклористична парадигма ранньої творчості Пантелеїмона Куліша. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2009. 448 с.
3. Кирило-Мєфодіївське братство: У 3 т. Київ: Наукова думка, 1990. Т. 1 / Упор. І. І. Глизь, М. І. Бутич, О. О. Франко. 542 с.
4. Костомаров Н. Об историческом значении народной русской поэзии. Харьков, 1843. 216 с.
5. Костомаров Н. Славянская мифология. Киев, 1847. 113 с.
6. Кулеш П. Козацкіє пань // Москвитянин. Часть I. № 1. С. 81–122.
7. Кулеш П. Воспоминания о Николае Ивановиче Костомарове // Новь. 1885. Т. 4. № 13. С. 61–75.
8. Куліш П. Повне зібрання творів. Листи. Київ: Критика, 2005. Т. I / Упоряд., комент. О. Федорук. 648 с.
9. [Куліш П.] Чорна рада, або Нещаслива старосвіщина. Написав П. Куліш, року Божого 1846 // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 18. Од. зб. 31. 155 арк.
10. Куліш П. Чорна рада: Хроніка 1663 року. Санкт-Петербург, 1857. 429 с.
11. Студитский А. Русские литературные журналы за январь 1846 года // Москвитянин. 1846. Часть 1. № 2. С. 222–223.
12. Федорук О. Роман Куліша «Чорна рада»: Історія тексту. Київ: Критика, 2019. vi, 590 с.
13. Podania i legendy polskie, ruskie i litewskie / Zebrał Lucian Siemieński. Poznań, 1845. 164 s.

References

1. [Шкевич, Н.]. (1841). *Halyski prypovidky i zahadky, zibrani Hryhorym Ilkevychem*. Wien. [in Ukrainian]
2. Ivashkiv, V. (2009) *Khudozhnia, literaturoznachcha i folklorystychna paradyhma rannioi tvorchosty Panteleimona Kulisha*. Lviv: LNU im. I. Franka. [in Ukrainian]
3. Hlyz, I. I., Butych, I. I. & Franko, O. O. (Eds.). (1990) *Kyrylo-Mefodiivske bratstvo*. Vol. 1. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian and Russian]

4. Kostomarov, N. (1843). *Ob istoricheskom znachenii narodnoi russkoi poezii*. Kharkov. [in Russian]
5. Kostomarov, N. (1847). *Slavianskaia mifologiya*. Kiev. [in Russian]
6. Kulesh, P. (1846). Kozatskie pany. *Moskvitianin*, 1 (1), 81–122. [in Russian]
7. Kulish, P. (1885). Vospominaniia o Nikolaie Ivanoviche Kostomarov. *Nov'*, 4 (13), 61–75. [in Russian]
8. Kulish, P. (2005) *Povne zibrannia tvoriv. Lysty*. Vol. 1. Kyiv: Krytyka. [in Ukrainian and Russian]
9. [Kulish, P.] (1846). *Chorna rada, abo Neshchaslyva starosvishchyna*. *Napysav P. Kulish, roku Bozhoho 1846*. [Manuscript]. The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Fund 18, Folder 31). [in Ukrainian]
10. Kulish, P. (1857). *Chorna rada: Khronika 1663 roku*. Sankt-Peterburg. [in Ukrainian]
11. Studitskiy, A. (1846). Russkie literaturnye zhurnaly za ianvar 1846 goda. *Moskvitianin*, 1 (2), 222–223. [in Russian]
12. Fedoruk, O. (2019). *Roman Kulisha "Chorna rada": Istoriia tekstu*. Kyiv: Krytyka. [in Ukrainian]
13. Siemieński, L. (1845). *Podania i legendy polskie, ruskie i litewskie*. Poznań. [in Polish and Ukrainian]

Федорук Олесь (Александр Александрович), кандидат філологічних наук, старший научний співробітник відділу рукописних фондів і текстології, Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (ул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна); e-mail: oles.fedoruk@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-6202-541X>

Oles Fedoruk, PhD (Candidate of Philology), senior research fellow of the Department of Manuscripts and Textual Studies, Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (4 Grushevsky Str., Kyiv, 01001, Ukraine); e-mail: oles.fedoruk@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-6202-541X>

УДК 821.161.2

DOI: 10.26565/2227-1864-2020-86-03

Доля: фольклорні уявлення та художня інтерпретація українськими письменниками другої половини XIX – початку XX століття

Тетяна Степанівна Матвєєва

доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
(майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна);
e-mail: t.matvieieva@karazin.ua; <https://orcid.org/0000-0001-9178-1743>

У статті проаналізовано особливості художньої інтерпретації поняття «доля» – одного з ключових у народній свідомості. Матеріалом для дослідження було обрано твори українських митців другої половини XIX – початку XX століття, які, на погляд авторки статті, є одними з найрепрезентативніших щодо трансформації фольклорних уявлень про долю.

Визначено ступінь подібності складників синонімічного гнізда «доля», прокоментовано судження дослідників про долю з огляду на співіснування в цьому понятті ідеї визначеності, вродженості, випадку.

Художній матеріал аналізувався з урахуванням ступеня авторського переосмислення вихідного елемента: персоніфікованість/абстрактність, смислотвірна основа, естетичність, емоційність, прийоми введення в текст, поетикальні засоби. Серед пріоритетних форм виділено дзеркальність, оксюморонність, градаційність, контрастність.

Окремий аспект вивчення – характерні зміни персонажів, їхні поведінкові моделі, що дозволило зробити висновок про специфіку взаємодії індивідуального й загального (насамперед ментального, національного) начал – фундаментальних для розуміння процесу екстраполяції народних уявлень про долю на їхні авторські вирішення.

Доведено, що змістові зв'язок між аналізованими творами здійснюється за допомогою центрування поняття «доля» в текстовій площині з різними смисловими відтінками, що уможливило узагальнення щодо особливостей його оприявлення в творах, у яких представлено нетворче й творче середовище.

У цілому, аргументовано тезу, що запропонований спосіб вивчення художнього матеріалу – від архетипу до індивідуальної авторської моделі – сприятиме більш повному, глибокому відстеженню стадіального формування культурної вертикалі.

Ключові слова: фольклор, доля, трансформація, поведінкова модель, смислотвірна й формотвірна основа змодельованого світу

Матвєєва Т. С. Судьба: фольклорные представления и художественная интерпретация украинскими писателями второй половины XIX – начала XX века

В статье проанализированы особенности художественной интерпретации понятия «судьба» – одного из ключевых в народном сознании. Материалом для исследования стали произведения украинских художников слова второй половины XIX – начала XX века, которые, по мнению автора статьи, являются одними из наиболее репрезентативных относительно трансформации фольклорных представлений о судьбе.

Определена мера подобия составляющих синонимического гнезда «судьба», прокомментированы суждения исследователей о судьбе с точки зрения сосуществования в этом понятии идей определенности, врожденности, случая.

Художественный материал анализировался с учетом степени авторского переосмысления исходного элемента: персонифицированность/абстрактность, смыслообразующая основа, эстетичность, эмоциональность, приемы введения в текст, поэтикальные средства. Среди приоритетных форм выделены зеркальность, оксюморон, градация, контраст.

Отдельный аспект изучения – характерные изменения персонажей, их модели поведения, что позволило сделать вывод о специфике взаимодействия индивидуального и общего (в первую очередь, ментального, национального) начал – фундаментальных для понимания процесса экстраполяции народных представлений о судьбе на их авторские решения.

Доказано, что смыслообразующая связь между анализируемыми произведениями осуществляется с помощью центрирования понятия «судьба» в текстовой плоскости с различными смысловыми нюансами, что сделало возможным обобщение касательно особенностей его проявления в произведениях, в которых представлена нетворческая и творческая среда.

В целом, аргументирован тезис о том, что предложенный способ изучения художественного материала – от архетипа к индивидуальной авторской модели – поможет более полному, глубокому отслеживанию стадийности формирования культурной вертикали.

Ключевые слова: фольклор, судьба, трансформация, модель поведения, смыслообразующая, формообразующая основа смоделированного мира

Matvieieva Tetiana. Fate: Folklore representations and artistic interpretation by Ukrainian writers of the second half of the XIX – early XX century

The paper presents the analysis of the peculiarities of the artistic interpretation of the concept of «fate» – one of the key in people's consciousness. Materials for research were selected works of Ukrainian artists of the second half of the XIX – early XX century, which, in the opinion of the author of the paper, are one of the most representative in the transformation of folk ideas about fate.

The degree of similarity of the concepts of the synonymous nest «fate» is determined, the opinion of researchers about the fate is commented upon in view of the coexistence in this concept of the idea of certainty, integrity, case.

The artistic material was analysed taking into account the degree of author's rethinking of the key concept: personification/abstraction, semantic basis, aesthetics, emotionality, methods of text input, poetic means. Among the priority forms are the mirror, oxymoronity, gradation, contrast.

A separate aspect of the study is changes in the characters, their behavioural models, which made it possible to conclude about the specifics of the interaction of the individual and general (first of all, mental, national) principles – fundamental to understanding of the process of extrapolation of folk ideas about the fate according to their author's decisions.

It is proved that the cognitive connection between the analysed works is carried out by means of cantering the notion of «fate» in a text space with different emotional features, which made it possible to generalize the peculiarities of its presentation in works in which the non-creative and environment is presented.

In general, the paper the thesis that the proposed method of studying of artistic material – from archetype to individual author's model – will contribute to a more complete, deeper tracking of the stages nature of the formation of cultural vertical.

Key words: folklore, fate, transformation, behavioural model, cognitive and formative basis of the simulated world

«Джерелом та основою художньо-естетичного освоєння дійсності є емоційно-психологічні реакції людини на довкілля, викликані ними почуття, враження й переживання, прагнення пізнати, зрозуміти й пояснити цей світ» [3, с. 65]. Відтак і проблема взаємовпливу, взаємодії усної народної творчості й художньої літератури не є новою, проте, на наше переконання, завжди залишатиметься актуальною з огляду на нерозривну єдність традицій і новаторства, оскільки будь-який якісний твір незалежно від обраної митцем естетики світобачення, жанру й жанрової форми обов'язково віддзеркалюватиме національний досвід пояснення світобудови, людини та її взаємин із власним Я, Іншим, Природою. Тим більше, коли йдеться про засадничі для розуміння життєдіяльності індивіда поняття. Серед них одне з пріоритетних місць належить поняттю долі й дотичним до нього, що разом утворюють синонімічний ряд: *щастя, талан, жереб, фортуна, планіда, планета, уділ, пай* тощо. Хоча після пильнішої обсервації стає зрозуміло, що всі вони співвідносяться між собою неоднаково, вирізняючись ступенем подібності. Якщо абстрагуватися від існуючого в народній свідомості розрізнення долі й недолі, то абсолютними синонімами в наведеному ряду можна вважати *щастя, талан, фортуна*, бо всі вони відбивають позитивне спрямування долі, підкреслюють її прихильність до людини. Натомість *жереб, планета, планида, пай* мають подвійний смисл, адже можуть указувати й на щасливу, й на нещасливу долю; *уділ* зазвичай асоціюється з від'ємним судженням про долю.

Стосовно самої долі, то однозначна її оцінка відсутня. Зокрема В. Гнатюк підкреслював божественну суть долі: саме Творець наказує янголам дати новонародженій дитині долю або недолу [7, с. 161]; за І. Нечуєм-Левицьким, дарувальницею долі є матір [13, с. 58]; О. Веселовський наполягав на тому, що доля – це самостійна істота, яка й прокладає людині її життєвий шлях [4, с. 21]; на переконання Г. Булашева, доля є «набором позитивним», «істотою ... не ворожою» [2, с. 191]; О. Потєбня вважав, до слово *доля* не вказує ні на добро, ні на зло [14, с. 190]; натомість М. Костомаров підкреслював, що «в українців слово *доля* не означає власне долю, а стан людини» [12, с. 234] – її готовність чи неготовність до самовияву – волевиявлення. У цьому дослідник убачає

«корінне слов'янське поняття про свободу людини» [12, с. 234].

Народні уявлення про долю, оприєвлені названими дослідниками, систематизував П. Іванов, який обґрунтував тезу про співіснування в понятті долі трьох ідей: визначеності (доля наділяється Богом), вродженості (доля – дар матері), випадку (мінливість, примхливість щастя, фортуни).

Народна свідомість пов'язує долю і з янгольською опікою. Поки дитина не народилася, янгол-охоронець навчає її житейської мудрості. У момент появи дитини на світ він ударяє пальцем по верхній губі немовляти, через що на ній на все життя утворюється заглибинка, а новонароджений забуває все сказане йому янголом. Ці відомості можуть поновитися в пам'яті, якщо людина буде вдумливою, розсудливою, матиме схильність до самостереження [10, с. 351]. У цьому маємо вияв ідеї самовдосконалення, гармонізації ества, прагнення зберегти не тільки Божий образ, але й плекати Божу подобу, творячи добро іншим.

Український фольклор із поняттям долі пов'язував дів життя і долі – трьох безіменних безсмертних сестер – судениць, судиць, судичок, живиць), які в білій одежі з запаленими свічками приходять опівночі на третій (рідше на перший або сьомий) день після народження дитини й пророчать, записуючи на чолі, її долю. Звідси вислів «так йому на роду написано». Одна судениця – володарка смертного часу, друга – фізичних вад, третя пророкує скільки жити, коли під вінець іти, з ким доведеться в житті зустрітися [6, с. 513]. Фактично маємо слов'янський аналог давньогрецьких мойр (Клото, Лахесис, Атропос), давньоримських парок (Нони, Децими, Морти), що засвідчує увагу, пошану до поняття долі, його пріоритетність у витлумаченні життєвої перспективи.

Якщо судениці пророкували долю, то оберегали її рожаниці (роджаниці, родиці, планіди), місяя яких – захистити від нечистої сили матір і немовля до проведення обряду хрещення дитини. Спочатку рожаниць було дві, згодом три, сім за числом днів у тижні [6, с. 424].

Неоднаковими були й уявлення про стосунки людини та її долі: на думку І. Нечуя-Левицького, доля супроводжувала людину тільки протягом її життя [13, с. 58]; В. Гнатюк подає дві версії: доля вмирає разом із людиною, доля живе в її могилі, час від часу виходячи з неї, щоб відвідати родину небіжчика й попередити її про майбутні нещастя [7, с. 164]; Г. Булашев доводить, що доля сама не шукає людину, натомість людина мусить її знайти [2, с. 191]. Долю можна роз'єднати з людиною за

допомогою чарів, загнати на пустирища й болота, тоді людина, позбавлена свого охоронця, нівелюється, перетворюється на соціального маргінала [2, с. 191].

Усі дослідники описують способи як побачити свою долю. Переважно йдеться про дії, виконані на Різдво, в новорічну ніч чи на Великдень. Також науковців цікавили метаморфози долі, адже та може показуватися старою жінкою, кобилою, ведмедем, кішкою, здохлим собакою, мишею, гадюкою, яйцем, обручем, грішми [7, с. 163].

Безперечно, поняття долі є одним із ключових у народній свідомості, оскільки з ним пов'язані всі життєві трансформації, перипетії, тому «до долі звертаються, її кличуть, від караючої долі застерігають, на долю сподіваються, її вмилюють, на милість долі віддаються, на неї ворожать» [9, с. 193].

На наше переконання, доля – одне з пріоритетних понять і художньої літератури, бо в кожному творі більше чи менше об'ємно, докладно розгортається життєпис персонажів, фігурально оприявнюючись як опозиція *доля/недоля*. Буттєві перипетії людини складають сюжетну канву твору, впливають на вибудовування його проблемно-тематичної площини, визначають протистояння всередині образної системи тощо. Також є чимало творів – белетризованих варіантів фольклорної основи, з-поміж яких ми виділимо декілька, вважаємо, найпоказовіших в українській літературі другої половини XIX – почату XX століття.

Найперше йтиметься про повість Марка Вовчка «*Три долі*», вперше надрукованій у журналі «Основа» в 1861 році і того ж року в авторському перекладі російською мовою в журналі «Русское слово», в збірці «Новые повести и рассказы Марко Вовчок». Цей твір менше цікавив дослідників, ніж, наприклад, соціально акцентована «Інститутка»: із праць 2000-х років назву монографію С. Павличко «Фемінізм» (2002), В. Агеєвої «Жіночий простір: Феміністичний простір українського модернізму» (2003), у яких ідеться й про аналізований твір Марка Вовчка, проте не в обраному нами аспекті, а з огляду його дотичності до модерного літературного контексту гендерно орієнтованої тематики. На наше ж переконання, письменницю цікавила не проблема статі як така, а можливість, звернувшись до інтимної сфери взаємин, спрямувати її в ширшу сферу – смислубуттєву, адже той психологічний інтерес, який виявляє Марко Вовчок в образотворенні, уможливує її відхід від соціального типуажу в бік характерності. Насамперед на це вказує заголовок повісті: йтиметься про життєпис головних персонажів – Якова Чайченка, Катрі Булашівни й Марусі Пилипівни, що пов'язані через родинні, сімейні взаємини, які, проте, не складаються щасливо для жодного з них.

Зображуючи стосунки між центральними персонажами, авторка використала наскрізний прийом висхідної дзеркальної градації, що реалізується в творі як оксюморон – найперше в морально-етичній проблематиці: вільний вибір у шлюбі, родинна повсякденність і її вплив на подружні взаємини, щирість почуття. Відповідно, маємо трансформацію класичного любовного трикутника, який у повісті подвоюється – Яків – Катря – Маруся; Яків – Маруся – Терничиха, але, незважаючи на наявність спільної вершини, ці трикутники ніколи не перетинаються. Згодом посилюється поляризація сімейних стосунків: від абсолютної відданості аж до самозречення (Маруся) до смертельної ненависті, яка обернулася подвійним убивством (Терничиха та її чоловік).

Для Марка Вовчка важливо показати людину на пікові емоції, пояснити причини особистісної нівеляції персонажів. У «Трьох долях» настроєвість межує з екзальтацією, але виявлюваною не бурхливо, нестримно, гостро, афективно, а, навпаки, через нерухомість як емоційний наслідок гіперстану байдужості до себе й світу. Так, Катря, не зазнавши подружнього щастя, ще «живуца, була наче мертва» [5, с. 338]; між Яковом і Марією була «як стіна залізна» [5, с. 346], старий Булах «до смерті остався самотній і неласкавий» [5, с. 358]. Емоції в повісті підсилює й містичний елемент – закляття Якова на самотність, відбирання в нього долі: епізод, коли вдова Терничиха вигукнула під вікном Чайченка: «Бурлакуй увесь вік, Якове, та люби тільки мої очі ясні!» [5, с. 331]. У цьому, вважаємо, відтворено народний погляд «на такі випадки в житті, проти котрих сам чоловік нічого не вдіє» [13, с. 59].

У повісті всі головні персонажі переживають психічний, моральний злам, зумовлений нерозумінням потреб ближнього, причому Марко Вовчок наголошує, що стосунки руйнуються батьками, тому й не може рости родинне дерево, якщо гине корінь.

Булах, не розібравшись у причинах нівеляції внутрішнього «я» власної доньки, не зумів піднятися до прощення як найвищого вияву любові й помер, не благословивши Катрю. Незабаром і її матір пішла зі світу самотня. Егоцентризм батька, його нездатність слухати й чути близьку людину спровокував трагічний фінал родини.

Так само й Пилипиха, екстраверт за характерно-темпераментними ознаками, не змогла поцінувати жертвності доньки («Лучче ображеному вмерти, ніж так на світі жити» [5, с. 350]) й закінчила життя, не благословивши Марусю на високі почуття.

Психічно зламаною фетишем закляття людиною, яка кориться долі й не здатна до критичної самооцінки, постає в творі Яків Чайченко. Його доля знищена чарами, він сам занапастив власне «я»: «ні до чого став парубок» [5, с. 329], «за нею (Терничихою. – Т. М.) услід біжить, як дитина... як дитина, плаче» [5, с. 331].

Мовчазною мученицею виведено Марусю: спочатку вона страждає через нерозділене кохання,

а, одружившись, покірливо сприймає зневагу, розчиняється в почутті.

Найдокладніше виписана в повісті внутрішня сфера Катрі. Персонаж проходить шлях від емоційного розкріпачення самотності, якій багато чого дозволено батьками («над усіма верховодила» [5, с. 297]), через стадії наростання болю зраженого серця, безнадії, апатії як зречення життя («Живе (чоловік. – Т. М.) на муку – родиться на смерть. Нічого шукати, ні по чім боліти – усе проходить, як дим... І кохання, і радість, і горе – як усе минає! Що було нам дороге, над душу, – бачимо, аж порошок пильна!» [5, с. 335]) до «холодного закам'яніння» в вірі, що є оксюмороном, оскільки в цьому випадку віра не пробуджує життєві сили, а відбирає їх (у монастирі Катря «якось заохолоділа. На дух-мару... походила з своїм нездвиганим обличчям, із своїм поглядом безпричасним» [5, с. 361]).

Фактично маємо романтичне протиставлення егоцентризму (переважно мотивованого обставинами, умовами життя – Катря, Маруся чи втручанням надприродних сил – Яків) і духовного самозречення (подвижництво жінки, яка сорок років копала печери в горі, стояла «роками на молитві, аж молячись у землю входила» [5, с. 339]), яке в контексті твору перетворюється з індивідуального на загальне – вищий промісел, адже будівництво храму є спасінням – власним і ближніх (художньою паралеллю вважаємо повість П. Куліша «Огняний змії» (1841), у художню канву якої автором вмонтовано легенду про святих Антонія та Феодосія Печерських).

В українській літературі другої половини XIX століття є ще чимало творів, чий змістотвірні складники центровані на поняття долі. За умови лімітованого обсягу статті виділімо низку драматичних зразків, частину з яких можна до певної міри об'єднати темою, проблематикою, принципами творення образної системи, поетикою, жанровою формою. Це п'єси М. Старицького «*Не судилось*» (1881), І. Тобілевича «*Безталанна*» (1886), І. Франка «*Украдене щастя*» (1893), автори яких акцентували на фатальній взаємозалежності й об'єктивного буття (зокрема його соціального прояву), й ірраціональних впливів на людину.

Найбільш об'ємно соціальну вертикаль зобразив М. Старицький, тому що саме існуванням класового антагонізму він мотивує конфлікт п'єси (взаємини Михайла й Катрі), натомість психологічне підґрунтя поведінкової моделі дійових осіб не є пріоритетним для нього. Психологізація в його драмі є мінімальною, оскільки жоден із персонажів не зазнає внутрішніх змін, усі вони показані сформованими особистостями – репрезентантами соціально, класово мотивованих взаємин (адже й перша назва твору

була «Панське болото» – прозорий натяк на становий пріоритет). Звідси – домінування соціально-класового, ідеологічно, морально мотивованого типажу.

І. Тобілевич, навпаки, соціально не структурує середовище, а обґрунтовує зав'язку конфлікту і всі стадії його розвитку характерними особливостями головних персонажів, відтак, на відміну від виділених М. Старицьким соціальної та морально-етичної сфер міжлюдських взаємин, наголошує на психологічному підґрунті особистісних суперечностей. Головною психологічною проблемою в п'єсі є проблема внутрішнього розполовинення аж до духовної деградації, розкриваючи яку, автор використав прийом «слухати й не чути співбесідника», бо Гнат і Варка – егоїстичні натури, затяті у формулюванні виправдальних мотивів своїх дій. Жоден із них не здатний на поступки, неспроможний вислухати аргументи протилежної сторони, чим перетворює непорозуміння на трагедію. Морально-етичні цінності для них хоча й не є вторинними, проте сприйняті й витлумачені ними викривлено, в душі гендерних стереотипів соціально структурованого суспільства, коли міжстанова, міжкласова нетерпимість відбивається на взаєминах у родині, загалом однорідному соціальному середовищі (старші/молодші, вибір у шлюбі, чоловік/дружина, свекруха/невістка тощо). Крім того, Гнат і Варка пристрасні натури, вони не керують власними емоціями, настроями, почуттями, а підкорюються ним, навіть усупереч здоровому глузду, що й зумовлює в підсумку фатальний розрив між причинами й наслідками вчинків (не спростована плітка – вбивство). Морально-етичні норми обидва використовують або як захист, або як виправдання власної екзальтації. Зокрема Варчин жах перед поговором («...подумають, що я й справді яка непутня... Засміють, посивію в дівках...» [17, с. 200]) не є причиною психологічної некерованості поведінки, а лише її наслідком. Подібно й потяг до вбивства у Гната не був пом'якшений моральними нормами, а тим більше біблійним «не вбий», оскільки й убивство Софії він пояснює особливостями свого психічного складу: «Я ненароком, з серця» [17, с. 239]. Смерть героїні – це данина стихії низьких інстинктів, якими часто виправдовуються підлість, обман, егоїзм. Адже видимі причини негативного ставлення до неї відсутні й у Гната, й у свекрухи Ганни, бо Софія небідна, працьовита, красива. Гнат не хоче розбиратися в собі, тому й шукає винного поза власним «я», нарікаючи на людей, обставини, долю, на потойбічних істот (чорта), тому й зганяє злість на покірній дружині. Він – не суб'єкт дії через поведінкову несамостійність, а об'єкт впливу чужих воль. Ганна ж «мотивує» ненависть лише тим, що й до неї її свекруха ставилася погано.

Однак попри наведений коментар поведінкової моделі персонажів власне психологічною драму «Безталанна» І. Тобілевича назвати не можна, а тільки побутовою з елементами психологічного

аналізу через відтворення переважно кінцевих результатів внутрішньої боротьби: дійові особи констатують, а не аналізують динаміку власних психічних процесів, не формулюють і не пояснюють причинно-наслідкові зв'язки обставин і реакцій на них. Ідеться про так званий «елементарний» психологізм, пов'язаний саме з характерною неоднозначністю, представленою драматургом на суд глядача/читача, але не усвідомлюваною й не пояснюваною самими персонажами. Слушною є думка І. Франка: «Ця драма показує з якоюсь майже відчутною пластичністю душну й темну атмосферу сучасного українського села, де є тисячі причин для того, щоб підірвати у людях все чисте й здорове, але ніщо тут не збуджує, не підтримує в них почуття обов'язку... Можливо, що саме в цій моральній атмосфері автор хотів дошукатися головного джерела вини і трагічного конфлікту осіб, що діють у його драмі» [19, с. 343].

Хоча таке зображення дійових осіб уже засвідчило все більш потужно виявлювану тенденцію в українській драматургії останнього двадцятиліття XIX століття: рух убік «нової драми».

Власне психологічною є драма І. Франка «Украдене щастя», навіть попри один із потужних динамізуючих складників конфлікту – соціальний статус жандарма в селі – всевладного розпорядника людських доль. Як і в «Безталанній» І. Тобілевича, пріоритетною в цій п'єсі є психологічна та морально-етична проблематика, реалізована, відповідно, через зображення розпаду особи внаслідок нівеляції життєвих орієнтирів (у Анніних братів це споживацька психологія; у самої Анни – поєднання непоєднуваного в почуттєвій сфері – любов і страх по відношенню до Михайла; у Михайла – холерична вдача – призвідця гіперемоційності в судженнях і оцінках, імпульсивності, спонтанності, некерованості дій і вчинків); проблема збереження честі, гідності в антигуманному середовищі, вужче – в родинних взаєминах (трикутник Анна – Микола – Михайло). Ідеться про «екзистенціальне розуміння показаної історії трьох головних персонажів драми, яких, як і в античній трагедії, переслідує фатум. Вони безталанні, діють мстиво та жорстоко. Попри світле начало в душі, вони, перебуваючи у фатальному колі буття, поза своєю волею чинять зло» [16, с.123].

Смисл заголовків творів пов'язаний із украденою долею, талантом (паралель до «Безталанній» І. Тобілевича), а в широкому сенсі – із позбавленням життя, адже саме щастя любові перетворює життя в буття, а відсутність його робить життя існуванням.

Як і у «Трьох долях» Марка Вовчка, «Не судилось» М. Старицького, «Безталанній» І. Тобілевича, основним прийомом втілення конфлікту є висхідна негативна в емоційному,

почуттєвому вияві психологічна градація: у цих творах відсутні щасливі люди, доля яких перетворилася на «злий дух» [6, с. 332] – недолю внаслідок духовної самоізоляції, що призводило до психологічної, а часто й до фізичної смерті.

У І. Франка вже пейзажні деталі першої ремарки «Ніч. Надворі чути шум вітру, сніг б'є в вікна» [19, с. 23] провіщають трагічний фінал; так само як і пісня про життя з нелюбом: «Ой там за горою та за кремінною/Не по правді жие чоловік з жоною.../Біла постельнька порохом присіла,/Дротяна нагайка кров'ю обкипіла» [19, с. 23]; і перший монолог Анни: «Мені так чогось лячно, так чогось сумно, як коли б ясьє велике нещастя надо мною зависло» [19, с. 25].

Основним же є прийом почуттєвого контрасту, адже всі головні дійові особи переживають суперечливі психічні стани, які, зрештою, й деформують їхнє єство. Для Анни це і страх за чоловіка, доброго й вразливого («Я йому присягала і йому додержу віри» [19, с. 30], і ненависть до нього – «мійого халяпи» [19, с. 67], «туману оттакого, що з нього люди сміються» [19, с. 51] – як до головної перепони для щастя з Михайлом); і страх перед «кам'яним серцем» Михайла («Більше боялася його, ніж любила» [19, с. 45]), і непереборний потяг до нього («Він для мене все: і світ, і люди, і честь, і присяга» [19, с. 67]); для Миколи це усвідомлена безпросвітність (наймитська доля не обернулася щасливим шлюбом: «Я? Її? (Анну. – Т. М.) Господи, та вона у мене... Та я б її... А от що сумує та тоскує вона коло мене, се правда» [19, с. 42]), і підсвідоме сподівання на щастя, сповідальність окраденої в надії на перспективу людини («Я? Вкрав тобі? (Михайлові. – Т. М.)... Я, втопаний у болото, обдертий з честі, супокою і поваги, зруйнований, зарізаний без ножа – я, по-твоєму, виходжу ще й злодієм?» [19, с. 84]), і вбивство Михайла в стані афекту як реакція на приниження; для Михайла це прагнення помсти («Будемо людям в пику сміятися, доки вони нас під ноги не візьмуть. Потому один кінець: всі помремо і чорту в зуби підемо» [19, с. 75]), але тут і приховується трагізм, бо мститься він коханій і людині, яка підтримала її в самотності, а не справжнім призвідцям свого знівеченого життя; аморальність, бо заявляє про всездозволеність; цинізм, коли сповідь у фіналі обертається підступністю, адже погрожує відправити Миколу вчергове до криміналу.

Постпозицією трагічної розв'язки є репліка Миколи до Анни: «Хіба ти не маєш для кого жити?» [19, с. 87], яку ми витлумачуємо не як висловлену ним надію на відродження дружини до життя в плеканні дитини, бо такий мелодраматичний фінал не впливав би з психологічно напружених перипетій, коли йшлося про вибір, право розпоряджатися чужою волею, а як упорядкування хаосу «я» через повернення до себе, вже не сліпої в пошуках щастя, а такої, яка, позбавившись пристрасті, прозирає і вчиться зважати на почуття інших.

Резюмуючи, підкреслимо очевидний змістовірий зв'язок між цими трьома п'єсами, який, у площині нашого дослідження, ми вбачаємо в центруванні з різними смисловими відтінками поняття долі (щодо драми М. Старицького «Не судилось», то одна з її робочих назв була «Щербата доля»). Якщо абстрагуватися від власне заголовків аналізованих творів, то в двох із них синоніми долі – талан і щастя є позитивними її еквівалентами, натомість у заголовках вони втрачають креативне наповнення, набуваючи негативного сенсу, стаючи, відповідно, «щербатою», тобто нецілісною, деформованою, нещасливою, бо щастя – доля – вкрадене; безталанною, адже талан обернувся бездольністю. Образним утіленням представлених спостережень ми вважаємо девіз, під яким І. Франко надіслав свою п'єсу на конкурс крайової ради: «Ти глухий, нерозумний і сліпий» (слова з трагедії Софокла «Цар Едип»). У цих словах – заперечення долі, оскільки людина втратила відчуття (слух, зір), внутрішню цілісність (нерозумність як обернення вічного на минуше), цим ізолювавши себе від власного «я», інших, світу, заперечивши свою божественну природу (образ і подобу Творця).

Розглянувши нами твори репрезентують нетворче середовище в сенсі відсутності персонажів, чиє покликання – мистецтво. Тому аналіз не буде більш-менш повним без звернення до ще двох художніх зразків, у яких поняття долі центрується на митця. Це п'єси М. Старицького «Талан» (1893) і Лесі Українки «Лісова пісня» (1912), головні персонажі яких – Марія Лучицька (прототип – Марія Заньковецька) і Лукаш визначаються зі своїм місцем у світі, покладаючись на допомогу вродженого дару – акторства й музики, відповідно. М. Старицький вивершує колізію в морально-етичній і психологічній сферах, виділяючи проблеми вибору між коханням, сім'єю, з одного боку, і сценою, з другого. Колись, змучена інтригами, Марія обрала шлюб із поміщиком Антіном Квіткою, проте швидко розчарувалася в дорогій людині, яка насправді виявилася слабкою, не змігши відстояти власне право на вільний вибір у почутті, змиритися з тим, що через шлюб із нерівнею від нього відвернулася знайомі, його не обрали до земства. Письменник створив дзеркальну ситуацію: життєві пріоритети обох, базовані спочатку на спільному рішенні чинити всупереч соціальній моралі – своєрідній «теорії тверезості», проповідуваний устами персонажа іншої п'єси митця – «Не судилось» – поміщиком Белохвостовим, за якою людина, яка займає вищий щабель у соціальній ієрархії, має «право» на зраду – врешті-решт перетворюються на протилежності, сенс яких сформулювала сама Лучицька: «Зрадила діло

велике ради свого власного серця, і мене моя зрада зрадою ж і б'є!» [15, с. 305].

Заперечення перетворення непроминального на марнотне підсилюється М. Старицьким ще одним оригінальним прийомом: у п'єсу він увів уривок із написаної раніше трагедії «Богдан Хмельницький» – своєрідний «інтекст – фрагмент одного тексту в іншому» [8, с. 33] – епізод сповіді головної героїні в коханні до людини, яка, знаходячись на вершині суспільної піраміди, не втратила здатності відповідати на почуття. Результатом сповіді актриси стала сповідь власника кріпосних душ і в фіналі моральна й фізична смерть їх обох, роз'єднаних суспільним звичаєм, у якому «утаєна підлота перестає бути підлотою» (за І. Франком, роман «Для домашнього огнища»). Такий прийом М. Старицький використав для більш рельєфного показу впливу на людину абсурдного світу, в якому вічність позиціонується як соціальна мораль. Відповідно, смислова площина заголовку «Талан» обертається на свою протилежність, накладаючись як абсолютний синонім на заголовок «Безталанна» І. Тобілевича.

В інакшій, містично-магічній, ірраціональній, площині оприявнюються вірування про долю та її вплив на людину в драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня». На наше переконання, в п'єсі авторка, поряд із іншими, втілила народні уявлення про долю як Божий суд – присуд, «талан». Коли дитина приходять у світ, разом із нею втілюється й доля, з'являючись зіркою в небі. Її визначають дванадцять янголів-судців з веління Господа. Після смерті людини її доля спадає з неба додолу [9, с. 193]. Доля Лукаша так само наперед визначена – вона неминуча, невідворотна, суджена, записана в Книгу долі, від неї не підеш, вона рокована [10, с. 348]. Тому ми підкреслюємо роль образу Долі, яка з'являється перед цим персонажем у фіналі й виносить присуд Лукашеві не стільки як людині, що відцуралася творчого дару, скільки людині, яка занедбала свою божественну подобу. Тому ми наголошуємо на такому образному протиставленні, яке рідко потрапляє в поле дослідницької обсервації, а саме образів Того, що в скалі сидить і Долі. Перший утілює забуття, мертвотну тишу, вічний спокій, які переводять людину в стан заціпеніння, важкого сну – фактично смерті. У самому імені цього персонажа прихований глибинний сенс символу камінного, знекровлюючого (і в інших творах Лесі Українки маємо подібні асоціації, прямі в «Камінному господарі», «Одержимій», «На полі крові», опосередковані – в «Боярині», «Руфіні і Прісциллі»). Мавка, зраджена Лукашем, сама пішла в царство тіней, але згодом знайшла в собі сили розбити скелю, вимовити слово, «що й озвірилих в люди повертає». Звичайно, вовча подоба Лукаша – це умовність, той «фантастичний флер» (за А. Кримським), який на час застелив йому очі, позбавив і внутрішнього зору, який сприймає й оцінює не зовнішні подразники, а внутрішні імпульси, чуттєві реакції на зло. Лукаш повернувся

до життя, але він втратив надто багато в боротьбі, його життєва енергія вичерпана.

У цьому контексті особливого значення і набуває екзистенціальний образ-символ «загубленої Долі», яка з'являється наприкінці п'єси (і це не випадково, що Леся Українка саме на її слова про відповідальність за вибір між життям і животінням центрує увагу, адже фінальна позиція, як правило, є найсильнішою в творі, бо «вимикає» дію), щоб докорити Лукашеві, який бездарно розпорядився безцінним дарунком – талантом митця, занатастив душу. Цей талант – то «дивоцвіті», які Лукаш «стопавав без ваги попід ноги». На його благальне запитання «як прожити без долі» сама Доля відповіла: «Як одрізана гілка, що валяється долі» [18, с. 424] – тобто ніяк не прожити, мусиш померти (що додатково підсилюється в творі омонімією – грою слів). Фінал драми переконує в цьому, бо зустріч Лукаша й Мавки є уявною: він кидається до неї, побачивши, як і вперше, у всій красі, але це тільки видіння, оскільки Мавка вже не має тіла – воно згоріло, залишився тільки дух. Тому (читаємо в заключній ремарці) весняний цвіт перетворився на сніговицю, Лукаш самотньо сидить у холодному завої, і хоча на устах у нього застиг щасливий усміх, насправді це вже маска смерті. Можливо, Лукаш і Мавка поєднуються в потойбічній, але вони вже вийшли інакшими з перипетій боротьби за набуття людського й збереження в собі людини, тому тотожному колишньому щастя вже не буде. Фактично йдеться про «смыслотворчість і смыслопородження як основу процесу самодетермінації, що відбувається як

інтеріоризація соціокультурних цінностей, стаючи значущою детермінантою подальшої життєдіяльності й розвитку особистості» [11, с. 122].

Отже, ми спробували визначити й проаналізувати інтерпретаційний спектр художньої реалізації народних уявлень про долю й дійшли висновку, що українські митці другої половини ХІХ – початку ХХ століття, спираючись на постулюючі принципи щодо з'яви, судженості, супроводу й відходу долі від людини, використали як основну смысловітвірну тезу про три іпостасі долі – вродженість, визначеність, випадковість. Переважно йшлося про змістові опозиції – об'єктивні як моделі взаємодії людини та її долі: від двійництва до безвольності (зафіксовані в народній свідомості) й суб'єктивні, що визначаються особливостями психології, світогляду митця, щодо витлумачення природи вихідного поняття й ступеня впливу на людину його іпостасей: *долі/недолі, талану/безталання, щастя/нещастя, фортуни/уділу*, а також про прийоми, які, на наш погляд, найбільш переконливо втілюють ідею долі: дзеркальність, оксюморонність, градаційність. Такий напрям дослідження художнього матеріалу вважаємо перспективним із огляду на можливість пояснити природу прирошених смислів усталених понять, категорій, пов'язаних із синонімічним гніздом «доля», окреслити сфери їхніх безособових (фольклорних) і індивідуально-авторських семантичних трансформацій, а головне – відстежити в діахронії процес формування культурної вертикалі як множинності естетичних, значеннєвих витлумачень, поетикальних засобів утілення долі як одного з фундаментальних складників буттєвої сфери життєдіяльності людини.

Література

1. Бондарук Л. Поліфункціональність символу: теорії поглядів // Філологічні науки. 2019. Вип. 30. С. 50–52.
2. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські народні погляди та вірування. Київ: Довіра, 1992. 414 с.
3. Вертій О. Питання естетики та поезики усної народної творчості у фольклористичній спадщині Івана Франка // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність: збірник наукових праць / гол. ред. А. Козлов. Кривий Ріг: [Б. в.], 2014. Вип. 3. С. 51–66.
4. Веселовский А. Несколько новых данных к народным представлениям о Доле // Этнографическое обозрение / под ред. Н. Янчука. Москва, 1891. № 2 (год 3), кн. IX. С. 20–29.
5. Вовчок М. Три долі // Оповідання, казки, повісті, роман / упорядкув. і приміт. О. Білявської, вст. ст. Н. Крутікової, ред. тому Н. Крутікова. Київ: Наукова думка, 1983. С. 294–367. (Бібліотека української літератури).
6. Войтович В. Українська міфологія. Київ: Либідь, 2002. 664 с.
7. Гнатюк В. Нарис української міфології / підгот. та опрац. тексту, вст. ст. й приміт. Р. Кирчіва, відп. за вип. С. Павлюк, ред. М. Горбань. Львів: Інститут народознавства НАНУ, 2000. 263 с.
8. Гоголіна В. Інтертекстуальність, інтертекст, інтекст: інтерпретаційні підходи // Spheres of Culture/ed. S. Nabytovych. 2016. V. XIV. P. 24–35.
9. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с.
10. Иванов П. Народные рассказы о Доле // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. 2-е вид. / упорядкув., приміт. та біогр. нариси А. Пономарьова, Т. Косміної, О. Боржак; вст. ст. А. Пономарьова. Київ: Либідь, 1991. С. 342–375. (Пам'ятки історичної думки України).
11. Карпинский К. Развитие смысла жизни в онтогенезе: основные психологические закономерности // Веснік Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы. 2016. Серыя 3. Т. 6, № 1. С. 113–122.
12. Костомаров Н. Несколько слов о славяно-русской мифологии в языческом периоде, преимущественно в связи с народной поэзией // Слов'янська міфологія / упоряд., приміт. І. Бетко, А. Полотай; вст. ст. М. Яценка. Київ: Либідь, 1994. С. 201–257.
13. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. Київ: Обереги, 1992. 86 с.

14. Потебня А. О доле и сродных с нею существах // О некоторых символах в славянской народной поэзии. О связи некоторых представлений в языке. О купальских огнях и сродных с ними представлениях. О доле и сродных с нею существах. Харьков: Типография «Мирный труд», 1914. С. 189–242.
15. Старицький М. Талан // Поетичні твори. Драматичні твори / упорядкув. і приміт. М. Максименко, вст. ст. С. Зубкова, ред. тому С. Зубков. Київ: Наукова думка, 1987. С. 263–335.
16. Ткачук М. Художній світ творів Івана Франка. Тернопіль: Астон, 2016. 130 с.
17. Тобілевич І. Безталанна // Карпенко-Карий І. Драматичні твори / вст. ст., упорядкув. і приміт. Р. Пилипчука, ред. тому С. Зубков. Київ: Наукова думка, 1989. С. 194–240. (Бібліотека української літератури).
18. Українка Л. Лісова пісня // Твори: в двох томах / упорядкув. і приміт. Н. Вишневської, ред. тому І. Дзевєрін. Київ: Наукова думка, 1987. Т. 2: Драматичні твори. С. 343–431. (Бібліотека української літератури).
19. Франко І. Украдене щастя. Драма з сільського життя в п'яти діях // Драматичні твори. Київ: Мистецтво, 1941. С. 27–89.

References

1. Bondaruk, L. (2019). Polifunkcionalnist symbolu: z teorij pohliadiv // *Filologichni nauky*. Vyp. 30. S. 50–52.
2. Bulashev, H. (1992). Ukrainskyi narod u svoikh lehendakh, relihiinykh pohliadakh ta viruvanniakh. Kosmohonichni ukraïnski narodni pohliady ta viruvannia. Kyiv: Dovira. 141 s.
3. Vertiy, O. (2014). Pytannia estetyky ta poetyky usnoï narodnoï tvorchosti u folklorstychnij spadschyni Ivana Franka // *Literaturny svitu: poetyka, mentalnist i dychovnist: zbirnyk naukovykh prac* / hol. red. A. Kozlov. Kryvyj Rih. Vyp. 3. S. 51–66.
4. Veselovskiy, A. (1891). Neskolko novyih dannyih k narodnym predstavleniyam o Dole // *Etnograficheskoe obozrenie* / pod. red. N. Yanchuka. Moskva. № 2 (god 3), kn. IX. S. 20–29.
5. Vovchok, M. (1983). Try doli // *Opovidannia, kazky, povisti, roman* / uporiadkuv. i prymit O. Biliavskoi, vst. st. N. Krutikovi, red. tomu N. Krutikova. Kyiv: Nauk. Dumka. S. 294–367. (Biblioteka ukraïnskoi literatury).
6. Voitovych, V. (2002). Ukraïnska mifolohiia. Kyiv: Lybid. 664 s.
7. Hnatiuk, V. (2000). Narys ukraïnskoi mifolohii/pidhot. ta oprats. tekstu, vst. st. i prymit. R. Kyrchiva, vidp. za vyp. S. Pavliuk, red. M. Horban. Lviv: Instytut narodoznavstva NANU. 263 s.
8. Hoholina, V. (2016). Intertextualnist, intertext, intext:interpretacijni pidhody // *Spheres of Culture* / ed. I. Nabytovych. V. XIV. S. 24–35.
9. Zhaivoronok, V. (2006). Znaky ukraïnskoi etnokultury: slovnyk-dovidnyk. Kyiv: Dovira. 703 s.
10. Ivanov, P. (1991). Narodnye rasskazyi o Dole // *Ukrayintsi: narodni viruvannia, poviriya, demonologiya/uporiadkuv., prymit. ta biogr. narysy* A. Ponomarova, T. Kosminoyi, O. Boryak; vst. st. A Ponomarova. Kyiv: Lybid. S. 342–375.
11. Karpinskyi, K. (2016). Razvitie smysla zhizni v ontogeneze: osnovnye psicholohicheskie zakonomernosti // *Vestnik Hrodenskoho hohydarstvennoho universiteta imeni Yanki Kupala*. Seria 3. T. 6, № 1. S. 113–122.
12. Kostomarov, N. (1994). Neskolko slov o slavyano-russkoy mifologii v yazyicheskome periode, preimuschestvenno v svyazi s narodnoy poezieyu // *Sloviyanska mifologiya / uporyad., prymit. I. Betko, A. Polotay; vst. st. M. Yatsenka*. Kyiv: Lybid. S. 201–257.
13. Nechui-Levytskyi, I. (1992). Svitohliad ukraïnskoho narodu. Eskiz ukraïnskoi mifolohii. Kyiv: Oberehy. 86 s.
14. Potebnya, A. (1914). O dole i srodnyih s neyu suschestvah // O nekotoryih simbolah v slavyanskoy narodnoy poezii. O svyazi nekotoryih predstavleniy v yazyike. O kupalskih ogniah i srodnyih s nimi predstavleniyah. O dole i srodnyih s neyu suschestvah. Kharkov: Tipografiya «Mirnyi tryd». S. 189–242.
15. Starytskyi, M. (1987). Talan // *Poetychni tvory. Dramatychni tvory/uporiadkuv. i prymit. M. Maksimenko, vst. st. S. Zubkova, red. tomu S. Zubkov*. Kyiv: Naukova dumka. S. 263–335. (Biblioteka ukraïnskoi literatury).
16. Tkachuk, M. (2016). Hudoznyi svit tvoriv Ivana Franka. Ternopil: Aston. 130 s.
17. Tobilevych, I. (1989). Beztalanna // *Karpenko-Karyi I. Dramatychni tvory / vst. st., uporiadkuv. i prymit. R. Pylypchuka, red. tomu S. Zubkov*. Kyiv: Naukova dumka. S. 194–240. (Biblioteka ukraïnskoi literatury).
18. Ukrainka, L. (1987). Lisova pisnia // *Tvory: v dvokh tomakh*. Kyiv: Naukova dumka. T. 2: *Dramatychni tvory / uporiadkuv. i prymit. N. Vyshnevskoi, red. tomu I. Dzeverin*. S. 343–431/ (Biblioteka ukraïnskoi literatury).
19. Franko, I. (1941). *Ukradene shchastia*. Drama z silskoho zhynnia v piaty diiakh // *Dramatychni tvory*. Kyiv: Mystetstvo. S. 21–89.

Матвеева Татьяна Степановна, доктор филологических наук, профессор кафедры истории украинской литературы, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: t.matvieieva@karazin.ua; <https://orcid.org/0000-0001-9178-1743>

Matvieieva Tetiana Stepanovna, Doctor of Philology, Professor of the Department of History of Ukrainian Literature of V. N. Karazin Kharkiv National University (Svobody Square, 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: t.matvieieva@karazin.ua; <https://orcid.org/0000-0001-9178-1743>

Інтермедіальна специфіка збірки Поля Елюара та Мана Рея «Les Mains libres»

Юлія Олегівна Івлєва

аспірантка кафедри зарубіжної літератури,

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

(просп. Гагаріна, 72, Дніпро, 49000, Україна);

e-mail: ivleva.love1995@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-6997-7045>

Ця стаття є частиною більш ґрунтовного дослідження феномену «пикто-поезії» на матеріалах збірки Поля Елюара та Мана Рея «Les Mains libres».

Сюрреалізм як авангардистський напрямок не випадково привертає увагу сучасних українських і зарубіжних дослідників, адже саме він є уособленням кризи суспільства і мистецтва в цілому, яка є характерною для перехідних епох. Наукою добре досліджено історію течії, в основних рисах — її філософію, специфіку образотворення. «Білою плямою» залишається те, що можна було б назвати «морфологією» сюрреалістичної поезії, тобто система її жанрів. Дана стаття є внеском у розробку системи жанрів сюрреалізму, а саме внеском у розробку феномена «пикто-поезії», який практично не досліджений у сучасному літературознавстві. Адже, як відомо, саме в такі революційні часи, коли суспільство переживало переворот в усіх сферах життя, з'являється тенденція до змішання не тільки різних жанрів, але й видів мистецтва. Інтермедіальність є практичним втіленням синтезу мистецтв в одному творі і вважається однією з інтегральних рис естетики авангарду, а особливо — сюрреалізму. Це дослідження показує, як основні риси інтермедіальності знаходять своє вираження у візуальній поезії сюрреалістів, Поля Елюара зокрема, на прикладі збірки «Les Mains libres». Крім цього, аналіз одного з дуовіршів збірки доводить, що її поетика багата своєрідною асоціативністю, образністю на лінгвістичному рівні, взаємопроникненням кордонів, що доповнюється використанням у рамках «пикто-поезії» графічних художніх засобів, елементів фігурного вірша. Творча експлуатація ресурсів несвідомого як основного художнього методу дозволяє авторам ігнорувати кордони між різними видами мистецтва. Працюючи в різних сферах, художники органічно продовжують та поглиблюють твори одне одного: відбувається своєрідне вторгнення однієї художньої мови в іншу.

Ключові слова: сюрреалізм, інтермедіальність, Поль Елюар, «пикто-поезія», візуальна поезія, жанр

Ивлева Ю. О. Интермедияльная специфика сборника Поля Элюара и Мана Рэя «Les Mains libres»

Эта статья является частью более основательного исследования феномена «пикто-поезии» на материалах сборника Поля Элюара и Мана Рэя «Les Mains libres». Сюрреализм как авангардистское направление не случайно привлекает внимание современных украинских и зарубежных исследователей, ведь именно он является олицетворением кризиса общества и искусства в целом, который характерен для переходных эпох. Наукой хорошо исследована история течения, в основных чертах — его философия, специфика образотворчества. «Белым пятном» остается то, что можно было бы назвать «морфологией» сюрреалистической поэзии, то есть система ее жанров. Данная статья является вкладом в разработку системы жанров сюрреализма, а именно вкладом в разработку феномена «пикто-позии», который практически не исследован в современном литературоведении. Ведь, как известно, именно в такие революционные времена, когда общество переживало переворот во всех сферах жизни, появляется тенденция к смешению не только разных жанров, но и видов искусства. Интермедияльность является практическим воплощением синтеза искусств в одном произведении и считается одной из интегральных черт эстетики авангарда, а особенно — сюрреализма. Это исследование показывает, как основные черты интермедияльности находят свое выражение в визуальной поэзии сюрреалистов, Поля Элюара в частности, на примере сборника «Les Mains libres». Помимо этого, анализ одного из дуостихов сборника доказывает, что его поэтика богата своеобразной ассоциативностью, образностью на лингвистическом уровне, взаимопроникновением границ, дополняется использованием в рамках «пикто-позии» графических художественных средств, элементов фигурного стиха. Творческая эксплуатация ресурсов бессознательного как основного художественного метода позволяет авторам игнорировать границы между различными видами искусства. Работа в различных сферах, художники органично продолжают и углубляют произведения друг друга: происходит своеобразное вторжение одной художественной речи в другую.

Ключевые слова: сюрреализм, интермедияльность, Поль Элюар, «пикто-позия», визуальная поэзия, жанр

Ivlieva Yuliia. Intermedial specificity of the collection of Paul Eluard and Man Ray "Free Hands"

This article is part of a more thorough study of the phenomenon of "picto-poetry" on the materials of the collection of Paul Eluard and Man Ray "Les Mains libres". Surrealism as an avant-garde trend does not accidentally attract the attention of modern Ukrainian and foreign scholars, because it is precisely this personification of the crisis of society and art in general, which is characteristic of transitional eras. The science has well researched the history of this trend, its philosophy, the specifics of creativity. The "white spot" remains what could be called the "morphology" of surreal poetry, that is, the system of its genres. This article is a contribution to the development of a system of surrealist genres, in particular, a contribution to the development of the phenomenon of "picto-poetry", which has hardly been studied in modern literary criticism. As it is known, it was precisely in such revolutionary times, when society was undergoing a revolution in all spheres of life, that there is a tendency to mix not only different genres, but also types of art. Intermediality is a practical embodiment of the synthesis of arts in one work and is considered as a one of the integral features of the aesthetics of the avant-garde, and especially — of surrealism. This study shows how the main features of intermediality are expressed in the visual poetry of the surrealists, Paul Eluard in particular, on the example of the collection "Free Hands". In addition, an analysis of one of the collection's duopoem proves that his poetry is rich in a kind of associativity, imagery at the linguistic level, the interpenetration of borders, its poetics is supplemented by the use of graphic art tools, elements of curly verse as part of "picto-

poetry". The creative exploitation of the resources of the unconscious as the main artistic method allows authors to ignore the boundaries between different types of art. Working in various fields, artists organically continue and deepen each other's works: there is a kind of intrusion of one artistic speech into another.

Keywords: surrealism, intermediality, Paul Eluard, "picto-poetry", visual poetry, genre

Наукова необхідність визначення поняття та поетичних особливостей новаторської форми інтермедіального поєднання поезії та графіки на прикладі збірки П. Елюара та Мана Рея «Les Mains libres» у контексті загальних інтермедіальних пошуків сюрреалістів ХХ ст. належить до актуальних проблем сучасного літературознавства. У порівнянні зі зростанням кількості досліджень поезії сюрреалістів, жанрові модифікації в контексті практики інтермедіальності залишаються маловивченими аспектами історії літератури сюрреалізму.

Розв'язання цих питань у науковому дискурсі сучасного літературознавства сприяє формуванню уявлення про особливості інтермедіальної поезії як феномену сюрреалістської літератури, її жанрової, ідейної та поетичної самобутності.

Вивчення феномену «пикто-поезії» П. Елюара не тільки дозволяє простежити розвиток ідей інтермедіальності поезії, які розвивалися ще Г. Аполінером, А. Бретоном та ін., але й розкриває сутність тих змін у поетичній творчості, які відбувалися на світанку глобалізаційної еволюції суспільства та мистецтва загалом, що призвели до стирання чітких кордонів між жанрами, формами та видами мистецтва. «Пикто-поезія» П. Елюара як зразок такого новітнього, сучасного мистецтва, вбачається нами в якості предтечі багатьох сучасних мистецьких форм, які будуються на принципах інтермедіальності. Відповідно, вивчення особливостей поєднання в єдиному творі декількох видів мистецтва представляє інтерес не тільки в якості літературознавчого дослідження, але й для мистецької сфери загалом.

Творчість П. Елюара досліджувалася в працях вітчизняних дослідників та дослідників країн СНГ (Т. Балашової, О. Беніної, В. Соловейчик, І. Еренбурга), а також у роботах французьких вчених (Н. В'єнар, Ж.-Л. Бенуа, Ж.-Ш. Гатеау). Особливості візуальної поезії та практики інтермедіальності у поетичній творчості досліджувалися О. Анікеевою, Ю. Гіком, К. Денкером, Л. Прохоровою. Втім, на сьогодні залишається недостатньо дослідженою практика інтермедіальності у поезії сюрреалістів. Окрім того, залишається також недостатньо висвітленою проблема розробки П. Елюаром як одним із теоретиків та основоположних постатей французького сюрреалізму нових інтермедіальних жанрових форм поезії, а саме – «пикто-поезії» як форми мистецтва, що стала результатом спільної праці Поля Елюара та художника Мана Рея.

Відповідно, актуальність теми даної статті визначається необхідністю осмислення вкладу сюрреалістів, і П. Елюара зокрема, у створення особливої художньої мови, якою є синтез різних

мистецтв у рамках одного твору, що розширюють кордони самого поняття «художній текст». Мета дослідження визначає його конкретні завдання, а саме:

1) охарактеризувати основні риси інтермедіальності як практичного втілення синтезу мистецтв;

2) розглянути діалог художників у контексті збірки «Les Mains libres» як синтез двох видів мистецтва: візуального та поетичного.

Сюрреалізм був та залишається одним із найбільш яскравих, суперечливих, шокуючих, цікавих та водночас складних для розуміння мистецьких напрямків ХХ ст. Це загальноєвропейське культурне явище, яке охоплює безліч напрямків мистецтва (образотворче мистецтво, літературу і кіно, художню фотографію тощо), а також область критики, мистецтвознавства. Сюрреалізм включає філософські концепти, містить у собі безліч аспектів, які неможливо досягнути без звернення до інших наукових областей, таких як соціологія, історія, естетика, етика тощо. Тож, цілком можна порівнювати сюрреалізм з революціями за ефектом, який він мав на суспільство та його свідомість. Подібно Французькій революції, комунізму, які стали небажаними до того поворотними сторінками в історії, сюрреалізм назавжди змінив та визначив наперед образ сучасного світу. Втім, якщо дивитися на явище сюрреалізму глобально, то його химерність, революційність та протестність не просто виражають думки обмеженої групи митців, а й відображають дух своєї епохи. А. Балакіан пише, що сюрреалізм «уособлював собою духовну кризу, зумовлену розвитком ідеологічної думки у ХІХ столітті» [переклад мій – Ю. І., цит. за 8, с. 165].

Щоб зрозуміти сутність сюрреалізму як мистецької течії, яка сповна відповідає тому історичному періоду та соціальному тлу, на фоні якого вона й зародилася, слід пам'ятати, що період кінця ХІХ – середини ХХ століття був кризовим, це одна з найскладніших та неоднозначних сторінок всієї історії людства. Такі соціально-історичні періоди відповідають мистецьким перехідним періодам – саме до такого перехідного етапу належить і сюрреалізм, що й обумовило таку специфічну його сутність та роль у модерністському мистецтві.

О. Кривцун зауважує, що протягом всієї історії мистецтва з різним інтервалом відбувається чергування сталих та перехідних, або революційних епох. Саме у перехідну епоху «визрівають нові способи орієнтації, формуються елементи сталої картини світу». На думку вченого, у такі періоди історії мистецтв «посилиється

феномен «контрапункту» художніх стилів, коли їх нашарування, часто хаотичне сполучення більше походить не на взаємодоповнюваність, а на еkleктику» [5, с. 390].

А. Клементьєва, розглядаючи історію живопису європейського сюрреалізму вказує, що кінець XIX – початок XX століття став саме таким переломним моментом в історії мистецтва. XX століття дослідниця розуміє як «час кардинального переосмислення всіх загальнолюдських, естетичних і духовних цінностей», чергову спробу визначення місця і ролі людини у картині світобудови [переклад мій – Ю. І., цит. за 4, с. 3].

Відповідно до таких радикальних настроїв межі XX століття як переломного моменту перехідної епохи, культурні норми класичного мистецтва були частково зруйновані, а замість них створені нові, у рамках яких було здійснено перехід до абсолютно нового розуміння дійсності, статусу і призначення мистецтва. Сюрреалістичне мистецтво, відмовившись від натуралістичного зображення реальності, претендувало на створення нових форм, прийомів і засобів художньої виразності, пропонувало новий спосіб трактування дійсності.

Однією з відмінних рис мистецтва перехідних епох є синтез мистецтв (література-музика, література-живопис та ін.), питаннями якого задавалися ще античні мислителі та естетики. О. Устюгова вказує, що ідея культурної універсальності, загальності та цілісності здавна усвідомлювалася людьми як певний культурний ідеал. Дослідниця вважає, що своєрідний «прообраз єдиного світу закладений в основних світових релігіях, в різних гуманістичних концепціях». При цьому, саме в мистецтві «відтворювався образ єдиного цілісного світу, а з XIX ст. цілеспрямовано велися пошуки універсальної художньої мови» [7].

Сюрреалізм як ніякий інший напрямок модерністського авангардного мистецтва зміг втілити синтез як новий експериментаторський спосіб осмислення дійсності та створення власної реальності у художньому просторі. Саме він активніше, ніж інші авангардистські течії, звертався до використання медіа-ідей як засобу боротьби з естетичними ідеалами класичного мистецтва.

Модерністи (а згодом і постмодерністи) зробили особливий внесок у багатовікові пошуки єдиного інтегрального медіа у мистецтві. М. Каган вказує, що саме вони «обґрунтували історико-культурологічну необхідність деяких поєднань – таких, як, наприклад, проза-поезія-музика, живопис-декор-архітектоніка, театр-пантоміма-танець» та ін. [3, с. 292]. Окрім того, постмодерністи обрали літературу (як найбільш цілісний прояв тексту) у якості інтегрального медіа, яке має виражати і характеризувати всі інші види мистецтва.

«Синтетичність сюрреалізму» підтверджується універсальністю сюрреалістичного художнього мислення, спектром мистецтв, в історії яких воно стало помітною віхою. Сюрреалізм охопив літературу (прозу, поезію, драматургію), живопис, скульптуру, фотографію, театр, кіно. До того ж, багато представників сюрреалізму висловлювали своє творче кредо відразу в декількох видах мистецтв. Наприклад, Антонен Арто проявив себе не тільки як драматург, але і як режисер, художник, теоретик театру.

Практичним втіленням синтезу мистецтв є явище інтермедіальності, яке становить одну з інтегральних рис естетики авангарду, а особливо – сюрреалізму. Термін «інтермедіальність» (від англ. *inter + media / art = intermedia / interart*) був запропонований німецьким вченим А. Ханзен-Леве [11], тоді як обґрунтував це поняття російський філософ І. Ільїн, який виокремлював так звану загальну мову культури, що складається з мов кожного окремого виду мистецтва [1]. Слід відзначити тісний зв'язок інтермедіальності та інтертекстуальності, як більш відомого у літературознавстві явища, а також визначити відмінність між цими поняттями, оскільки вони перемижуються у своєму значенні, що може викликати плутанину та підміну понять. За визначенням М. Шаповал, інтертекстуальність (від фр. *intertextualité* – «міжтекстовість») позначає спектр міжтекстових відносин, саме ж явище інтертекстуальності є втіленням ідеї про приналежність будь-якого тексту (як літературного, так і музичного, образотворчого чи будь-якого іншого типу тексту) до складу широкого культурного контексту [2]. Тобто, інтертекстуальність втілює в собі думку про багатогранність, багатощаровість літературного тексту, його тісний взаємозв'язок з іншими текстами, співвідношення між ними. Теоретики інтертекстуальності вважають текстом не лише літературний або будь-який інший мовний текст, але часто включають до текстової категорії також картину, музичний твір, архітектурну споруду.

Фактично, інтермедіальність за своєю суттю є різновидом інтертекстуальності, який має більш вузьке значення – якщо інтертекстуальність передбачає будь-який тип взаємодії двох і більше будь-яких текстів, то інтермедіальність передбачає взаємодію різних мистецтв – літератури та архітектури (можемо спостерігати, наприклад, у романі В. Гюго «Собор Паризької Богоматері», де споруда стала повноцінним персонажем роману), літератури та образотворчого мистецтва (роман О. Уайлда «Портрет Доріана Грея», або роман Д. Брауна «Код да Вінчі»), літератури та музики (поетичні здобутки модерністів та постмодерністів, наприклад, вірш В. В. Маяковського «А ви змогли бы?» чи поезія П. Г. Тичини) тощо.

Будь-яке цитування автором іншого літературного твору створює інтертекстуальність

твору, тоді як цитування або опис автором твору, що належить до іншого типу мистецтва (цитування тексту пісні, згадка музичної композиції у творі, опис картини чи скульптури, архітектурної споруди), утворює текстову інтермедіальність.

Дослідник інтермедіальності А. Ханзен-Леве розглядає особливості втілення інтермедіальності в модернізмі. На думку вченого, термін *Intermedialität* (інтермедіальність) – це переклад (з однієї мови мистецтва на іншу) в рамках однієї культури, або об'єднання між різними елементами мистецтва в мономедійному (література, живопис та ін.) або мультимедійному (театр, кіно та ін.) тексті; такі моделі, як правило, мають мультимедійні презентації в системі будь-якої художньої форми, так само як і мономедійні моделі, в яких встановлені ліміти інтеграції з огляду на особливі умови синтезу в рамках медіа-зон, де існують гетерогенні медіуми, як просторові, так і часові» [11, с. 292].

Поняття інтермедіальності й по сьогодні залишається недостатньо вивченим. Це явище розглядається як діалог культур, діалог різних видів мистецтва та навіть як діалог епох, адже часто у творі вступають у взаємодію мистецькі твори різних часових періодів. Втім, хоча розробки теорії інтермедіальності ще знаходяться на початковій стадії та потребують більш глибокого вивчення, вчені вже розробили декілька класифікацій її типів, які можуть зустрічатися в літературному тексті. У даній статті будемо дотримуватися загальноприйнятої класифікації, коли інтермедіальність традиційно поділяється на три типи: конвенціональна інтермедіальність (передбачає медіальне різноманіття форм художнього твору (наприклад, музикальність живопису, пластичність музики та ін.), нормативна інтермедіальність (зустрічається, коли один сюжет перекладений на мову різних медіа, при цьому початкове медіа набуває нормативності) та референціальна інтермедіальність (передбачає цитування в тексті одного медіа тексти інших медіа, при цьому один із них може виступати в якості референта. Інша назва цього типу інтермедіальності в літературознавстві – ексфрасис – тобто, спроба опису форми та змісту одного медіа засобами іншого).

Тож, вважаємо, що інтермедіальність як феномен була со-природньою сюрреалізму як напрямку, адже він зародився та досяг найбільшого розквіту саме в таку перехідну кризову епоху, для якої і є характерним тяжіння до поєднання різних видів мистецтв в одному творі.

Тяжіння до інтермедіальності так чи інакше зустрічалося в творах різних представників сюрреалізму: А. Бретона (poème-objet), Г. Аполлінера (calligramme), однак жоден з них не зміг досягти абсолютного синтезу мистецтв в одному творі, коли один вид мистецтва

доповнюється іншим та навпаки. Прикладом такого синтезу вважаємо піктопоетичну збірку Поля Елюара і Мана Рея "Les Mains libres".

Інтермедіальна сутність цієї збірки полягає уже в об'єднанні зусиль поета та художника, які у рівній мірі долучилися до створення цього творчого експерименту. Незважаючи на всім відому простоту і ясність, поезія Елюара в першу чергу – візіонерська, і сам Елюар – поет-візіонер» [6, с. 202]. П. Елюар звертається до сюрреалістичного мистецтва, поетичного ідеалізму сюрреалістичного мислення. Він вважає, що саме цей мистецький напрямок об'єднує, та, до певної міри, зрівнює двох митців, так само, як зрівнює уяву та реальність в інтерпретації цих митців. Поет впевнено стверджує, що «*il n'y a pas de dualisme entre l'imagination et la réalité, que tout ce que l'homme peut concevoir et créer provient de la même veine, est de la même matière que sa chair, que son sang et que le monde qui l'entoure*» [10, с. 516] (немає дуалізму між уявою і реальністю, все, що людина може створити, походить з однієї жили, має той же матеріал, що і її плоть, її кров і світ, що її оточує) (переклад мій – Ю. І.). Ця збірка в її нетиповому, рідкісному форматі не тільки демонструє приклад творчої співпраці на рівних, але й зливає воедино два мистецьких напрямки – графіку та поезію.

До такого розуміння власне природи інтермедіальності П. Елюар прийшов ще у 1920-х рр., коли вказував, що «*fondé sur le postulat qu'il n'y a pas de distinction entre la chose et son image (mentale ou verbale), et que les images produites par la conscience ont autant de réalité que celles qui sont perçues*» [9] (немає різниці між річчю і її зображенням (ментальним або вербальним) і що зображення, створені свідомістю, є такими ж реальними, як і ті, які сприймаються людиною) (переклад мій – Ю. І.). Сучасний французький дослідник візуальної поезії Е. Пелард вказує, що характер візуальної поезії визначається через «ступінь свідомості автора, його роздуми про знак і письмо в їх матеріальності» (переклад мій – Ю. І.) [13]. Він називає такий досвід створенням «іконного еквіваленту слів, наданням тексту суттєвої візуальної якості», а також «спробою переробити мову і письмо, перетворивши їх на графічному рівні, а отже, дослідити нові форми сенсу через писемність» (переклад мій – Ю. І.) [13]. Вважаємо, що збірка Поля Елюара та Мана Рея є прикладом такої візуальної поезії.

Простежимо інтермедіальну природу збірки на прикладі одного з малюнків-дуєтів.

З точки зору метричності, звукового наповнення та стилістики цікавим є вірш П. Елюара до малюнка «Le don», який зображує молоду оголену жінку з довгим волоссям, нахиленою головою, тіло якої відкинуте назад у емоції насолоди (мал. 1).



Мал. 1. Le don, 1937

Інтермедіальність композиції полягає уже в тому, що сам малюнок був натхненний фотографією. Композиція є цілком зухвалою, овіяною еротизмом. Вона перегукується зі фронтисписом збірки та багатьма іншими композиціями, просякнутими еротизмом та оспівуючими красу жіночого тіла. Відлуння цього еротизму міститься і в поетичній ілюстрації П. Елюара:

*Elle est noyau figue pensée
Elle est le plein soleil sous mes paupières closes
Et la chaleur brillante dans mes mains tendues*

*Elle est la fille noire et son sang fait la roue
Dans la nuit d'un feu mûr. [12]*

*Це думка, наче ядро інжиру
Вона – повне сонце під моїми закритими
повіками*

І сяєє тепло в моїх простягнутих руках

*Вона – чорна дівчина, і її кров робить коло
У ночі стиглого полум'я.
(переклад мій – Ю. І.)*

Перш за все, у цій поезії головним прийомом метричності виступає анафора «*Elle est*». Вірш, таким чином, можна сприймати як безпосередню відповідь на малюнок – жінка, яка пропонується нашим очам для споглядання, і є «*noyau figue pensée*», «*le plein soleil*», саме вона є тією «*la fille noire*». Дієслово «*est*» своїм теперішнім часом виражає життєствердність, робить жінку

присутньою тут і зараз, яка віддає себе почуттям (що й зображено на малюнку Мана Рея).

Як це часто буває у поезії П. Елюара, він створює графічний зв'язок між малюнком і віршем, просодичну криву, яка відтворює відповідну графічну криву. Щоб розкрити зміст цього метричного прийому, визначимо метричні типи складів у кожному із рядків:

Рядок 1 – октосилабічний
Рядок 2 – олександрійський
Рядок 3 – олександрійський

Рядок 4 – олександрійський
Рядок 5 – шестискладний

Таким чином, вірш складається з п'яти рядків: октосилабічний і шестискладний рядки обрамлюють три олександрійські рядки, реалізуючи таким чином кругову форму поезії. Олександрійський метричний тип дозволяє відтворити розгортання тексту, відтворити повноту, аналогічну напруженому та еротичному тілу на малюнку. Така ж кругова сукупність виявляється й на рівні лексики, яка за своєю семантикою також виражає повноту: «*noyau*», «*figue*», «*roue*».

Зазначена вже крива також зустрічається, з одного боку, у фонічному хіазмі між 1-ю строфою терцета та двовіршем: *noyau figue* [nwa / fi] // *fille noire* (fi / nwa], а з іншого боку – тематичне світло, яке слідує за сходом «*plein soleil*», щоб закінчитися «*la nuit d'un feu mûr*». Таким чином, вірш силою слів конкретизує жіночий образ, створює однаково еротичну фігуру.

На стилістичному рівні ця поезія містить декілька алегоричних образів. Це, передусім:

– *Жінка і сонячний вогонь*: жінка у П. Елюара – це жінка-зірка, сонячна жінка, яка світиться, генеруючи світло, зосереджуючи у собі всі кольори глибокої життєвої сили: чорний, сонячно-жовтий, криваво-червоний та колір стиглого вогню. Таким чином, світлові плями розсіяні по всьому вірші й розсіюються у внутрішньому погляді поета: вони створюються «внутрішнім зором» поета (як підказує зображення «*paupières closes*», які зберігають образ зовнішнього світу), щоб погляд міг продовжувати свій шлях до освітлення внутрішнього буття;

– *Життєва сила крові*: характерний для П. Елюара образ «колеса» (*sang fait la roue*) стосується динамічності кровообігу в організмі, є аналогію функції між маршрутами і кровоносними судинами, які ведуть життєвий потік з його вогнища-серця на периферію – до обличчя, рук, шкіри, губ, грудей – вільно відкритих для гри бажання;

– *Стиглий вогонь / стиглий плід*: вогонь у П. Елюара часто є символом романтичних стосунків, як енергія, походження живих сил. Тому природньо, що цей образ також

пов'язаний із зображенням рослини, яка може квітнути та приносити плоди. Стигли плоди – один із найпростіших еротичних образів. Жінка порівнюється із стиглим плодом, готовим до того, щоб її «спожив» чоловік, будь-то їсти її, як фрукт, збирати, як квітку чи пити, як вино із достиглих фруктів. Дозрілий плід, таким чином, концентрує у собі весь любовний процес;

– *Повнота кола*: із найпершого рядка П. Елюар говорить про повноту – «*Elle est nouau figue pensée*», де ядро фігового плоду є очевидним зображенням центру, можливо, навіть центру землі. Сам інжир із чуттєвою округлістю символізує стиглість та родючість, тоді як «повне сонце» (замкнене під повіками) – внутрішній вогонь, тепло якого випромінюється в простягнутих руках, і яке запалює кров, яка «робить коло», яке замикається (аналогічно тому, як метрично є замкнутим у собі й сам вірш).

Відповідно, у даному вірші та його органічному зв'язку з малюнком, який він ілюструє, вбачаємо особливу глибину та завершеність – поет відтворює концепти любові, еротики, життя, яке уособлює «стиглий плід» жіночого тіла, органічно влітаючи образи ядра, кола, сонця до метричної структури вірша, яка також робить своєрідне коло, замикаючись та символізуючи ту ж безкінечність та вічність життя.

Отже, вивчення поетичних творів, зібраних у «*Les Mains libres*» в їх сукупності з малюнками, з якими ці вірші утворюють єдину композицію, показало, що такий формат спільної праці двох митців породив дійсно унікальне явище. Накладаючись одне на одного, поезія та графіка утворюють новий тип інтермедіальної поезії, якому ще немає назви. Вважаємо доцільним запропонувати назву «дуовірш», адже обидва твори пов'язані між собою конвенціональними та референціальними зв'язками. Це нова форма ексфракису, який передбачає не цитування у тексті одного медіа текстів інших медіа, а цитування творами одне одного, тобто їх взаємозв'язок, діалог. Це й утворює унікальну та багатогранну, щонайменше тришарову форму

інтермедіальності, яка є самотбною та ще тільки потребує бути названою.

Додатковий інтерпретаційний шар тут створює ще й сам читач збірки, бо він, як і її автори, є вільним у прочитанні та розумінні збірки. Це робить спільне творіння Мана Рея та Поля Елюара під назвою «*Les Mains libres*» свого роду квінтесенцією сюрреалізму, бо воно втілює його свободу, асоціативність, тягу до нових форм, нехтування традиційними правилами мистецтва та будь-якими його обмеженнями, інноваційність, яка у даній збірці виразилася у принципово новому, «перевернутому» (співвідносно із традиційним) розумінні відносин «малюнок-текст», яке було розроблене авторами до рівня, коли і малюнок, і поезія однаково ілюструють одне одного. Жоден із типів мистецтва чи каналів сприйняття у «півікто-поезії» не є доміантним, а утворює гармонійне поєднання з іншими.

Підбиваючи підсумки, необхідно відзначити, що поетика збірки багата своєрідною асоціативністю, образністю на лінгвістичному рівні, взаємопроникненням кордонів, що доповнюється використанням у рамках «півікто-поезії» графічних художніх засобів, елементів фігурного вірша. Творча експлуатація ресурсів несвідомого як основного художнього методу дозволяє авторам ігнорувати кордони між видами мистецтва. Працюючи в різних сферах, вони органічно продовжують і поглиблюють твори один одного: відбувається своєрідне вторгнення однієї художньої мови в іншу. Ман Рей та П. Елюар паралельно пишуть вірш, поєднуючи зображення і його словесне відчуття, у збірці бачимо постійне чергування таких подвійних картин. Це і є її основним принципом побудови.

Це дослідження також показало, що і феномен інтермедіальності, і феномен "півікто-поезії" ще чекають свого вивчення, адже тільки окремі їх аспекти були вивчені дослідниками на достатньому рівні. Дана стаття є внеском в розробку теорії інтермедіальності і пропонує власне її трактування на прикладі збірки Поля Елюара та Мана Рея "*Les Mains libres*".

Література

1. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. Москва, 1998. 250 с.
2. Интертекстуальність: історія, теорія, поетика: навч. посіб. Київ: Вид.-полігр. центр «Київ. ун-т», 2013. 167 с.
3. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств: монография, части I, II, III. Ленинград: Изд-во «Искусство», Ленинградское отделение, 1972. 440 с.
4. Клементьева А. О. От видения как зрения к видению и видимости (живопись европейского сюрреализма). Москва: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2012. 100 с.
5. Кривцун О. А. Эстетика: учебник для академического бакалавриата. 3-е изд., перераб. и доп. Москва: Издательство Юрайт, 2016. 549 с.
6. Мирошникова Е. В. Между сном и явью: сюрреалистические идеи в книжной графике Валентины Гросс-Гюго // Индивидуальные художественные миры. № 2. 2019. С. 194–209.
7. Устюгова Е. Н. Глобализация и культура: исторический контекст // *II Философские науки*. Москва, 2005. URL : <http://www.academyrh.info/html/ref/20051205.htm> (дата звернення 10.07.2019)
8. Balakian A. Surrealism: the road to the absolute. New York: The Noondaypress, 1959. 256 p.
9. Eluard Paul. Donner. Voir. Gallimard, 2001. 224 p.

10. Eluard Paul. *Poesie. 1913-1926*. Gallimard, 2003. 224 p.
11. Hansen-Löve A. A. *Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst // Dialog der Texte. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband*, 1983. P. 291–360.
12. Les mains libres de Paul Éluard, Man Ray (Dessin) // Critiques Libres. Critiqué par Septularisen, le 24 septembre 2013. URL: <http://www.critiqueslibres.com/i.php/vcrit/37701> (дата звернення: 29.09.2019).
13. Pelard E. *La Poésie Graphique: Christian Dotremont, Roland Giguère, Henri Michaux et Jérôme Peignot*. Paris: Université Paris-Sorbonne, 2013. URL: http://lettres.sorbonne-universite.fr/IMG/pdf/Pelard_Emmauelle_2013_position-de-these.pdf (дата звернення: 10.07.2019).

References

1. Іл'їн, І. П. (1998). *Postmodernizm ot istokov do konca stoletiya: Evolyuciya nauchnogo mifa*. Moscow: Intrada [in Russian].
2. Shapoval, M. (2013). *Intertekstualnist: istoriia, teoriia, poetyka : navch. posib*. Kiev: «Kyiv. un-t» [in Ukrainian].
3. Kagan, M. S. (1972). *Morfologiya iskusstva: Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstv*. Leningrad: «Iskusstvo» [in Russian].
4. Klement'eva, A. O. (2012). *Ot videniya kak zreniya k videniyu i vidimosti (zhivopis' evropejskogo syurrealizma)*. Moscow: MGU im. M. V. Lomonosova. [in Russian].
5. Krivcun, O. A. (2016). *Estetika: uchebnik dlya akademicheskogo bakalavriata*. Moscow: YUrajt [in Russian].
6. Miroshnikova E. V. (2019). *Mezhdz snom i yav'yu: syurrealisticheskie idei v knizhnoj grafike Valentiny Gross-Gyugo*. Moscow. [in Russian].
7. Ustyugova, E. N. (2005). *Globalizaciya i kul'tura: istoricheskij kontekst*. Moscow: Filosofskie nauki. Retrieved from: <http://www.academyrh.info/html/ref/20051205.htm> [in Russian].
8. Balakian A. (1959). *Surrealism: the road to the absolute*. New York: The Noondaypress
9. Eluard, P. (2001). *Donner. Voir*. Paris: Gallimard.
10. Eluard, P. (2003). *Poesie. 1913-1926*. Paris: Gallimard.
11. Hansen-Löve, A. A. (1983). *Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst // Dialog der Texte. Wiener Slawistischer Almanach. Wien: Sonderband*.
12. *Les mains libres de Paul Éluard, Man Ray (Dessin)*. (2013). Retrieved from: <http://www.critiqueslibres.com/i.php/vcrit/37701> [in French].
13. Pelard E. (2013) *La Poésie Graphique: Christian Dotremont, Roland Giguère, Henri Michaux et Jérôme Peignot*. Retrieved from: http://lettres.sorbonne-universite.fr/IMG/pdf/Pelard_Emmauelle_2013_position-de-these.pdf [in French].

Івлєва Юлія Олегівна, аспірантка кафедри зарубіжної літератури, Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара (просп. Гагарина, 72, Дніпр, 49000, Україна); e-mail: ivleva.love1995@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-6997-7045>

Ivlieva Yuliia, graduate student of the Department of Foreign Literature, Oles Honchar Dnipro National University (Gagarin ave., 72, Dnipro, 49000, Ukraine); e-mail: ivleva.love1995@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-6997-7045>

Одесский текст и одесский миф в русской прозе 1920–1930-х годов

Татьяна Анатольевна Шеховцова

доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы,
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина
(г. Харьков, площадь Свободы, 4, 61022, Украина);
e-mail: shekhovt2@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-6270-6549>

Софья Петровна Юрченко

студентка 5 курса филологического факультета,
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина
(пл. Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина)
soniasea151@gmail.com

В статье анализируется одесский текст в русской литературе первых послереволюционных десятилетий. Актуальность избранной темы определяется интересом современного литературоведения к проблемам урбанистики, в частности, городского пространства и городских текстов, а также недостаточной изученностью одесского городского текста 1920–1930-х годов.

Целью данной статьи является выявление основных составляющих одесского городского мифа и особенностей их воплощения в одесском тексте русской литературы. Анализ произведений И. Бабеля, В. Жаботинского, И. Ильфа и Е. Петрова, Ю. Олеши, С. Юшкевича, К. Паустовского, В. Катаева позволяет выделить такие особенности одесского текста, как игровое начало (карнавализация, театральность, музыкальность, азартная игра), миф о вольном городе, городе мира и «золотом веке», мотивы воспоминаний и ностальгии, осознание городских топонимов как символов процветания Одессы (Дерибасовская, памятник Ришелье, оперный театр, дачи Большого Фонтана), свободы и авантюризма (Молдаванка, Пересыпь, Порт). В одесском мифе амбивалентно сочетаются архетипы матери и блудницы, черты городов концентрического и эксцентрического типа, размываются оппозиции столица/провинция, свое/чужое.

Объединяющим началом прозы выделенного периода становится мотив ностальгии, который реализуется через идеализированные топонимы Одессы, автобиографичность текста, воспроизведение рассказчиком личных воспоминаний детства и юности, фокусирование внимания на событиях прошлого. Отличительным свойством ностальгии в одесском тексте является отсылка к нескольким временам одновременно, тоска по вневременному пространству, где встречаются несколько исторических эпох. При этом пафос ностальгии связан и с временным разрывом, и с непреодолимым географическим расстоянием. Оппозиция прошлое/настоящее соотносится с другими оппозициями: прошлое – это юг, «свои», гармония центра и провинции, матери и блудницы. Наложение бинарной оппозиции «прошлое/настоящее» на дихотомию «юг/север» привносит в семантику «юга» не только пространственное, но и временное измерение.

Ключевые слова: свертхтекст, городской текст, городской миф, художественное пространство, одесская проза, поэтика

Шеховцова Т. А., Юрченко С. П. Одеський текст і одеський міф у російській прозі 1920–1930-х років

У статті аналізується одеський текст у російській літературі перших післяреволюційних десятиліть. Актуальність обраної теми визначається інтересом сучасного літературознавства до проблем урбаністики, зокрема, міського простору і міських текстів, а також недостатньою вивченістю одеського міського тексту 1920–1930-х років.

Метою статті є виявлення основних складових одеського міського міфу і особливостей їх втілення в одеському тексті російської літератури. Аналіз творів І. Бабеля, В. Жаботинського, І. Ільфа та Е. Петрова, Ю. Олеші, С. Юшкевича, К. Паустовського, В. Катаєва дозволяє виділити такі особливості одеського тексту, як ігрове начало (карнавалізація, театральність, музичальність, азартна гра), міф про вільне місто, місто світу і «золотий вік», мотиви спогадів і ностальгії, усвідомлення міських топонімів як символів процвітання Одеси (Дерибасівська, пам'ятник Ришельє, оперний театр, дачі Великого Фонтану), свободи і авантюризму (Молдаванка, Пересип, Порт). В одеському міфі амбивалентно поєднуються архетипи матері і блудниці, риси міст концентричного та эксцентричного типу, розмиваються опозиції столиця/провінція, своє/чуже.

Об'єднуючим фактором для прози виділеного періоду стає мотив ностальгії, який реалізується через ідеалізовані топоніми Одеси, автобіографічність тексту, відтворення оповідачем особистих спогадів дитинства та юності, фокусування уваги на подіях минулого. Відмінною властивістю ностальгії в одеському тексті є відсилання до кількох часів одночасно, туга за позачасовим простором, де зустрічаються кілька історичних епох. При цьому пафос ностальгії пов'язаний і з часовим розривом, і з непереборною географічною відстанню. Оппозиція минуле/теперішнє співвідноситься з іншими опозиціями: минуле – це південь, «своє», гармонія центру і провінції, матері і блудниці. Накладення бинарної опозиції «минуле/теперішнє» на дихотомію «південь/північ» привносить в семантику «півдня» не тільки просторовий, але й часовий вимір.

Ключові слова: надтекст, міський текст, міський міф, художній простір, одеська проза, поезика

Shekhovtsova Tatiana, Yurchenko Sofiia. Odessa text and Odessa myth in the Russian prose of the 1920s-1930s

The article analyzes the Odessa text of Russian literature formed during the first post-revolutionary decades. The unfailing interest that modern literary studies show towards urban studies as well as the urban space and urban texts problems and also a substantial understudy of the Odessa urban text of the 1920s – 1930s determines the relevance of the chosen topic.

The purpose of this article is to identify the main components of the Odessa urban myth and the aspects of their representation in the Odessa text of Russian literature. The analysis of the works of I. Babel, V. Zhabotinsky, I. If and Y. Petrov, Y. Olesha, S. Yushkevich,

K. Paustovsky, V. Kataev allows us to highlight such unique features of the Odessa text as ludic aspect (carnivalization, theatrical and musical nature, gambling); the myth of Odessa being the free city, the city of peace, and the myth of Odessa Golden age; motives of memories and nostalgia; actualization of city toponyms – Deribasovskaya street, the Duke of Richelieu monument, the Opera House, the dachas of Big Fountain, as the symbols of Odessa glitz and gloss and Moldavanka, Peresyp, and Port as symbols of freedom and adventurous spirit. Odessa myth is described as an ambivalent construct, co-opting the archetypes of the mother and the whore along with the features of the concentric and eccentric cities, a construct where transcendental “capital/province”, “friend/foe” oppositions become blurred.

The motive of nostalgia realized through the idealized toponyms of Odessa, the autobiographical nature of the texts, personal memories of childhood and adolescence, focus on past events – those are the chief unitizing aspects in the prose of the selected period. The instantaneous actualization of several timelines along with the longing for a place with no time at all, for a place at the crossroads of several historical eras – those are the distinctive features of a nostalgia concept in Odessa text. At the same time, the pathos of nostalgia is associated with a time gap and with geographical distance marked as impassable. The “past / present” opposition correlate with the other oppositions: the “past” means the “south”, the “friends”, the harmony of the center and the province, the truce between the mother and the whore. The “past/present” binary opposition overlapping the “south/north” dichotomy introduces not only spatial but also temporal dimension into the semantics of the “south”.

Key words: *hypertext, urban text, urban myth, art space, Odessa prose, poetics*

В современной литературоведческой науке под «городскими текстами» понимают «сверхтексты, «порожденные топологическими структурами» [24]. Город рассматривается исследователями, «с одной стороны, как текст, а с другой, как механизм порождения текстов» [22, с. 3]. Реальный город, преображенный авторами, превращается в город литературный, влияющий, в свою очередь, на локальную историческую память, дальнейшее развитие городской среды и самосознание жителей. История изучения и концептуализации «городского текста» связана с именами Ю. Лотмана, В. Топорова, Н. Меднис [22; 24; 30] и др. Наиболее комплексно и всесторонне изучены петербургский и московский тексты русской литературы. В последние десятилетия внимание ученых все чаще привлекают и провинциальные тексты [24].

Актуальность избранной темы определяется интересом современного литературоведения к проблемам урбанистики, в частности, городского пространства и городских текстов, а также избирательной изученностью одесского городского текста 1920–1930-х годов. Городской текст Одессы привлекает внимание не только литературоведов, но и историков, культурологов, социологов [2; 14; 28; 29; 35 и др.], при этом, приводя литературные примеры, большинство авторов опираются на ставшие классикой одесской прозы произведения И. Бабея, И. Ильфа и Е. Петрова. Вопрос о городском мифе Одессы рассматривается в работах М. Найдорфа, Я. Гинрихса, О. Довгополовой, М. Гаухмана и др. на широком культурологическом материале и с высокой степенью популяризации [3; 4; 5; 25]. Целостное исследование городского текста данного периода позволит дополнить существующие представления о художественном образе Одессы и путях его мифологизации в литературе послереволюционных десятилетий, а также осмыслить в новом ракурсе литературное наследие писателей 1920–30-х гг., чье творчество способствовало окончательному оформлению одесской городской идентичности.

Анализируя творчество конкретных представителей «одесской» литературы, исследователи выделяют такие характерные

черты городского текста Одессы, как карнавализация, наличие «фантастических перевертышей» в социальных отношениях описываемых персонажей, тип героя-трикстера, использование пародийных, игровых приемов, пестрота лингвистической ткани произведения, в котором персонажи говорят на особом «одесском языке», начиненном языками всего мира, насыщенность текста юмором и фольклорными элементами речи, мотивы свободы личности, жажды приключений, морского пространства как символа открытости миру [17; 18]. Однако этот перечень нельзя считать исчерпывающим. Кроме того, специфика взаимодействия городского мифа и городского текста Одессы также требует дополнительного изучения.

Целью данной статьи является выявление основных составляющих одесского городского мифа и особенностей их воплощения в одесском тексте 1920–1930-х годов. Материалом исследования выбраны произведения И. Бабея, В. Жаботинского, И. Ильфа и Е. Петрова, Ю. Олеши, С. Юшкевича, К. Паустовского, В. Катаева, так как в творчестве этих писателей одесский текст наиболее репрезентативен.

Методология исследования основана на принципах культурно-исторического, сравнительно-исторического, структурно-типологического методов и мифопоэтического подхода.

Н. Меднис определяет сверхтекст как «сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью» [24]. В. Топоров отмечает, что со сверхтекстом «связываются высшие смыслы и цели», это текст, в котором предмет реальности совершает прорыв в сферу «символического и провиденциального» [30, с. 26].

Исследователи выделяют ряд особенностей сверхтекстов:

- наличие образно и тематически обозначенного центра, который предстает как единый концепт сверхтекста. В роли такого центра для топологических сверхтекстов выступает конкретный локус, взятый в единстве

его историко-культурно-географических характеристик.

- смысловая цельность, рождающаяся от встречи текста и реальности.

- наличие единого «художественного кода» [15; 24]. Применительно к городскому тексту, это выделенная В. Топоровым система природных и культурных образов (знаков), способы выражения пространства и времени, фамилии, имена, числа, элементы метаописания (театр, декорация, роль, актер и т.п.), мотивы и т. д. [30].

Феномен городского текста связан с формированием и развитием городского мифа. Каждый городской топоним имеет ряд доминантных образов-символов, которые выстраиваются в определенную уникальную систему, присущую только данному пространству. Оознаваемость города по его доминантным точкам К. Линч называет «вообразимостью» [19]. Каждая доминантная точка – это отсылка к культурной памяти разных периодов, зафиксированная единица перехода эмпирического городского объекта (здания, улицы и т. д.) к его художественному воплощению.

По М. Найдорфу, объединяющим признаком городских мифов является «функция маркера, своего рода указателя, посредством которого коллективный автор данного мифа (им может быть этнос, род, нация, другие единства) выделяет некоторое особо значимое социальное и географическое пространство. <...> по своей функции миф (древний ли, новый ли) есть коллективно выработанный образ социального пространства, существенно важный для групповой и индивидуальной самоидентификации данного сообщества» [25].

В городском мифе отражаются реальные исторические события и личности, становящиеся культурными героями, а также система образов-символов, связанная с представлениями о местных жителях, их роде деятельности, быте, культурных традициях.

Составными элементами городского мифа принято считать:

1. Историю возникновения города. Здесь особое значение имеют мифы об основании города и о происхождении его названия. Имя является отправной точкой культурного города, при этом часто соприкасаясь с сакральной темой появления городов по воле богов или Бога в древней мифологии.

2. Культурных героев мифа. Это выдающиеся личности (основатели, строители, воины, авантюристы, художники, писатели и другие), деятельность которых имеет позитивный смысл с точки зрения господствующих нравов, общественных критериев морали, эстетики и вкуса.

3. Переломные исторические события, к которым постоянно возвращается локальная культурная память.

4. Обобщенные образы местных жителей, часто связанные с их социальным положением, родом деятельности, этнической принадлежностью, находящие выражение в литературе и городском фольклоре.

5. Наличие реальных локусов городской среды, имеющих исключительное социальное, культурное и историческое значение и наделенных рядом общеизвестных качеств.

6. Элементы природного ландшафта, а также городских животных, ставших символами данного пространства [6; 7].

Формирование культурного мифа Одессы имело «три исторических всплеска “темы” – первая треть XIX века, рубеж XIX–XX веков и 20–30 гг. XX века» [25]. Возникновение Одессы «представляется событием чрезвычайным, даже чудесным: Одесса появляется внезапно и сразу в готовой форме – подобно рождению в полном вооружении Афины Паллады из головы Зевса», что и запускает процесс мифологизации, то есть интерпретацию исторической реальности в понятиях и образах всеобщего значения [25]. Об этом пишет В. Жаботинский в «Повести моих дней»: «Из ничего, из нуля возник этот город за сто лет до моего рождения, на десяти языках болтали его жители, и ни одним из них не владели в совершенстве. <...> Город эфемерный, как клещевина пророка Ионы, и все, что произрастает в нем, – материальное, нравственное, общественное – тоже Ионина клещевина, преходящий случай, острота, авантюра» [8]. Вектор дальнейшего развития образа города определяли «дыхание Европы», блеск юга, смешение языков и народов. В мифологизированном облике Одессы просматривался «идиллический образ древнегреческой Аркадии» [25].

Непрерывной составляющей одесского мифа является восприятие города как места исключительного и самобытного. Обладая культурными и экономическими связями как с Европой, так и с Москвой, Петербургом, Киевом, Одесса остается обособленной и универсальной единицей, городом мира, а не государства. Эта особенность получила отражение в разговорах героев В. Жаботинского, И. Ильфа и Е. Петрова, которые рассуждают о планах турецкого султана, Франце-Иосифе, французском премьер-министре Комбе, Бернсторфе, Сноудене и Чемберлене «не вчуже, не просто как читатели газет, а запальчиво, как о деталях собственного кровного предприятия» [9], воспринимая их как часть городской жизни, а Одессу – как город на мировой карте, что возможно только для центра и невозможно для провинции.

Имя города, названного в честь древнего эллинского селения Одиссос, якобы находившегося поблизости, и сменившего гендерную принадлежность по воле Екатерины II («Пусть же Хаджибей носит древнеэллинское название, но в женском роде – Одесса» [32]),

вызывает ассоциации с «Одиссеей» Гомера. Уже исходя из названия, Одесса становится городом хитроумных одиссеев, странников и торговцев, склонных хитростью и плутовством побеждать там, где прямое противостояние силе невозможно. Культурными героями одесского мифа по праву могут считаться Екатерина II, Григорий Потемкин, Иосиф де Рибас, герцог де Ришелье, граф де Ланжерон, Михаил Воронцов, Григорий Маразли и даже Александр Пушкин, чьи имена увековечены в городской архитектуре и топонимике. В 1920–1930-е годы эти культурные герои отождествляются с ушедшим великим прошлым города, формирующим образы титанов, полулюдей-полубогов. Такое восприятие обусловлено впечатляющим историческим масштабом каждой из личностей, имеющих созидательные заслуги перед городом (особенно значимые на фоне хаоса и разрушений первой трети XX века), а также включенным в одесский миф мотивом «измельчания теперешнего».

Героями одесского мифа, получившего отражение в произведениях 1920–1930 годов, оказываются Бенья Крик, ставший литературным воплощением налетчика М. Винницкого, летчик-испытатель и спортсмен С. Уточкин, бандит, а впоследствии командир Красной армии Г. Котовский, певец и артист Л. Утесов. В статье «Уточкин», напечатанной в 1916 году в газете «Биржевые ведомости», А. Куприн писал: «И в самом деле, покойный Сергей Исаевич был в этом городе так же известен всем от мала до велика, как знаменитый покойный адмирал Зеленой или как бронзовое изваяние дюка Ришелье на Николаевском бульваре» [16]. В этом фрагменте переданы основные тенденции формирования образа культурного героя городского мифа: мифологизация реальной исторической фигуры (Сергей Уточкин), аналогия с великими героями прошлого (Павел Зеленой), репрезентация героев прошлого через реальный топоним (памятник Дюку).

Историческое прошлое облекается в форму мифа: «Когда-то, лет сто тому назад, Черноморск был действительно вольным городом, и это было так весело и доходно, что легенда о порто-франко до сих пор еще бросала золотой блеск на светлый угол кафе “Флорида”» [12] («Золотой теленок»).

В романе В. Жаботинского «Пятеро» порядки тридцатилетней и более давности описываются в воспоминаниях хлеботорговца: «Когда я был еще дитем, только такие люди тут в Одессе и делали карьеру. Один богател на контрабанде, другой на том, что грузил зерно по тридцать процентов мусора на мешок; а третий просто подкупал приемщика... Зато сами были богаты, и вокруг каждого кормилось сколько душ. Честное слово, тогда лучше было. В портовом городе, который хочет расти, нужны жулики, шесть пальцев на каждой руке и на каждом пальце крючок; Смотрите, был город первый на всю Россию, а теперь скисает, уже завидует какому-то

Николаеву, еще завтра будет завидовать Очакову» [9]. Такая форма отсылок к прошлому создает образ прекрасного былого и укрепляет мотив ностальгии, конца «одесского золотого века», обреченности города.

Образ народа Одессы вырастает из его многонациональной пестроты. Это жители города и предместья, разных социальных слоев и национальностей, которых связывает особый одесский язык и юмор, темперамент, склонность к плутовству, легкость в обращении с законом. По роду деятельности это чаще всего торговцы и предприимчивые коммерсанты, моряки, криминальные элементы и люди творческих профессий. Бабель использует определение «люди воздуха», говоря о маклерах и спекулянтах, не имеющих постоянного занятия, а делающие деньги по случаю, прибегая к обману и сомнительным сделкам, то есть из воздуха. Этому типу героя посвятил пьесу «Человек воздуха» в 1925 году С. Юшкевич. К. Паустовский отмечает типичность литературных персонажей: «Десятки Остапов Бендеров, пока еще не описанных и не разоблаченных, прохаживались враскачку мимо Ильфа» [27].

О многонациональном составе населения Одессы упоминают все авторы выбранного периода: «...любопытнее всего было тогда у нас мирное братание народностей. Все восемь или десять племен старой Одессы встречались в этом клубе, и действительно никому еще не приходило в голову хотя бы молча для себя отметить, кто кто» [9]. Героями повести В. Катаева «Белеет парус одинокий» становятся русские, украинцы, евреи, поляки, немцы, молдаване, отличающиеся, главным образом, акцентом речи. Особо подчеркивается в собирательном образе одесситов талант рассказчика и собеседника, основанный на своеобразном парадоксальном юморе. Это не только способность к остроумным экспромтам, но и дар лгуна-краснобая, подтверждаемый репликой Сережи Мильгрома: «Что со мной сегодня было! Только чур – я буду врать, но вы не мешайте» [9].

Почетное место в одесском мифе отдано криминальному миру. Налетчики, уличные воры, контрабандисты, обманщики и авантюристы всех мастей прочно ассоциируются с образом старой Одессы. Более всего этому способствовали «Одесские рассказы» Бабеля с такими колоритными персонажами, как Бенья Крик, Любка Казак, Колька Паковский и Фроим Грач, бывший «истинным главой сорока тысяч одесских воров» [1].

Мифологизированными локусами Одессы стала Дерибасовская, Одесский порт, Молдаванка, Привоз, Пересыпь, Ланжерон, оперный театр, станции Большого фонтана. Сама же Одесса предстает «как город состоявшейся буржуазной жизни» [5], то есть город с собственными культурными традициями, любовью к комфорту и «красивой» жизни,

вкусной пище, иностранным зрелищам и товарам, семейным ценностям, преемственности поколений. Это является ключевым элементом одесского мифа в целом.

Не все авторы одесского текста прямо указывали местом действия Одессу. Так, в романе «Золотой теленок» город назван Черноморском, а в романе-сказке «Три толстяка» действие разворачивается в безмянной стране, однако прототип в обоих случаях легко угадывается.

Одесская природа также вошла в городской культурный миф. Прежде всего, это, конечно, Черное море и черноморское побережье, ощущение солнца и юга, причем море также мыслится в мировом масштабе: «у самых моих глаз начинается великий всемирный океан» [27]. Приметами Одессы становятся чайки и голуби, каштаны и виноград, платаны и акации. У Ю. Олеси платан приобретает черты мирового дерева, дерева жизни, с фаллической символикой: «Прекраснейшее дерево мира – платан! Я думаю, что его можно назвать антилопой растительного царства. У этого дерева есть пах. Оно могущественно и непристойно» [26].

Типологизируя городские тексты, ученые разграничивают города концентрического и эксцентрического типа [22]. Концентрическое положение города, как правило, связано с образом города на горе. Такой город выступает как посредник между землей и небом, это «вечный город», и с ним связаны генетические мифы. Эксцентрический город расположен «на краю» культурного пространства: на берегу моря, в устье реки. Здесь актуализируется оппозиция «естественное/искусственное». Такой город создан вопреки природе, он находится в борьбе с нею. Это дает возможность интерпретации города как победы разума над стихией, с одной стороны, и как извращения естественного порядка, с другой. Вокруг такого города концентрируются эсхатологические мифы. В. Топоров противопоставляет «город проклятый, падший и развращенный, город над бездной и город-бездна, ожидающий небесных кар, и город преображенный и прославленный, новый град, спустившийся с неба на землю» как два полюса возможного развития [31]. В системе городских архетипов прообразом первых является Вавилон (город-блудница), вторых – Иерусалим (город-дева). Эти типы городов имеют собственную образность, мифологию, систему смыслов.

Применительно к Одессе четкую типологизацию провести невозможно. С одной стороны, она представляет собой эксцентрический тип, как город на берегу моря, хотя и выстроенный не настолько вопреки природе, как Петербург, но все же знаменующий победу человеческого разума над стихией. С другой стороны, Одесса может быть осмыслена и как «новый град, спустившийся с неба на землю», то есть имеет место апелляция к обоим архетипам.

Аналогичным образом амбивалентно соединяются в образе Одессы архетипы «города-блудницы» и «города-девы». В. Топоров полагает, что «Образ города, сравнимаемого или отождествляемого с женским персонажем, в исторической и мифологической перспективе представляет собой частный, специализированный вариант <...> более общего и архаичного образа Матери – Земли», откуда следует «связь женского детородного начала с пространством, в котором все, что есть, понимается как порождение (дети) этого женского начала» [31, с. 124].

Исходя из этого, «город-дева» является символом непорочности, захват такого города воспринимается как акт насилия, овладения, лишения чести. Город выступает в образе матери-защитницы, целомудренной девы. В случае «города-блудницы» всегда присутствует мотив порока, город не блюдет своей чести, сам отдается захватчикам, а насилие воспринимается как возмездие за беспутство. Одесский миф репрезентует оба варианта. Как известно, Одесса – это Мама, и все ее жители – это ее дети. Но материнство Одессы не имеет ничего общего с целомудрием. Одесса – мама вольная, лишенная предрассудков, любящая авантюристов и нарушителей закона. Так знакомится с Одессой-мамой Баська из рассказа Бабеля «Отец»: «Баська из Тульчина увидела жизнь Молдаванки, щедрой нашей матери, – жизнь, набитую сосушками младенцами, сохнувшим тряпьем и брачными ночами, полными пригородного шику и солдатской неутомимости» [1].

Одесса – город чувственных удовольствий, денег из воздуха и подвигов, которые в любом другом месте считались бы пороком, но здесь воспринимаются как естественный порядок вещей, если не повод для гордости. Этот парадоксальный образ матери-блудницы можно сравнить с образом Маруси из романа В. Жаботинского «Пятеро». Смелые наряды, толпы поклонников, провокационные связи, пассажиры, ночные купания и образцовое материнство, которому она отдалась со всей возможной жертвенностью: «Храни вас Бог, Маруся, – такую, какая есть. Если бы и мог я вас переделать, я бы отказался» [9]. Это справедливо и для всей Одессы.

Трансформируется применительно к Одессе и оппозиция «столица/провинция». Традиционно провинциальные тексты (сибирский, уральский, крымский) противопоставляются центральным текстам Москвы и Петербурга. Одесса не включена в подобное противопоставление, но оппозиция «центр/провинция» сохраняется в отношении провинциальных Херсона, Тульчина, Кременчуга. Как отмечают исследователи, «Одесса имеет очарование одновременно столицы и провинции: улицы имеют вид столицы, в то время как дворы репрезентируют провинцию» [36]. Таким образом, город оказывается вне

существующего порядка и обретает признак исключительности, что обусловлено в значительной мере историческими факторами (зона порто-франко, многонациональность, стремительное экономическое и культурное развитие).

В силу своего географического положения, Одесса несет ярко выраженные черты юга и противопоставляется холодному, интеллектуальному и безжизненному северу. Для И. Бабеля именно в этом плане Петербург становится антиподом Одессы. О разнице между жителями двух городов писатель говорит прямо: «Одессит – противоположен петроградцу» [1]. Цикл рассказов «Петербургский дневник», включающий произведения второй половины 1910-х годов, полон мрачных, холодных образов и подчинен теме бездомности, неприкаянности героя в чуждом ему городе. В описаниях доминируют мотивы холода, одиночества, оскверненного пространства, голода, вымирания: «Неумолимая ночь. Разящий ветер. Пальцы мертвеца перебирают обледенелые кишки Петербурга» [1]; «У нас ничего нет – ни скорой, ни помощи. Есть только – трехмиллионный город, недоедающий, бурно сотрясающийся в основах своего бытия. Есть много крови, льющейся на улице и в домах» [1]. Этот город делает безжизненными даже новорожденных: «В глубине металлических ванночек лежат с раскрытыми серьезными глазами молчаливые уродцы – чахлые плоды изъеденных, бездушных низкорослых женщин, женщин деревянных предместий, погруженных в туман... Жизнь в фунтовых телах теплится уныло и призрачно» [1].

Одесса же в одноименном очерке рисуется И. Бабелем как «город, в котором легко жить, в котором ясно жить» [1]: «В Одессе сладостные и томительные весенние вечера, пряный аромат акаций и исполненная ровного и неотразимого света луна над темным морем» [1]. Вместо недоношенных детей появляются толстые младенцы с Молдаванки и дворы, которые «кишели детьми, как устья рек икрой» [1].

Отличительной чертой оппозиции «юг/север» в контексте одесского текста является отнесенность юга к прошлому, к воспоминаниям: «Жизнь, думал я, это вечное лето» [26], – замечает Ю. Олеша, воскрешая в памяти свои блуждания по дорогам одесского детства. Переключаясь с мотивом ностальгии, характерным для одесского мифа в целом, юг приобретает не только пространственное измерение, но и временное. Юг понимается как нечто ушедшее, невозвратимое, олицетворяет архаичное гармоничное устройство мира. Север же является полной противоположностью этой гармонии (по мнению Ю. Лотмана, противопоставление «Юг – Север» является разновидностью основной оппозиции «Бытие – Небытие» [21, с. 565–594]. Отметим, что авторы одесского текста зачастую создавали свои произведения вдали от родного города.

Важную роль в одесском тексте играет оппозиция «свое/чужое», представленная в двух основных интерпретациях. В первом случае Одесса воспринимается как родной город, вольная, дружелюбная среда, где все свои, где царят знакомые порядки и присутствует своеобразная гармония человека и мира: «Он был свободная птица. Весь город принадлежал ему» [13]; «Мир принадлежит мне. Это была самая простая, самая инстинктивная мысль моего детства» [26].

«Чужое» соотносится с внешним миром. Мир этот не ограничивается Российской Империей, а простирается к далеким портовым городам и другим государствам. Здесь одесский текст вновь обнаруживает амбивалентность, поскольку пространственное «чужое» интегрируется в одесское «свое» иностранцами, торговлей, контрабандой и, соответственно, коммуникацией. Слухи о закрытии Дарданелл, события в Индии и Персии, Франц-Иосиф, императрица Мария Федоровна и французский премьер Комб в беседах обывателей оказываются близки Одессе и даже влияют на одесскую жизнь.

Во втором варианте оппозиция «свое/чужое» предполагает разграничение местного населения и приезжих, то есть, буквально, чужаков. Но и в этом случае деление не может быть абсолютным из-за изменчивости отношений между горожанами.

Так, И. Бабель вначале рисует картину преобразования приезжих: «Одесса стоит крепко и ее изумительная способность ассимиляции не потеряна. К нам приезжает расчетливый, оглядывающийся, себялюбивый польский еврей и мы делаем его жестикулирующим, толкающимся, быстро воспламеняющимся и быстро потухающим. Мы все еще перемальваем их» [1]. В. Жаботинский отмечает «мирное братание народностей» в Одессе.

С наступлением нового времени этот порядок меняется. Чужаки так и остаются чужаками, их ассимиляция невозможна. Более того, «свои» перестают быть однородной группой, постепенно разделяясь. В рассказе И. Бабеля «Моя голубятня» «своими» остается семья мальчика, а «чужими» погромщики. В. Жаботинский указывает на национальное разделение: «Дома у себя все мы, кажется, жили врозь от инородцев, посещали и приглашали поляки поляков, русские русских, евреи евреев; исключения попадались сравнительно редко; но мы еще не задумывались, почему это так, подсознательно считали это явление просто временным недосмотром, а вавилонскую пестроту общего форума – символом прекрасного завтра» [9].

Противопоставление «своих» и «чужих» постепенно переходит в противостояние. У «чужаков» «нет человечества. У них нет слова» [1], между ними и «своими» образуется непреодолимая пропасть: «Вы не одессит, вы не можете этого знать» [1]. Впоследствии потеря

единства воспринимается как признак упадка Одессы, ее неспособности примирять и переучивать своих «детей».

Формирование образа Одессы как вольного многонационального города, населенного авантюристами, связано во многом с игровым началом одесского текста, которое проявляется в карнавализации и театрализации городского быта. На карнавализацию реальности как характерную черту прозы И. Бабеля, И. Ильфа и Е. Петрова обращали внимание Н. Лейдерман, А. Жолковский, О. и Ю. Ладохины и др. [10; 18; 20]. Черты карнавализации присущи и роману В. Жаботинского «Пятеро». Сама обстановка дома Мильгромов и характеры их гостей напоминают карнавал. Здесь очевидно снижение возвышенного. Братская любовь развенчана торгом и соперничеством Абрама Моисеевича и Бориса Маврикиевича, превратившими сцену ограбления первого в фарс, сватовство Маруси превращается в балаган с «пассажирами», отношения матери и дочери Нюты и Нюры определяются их включением в любовный треугольник.

Сходство с культурным архетипом трикстера имеют сразу два героя романа – Маруся и Сережа Мильгromы. Маруся попирает общественные нормы поведения, одаривая кавалеров «щедрой милостью до той самой “границы”, точного местоположения которой предпочитала не знать Анна Михайловна» [9]. Сережа – артистичный «шарлатан», щедрый мот и вечный нищий, богатый полуталантами, но неспособный посвятить себя одному делу.

Образ Марко восходит к архетипу шута, странника или дурака. Отец говорил о нем, как о дураке летнем, активном «в сандалиях с крылышками, на манер Меркурия» [9]. Марко-«богоискатель» олицетворяет собой бесконечные превращения и перерождения без всякого умысла, по свойству характера. Он и нищеванец, и грузин, и вегетарианец, и спирит, и будущий брамин. Даже в трагическом исчезновении Марко тоже есть что-то мрачно карнавальное.

Театрализация выражается в ролевом поведении персонажей, включая притворство, розыгрыши, переодевания, элементы маскарада, афористичность свободной и импровизационной речи. Городское пространство при этом становится декорацией для спектакля жизни, а читатель и рассказчик превращаются в зрителей (см. об этом: [18]).

Наиболее точно театральности одесского текста соответствует определение Ю. Лотмана «театр повседневного поведения» [23, с. 352], подразумевающее, что игровое поведение человека в обыденной жизни воспринимается как естественное и правильное. Игра в широком смысле является нормой поведения для героя, а в ряде случаев определяет доминанту характера.

Герои И. Бабеля то и дело вовлекают друг друга в игровое действие и разыгрывают

настоящие спектакли. Цикл рассказов о Бене Крике наполнен театрализованными эпизодами [10]. В рассказе «В подвале» рассказчик преображает реальность в свой вымышленный мир: «Воображение мое усиливало драматические сцены, переиначивало концы, таинственное завязывало начала...» [1]. Все герои оказываются втянутыми в этот спектакль одного актера.

Особенно выделяются в этом плане сцены, связанные с жестокостью. Театрализация насилия является характерной особенностью творчества И. Бабеля [11]. Вот как описывается избиение маклера Цудечкиса: «...король зашел в мою спальню, взял меня, извините, за спину, снял с кровати, положил на пол и поставил свою ногу на мой нос. <...> Продолжая плакать, он топтал меня ногами. Моя супруга, видя, что я сильно волнуясь, закричала. Это случилось в половине пятого, кончила она к восьми часам. Но она же ему задала, ох, как она ему задала! Это была роскошь!» [1].

В романе «Пятеро» В. Жаботинский также выводит череду театрализованных сцен, да и само знакомство с семьей Мильгромов начинается в театре. Герои романа многократно вступают друг с другом в игровые отношения, напоминающие о традициях комедии дель арте, где среди неизменного состава масок всякий раз рождается новая импровизация. Даже уголовные преступления превращаются в театральную постановку, если их описывает журналист Штрок: «Тогда Агамемнон Попандопуло, почувствовав в груди муки Отелло, занес над головой сверкающий кухонный нож и с диким воплем бросился на беззащитную женщину. Что между несчастными произошло после того, покрыто мраком неизвестности» [9].

Маскарадное начало пронизывает главы «Синьор и мадмуазель» и «Мадмуазель и сеньор». Зеркально отражая друг друга в названиях, они посвящены перевоплощениям Лики, представшей француженкой во время знакомства с Верниччи в Италии. Кульминацией глав является ужин в ресторане «Вена» в Петербурге, когда автор показывает трех героев, каждый из которых годами придерживается выбранной роли. Коренной одессит выдает себя за итальянца, Лика появляется в образе мадмуазель Мадлен де Лаперванш, а ее спутник Верниччи и вовсе является тайным сотрудником охраны, которого Лика морочит и любит одновременно.

В повести В. Катаева «Белеет парус одинокий» революционный матрос для конспирации предстает в облике «интересного господинчика в перчаточках и в крахмалке»: «на нем были кремовые брюки, зеленые носки и ослепительно белые парусиновые туфли <...>, из кармана синего пиджака высовывался алый шелковый платок и в галстук рисунка “павлиний глаз” сверкала сапфировая подковка» [13].

С театральностью и карнавализацией связано музыкальное начало одесского текста. Музыка

часто способствует усилению сценического эффекта, она сопровождает действие, задавая его темп, иногда звучит абсурдно, как легкомысленная парижская песенка, которой начинается и заканчивается исповедь Сережи Мильгрота. Порой музыкальное сопровождение подчеркивает особый пафос и театральность происходящего: в рассказе «Как это делалось в Одессе» «красный автомобиль с музыкальным ящиком» трижды играет свой марш из оперы «Смейся, паяц» как панихиду по безвинно убиенному приказчику и провозглашение Бени-Короля [1].

Музыкальная тема ложится в основу рассказов И. Бабеля «Пробуждение» и К. Паустовского «Скрипка мастера Равиковича». Музыка сопровождает приключения Остапа Бендера в Черноморске, причем звучание скрипки оборачивается голосом судьбы: «Над городом явственно послышался канифольный скрип колеса Фортуны. Это был тонкий музыкальный звук, который перешел вдруг в легкий скрипичный унисон» [12]. Одесса без музыки невозможна: «...музыка настойчивыми аккордами напоминала мальчику о своем существовании» [13].

Так создается многоголосый аудиальный облик Одессы, где разные наречия сочетаются с различными музыкальными тембрами и мотивами (звуками скрипки, рояля, виолончели, этническими песнями, оперными ариями, маршами, вальсами, Марсельезой). Музыка эстетически окрашивает городской быт, а также подчеркивает «всемирность» и универсальность города: «Всего земного шара / Я песни пропою» [27].

Одним из проявлений игрового начала становится азартная игра, как, например, играющие в покер одесские дамы у И. Бабеля («В подвале»), описание «счастливой талии» Остапа, заканчивающего «дело» Корейко, в «Золотом теленке», или знаменитые «ушки» Пети и Гаврика в повести «Белеет парус одинокий». Примечательно, что зачастую авторы не описывают реальную карточную игру, но используют ее как аналогию для характеристики состояния и ощущений героя: «У него было изнуренное лицо карточного игрока, который всю ночь проигрывал и только на рассвете поймал наконец талию» [12] («Золотой теленок»). Игровой азарт становится важнейшей чертой персонажей.

Характерной особенностью одесской литературы 1920–1930-х годов является обращение к воспоминаниям, фокусирование на исторических событиях прошлого и ностальгическое настроение. Писатели воссоздают облик города прошлого, ритм его жизни, типы героев, которым нет места в настоящем. Историческое время 1900–1920-х и 1920–1930-х годов определяет важные пласты одесского городского мифа, во многом

основанного на восприятии Одессы как некоего исключительного, но утраченного города с великим прошлым. Отсюда идеализация исторических личностей и событий. «Одесса знала времена расцвета, знает времена увядания – поэтичного, чуть-чуть беззаботного и очень беспомощного увядания», – писал И. Бабель [1]. Восхищение Одессой прошлого и тоска по ушедшему времени определяют процесс мифологизации города [14]. Мотив ностальгии становится доминантой одесского текста.

Отличительным свойством ностальгии в одесском тексте является отсылка к нескольким временам одновременно. Оппозиция «прошлое/настоящее» гораздо шире противопоставления «белой» вольной благополучной Одессы Одессе «красной», революционной, а впоследствии советской. Речь всегда идет о тоске по вневременному пространству, где встречаются несколько исторических эпох. При этом пафос ностальгии связан и с временным разрывом, и с непреодолимым географическим расстоянием. Сам город воспринимается как совокупность личных воспоминаний, часто идеализированных и связанных с периодами детства и юности. Оппозиция прошлое/настоящее соотносится с другими оппозициями, порой накладывается на них: прошлое – это юг, «свои», гармония центра и провинции, матери и блудницы.

Фундаментом ностальгии в одесском тексте является идеализация прошлого и личная тоска нему, ощущение «начала конца» в недавнем прошлом как предтеча краха города в будущем, восприятие перемен как нарушения естественного миропорядка, противопоставление великого прошлого упадку настоящего.

Настоящее с этих позиций представляется временем чуждым и агрессивным для автора, героев и самого города. Часто оно знаменует конец некоей эпохи: «...доживала свои последние годы барственная, классическая старина, когда хлебники еще назывались негоциантами и, беседуя, мешали греческий язык с итальянским» [9]. «Конец прекрасной эпохи» преподносится как акт разрушительный, уничтожающий естественный порядок вещей, тем самым конец эпохи отождествляется с концом самой Одессы, формируя эсхатологическую мифологию города: «В городе готовились к непредвиденному, ужасному, беспощадному. <...> и чем дальше, все страшнее и страшнее становилось наблюдать этот веселый и неумолимый большой город, который по-прежнему продолжал творить жизнь в своих богатых и бедных кварталах...» [33]. Так гибнет Фроим Грач, «человек эпопея, второго нет» [1] в одноименном рассказе. В романе В. Жаботинского «Пятеро» трагическая история семьи Мильгровых отражает упадок всей старой Одессы.

Несколько иначе подходят к теме смены времен И. Ильф и Е. Петров. Они демонстрируют

осколки былого в настоящем, подчеркивая невозможность интеграции ушедшего в новое время. Островком разрушенного мира в «Золотом теленке» выглядят пикейные жилеты – «обломки довоенного коммерческого Черноморска» [12] или старик Синицкий с его идеологически не выверенными ребусами и шарадами.

Мотив ностальгии реализуется через автобиографические фрагменты, воспоминания, выражение личного отношения к происходившему. Автор выступает очевидцем или участником событий, о которых идет речь. Такой художественный прием используется в автобиографическом цикле И. Бабеля «История моей голубятни». В форме воспоминаний написаны роман В. Жаботинского «Пятеро» и рассказы К. Паустовского о жизни в Одессе и о Черном море. О своем счастливом одесском детстве вспоминает Ю. Олеша в дневниках 1930-х годов.

Кроме автобиографических повествователей, авторы 1920–1930-х годов создают галерею образов героев-рассказчиков – участников и очевидцев прошлого. Это реб Арье-Лейб, который с высоты кладбищенского забора повествует о Бене Крике в «Как это делалось в Одессе» и маклер Цудечкис, рассказывающий о своем общении с Криком в «Справедливости в скобках», старики К. Паустовского, В. Жаботинского и В. Катаева. Используя такой прием, авторы с позиции очевидца изображают время, которому они не могли быть свидетелями. Через прием «воспоминания в воспоминаниях» писатели, с одной стороны, раскрывают естественный порядок вещей, гармонию и величие прошлого, а с другой – противопоставляют его упадку нового времени.

С позиции личных воспоминаний подходят авторы и к городскому пространству. Даже в повествовании о современности фокус всегда смещается на прошлое: каким был дом или улица в детстве/юности автора или в момент знакового события. Реальные топонимы символизируют былую славу и свободу Одессы, через них выражается мотив упадка, разрушения города.

Образ Одессы как утраченного вольного города в литературе первой трети XX века формируется при помощи топографических и историко-архитектурных примет, которые в культурном сознании перерастают рамки реальности и мифологизируются. Есть несколько постоянных образов, ставших символами Одессы: Дерibasовская, памятник Ришелье, Оперный театр, Ланжерон, Аркадия, Молдаванка, Привоз, Порт. Некоторые из этих образов (Дюк, Дерibasовская, театр) стали символами достатка и процветания Одессы, а другие (Молдаванка, Порт, Пересыпь, Привоз) ассоциируются с одесским криминалом, бедностью и маргиналами общества. Однако, такое деление весьма условно, так как Одесса представляла собой контрастную смесь процветания, нищеты и преступности.

Перечисленные топонимы в разной степени отразились в произведениях 1920–30-х годов.

Дерibasовская – центральная улица Одессы, названная в честь первого градоначальника Хосе де Рибаса, – является в образе «королевы всех улиц мира сего» [9]. Это витрина и обложка Одессы, топоним, наиболее часто используемый в городском фольклоре. Улица ассоциируется с весельем, торговлей, процветанием и чем-то самобытно одесским. Так вспоминает Дерibasовскую в 1920-м году К. Паустовский: «На Дерibasовской улице каждый вечер можно было встретить <...> многих знаменитых людей, правда, несколько обносившихся и раздраженных лихорадкой смехотворных слухов. По этой части Одесса опередила все города юга» [27]. В. Жаботинский подчеркивает особый статус Дерibasовской: «Я, по крайней мере, никогда в те годы не мог бы просто так прошмыгнуть по Дерibasовской, как ни в чем не бывало, не отдавая себе отчета, где я: как только ступала нога на ту царственную почву, меня тотчас охватывало особое сознание, словно произошло событие или выпала мне на долю привилегия» [9]. Эта улица обладает чем-то большим, нежели архитектурный ансамбль, – собственной неповторимой атмосферой, которую пытается передать С. Юшкевич: «...она своими прелестными старинными домами, своим садом, неожиданно появляющимся за зеленой решеткой, своими отелями, кофейнями, ресторанами, магазинами, своим простором, большим куполом радостного неба, суетой, движением таинственно властвует над городом» [34, с. 77]; «Чем ближе к Дерibasовской, тем веселее становилось обоим. Зачем думать о печальном? Сейчас они вступят в заколдованное царство любви» [34, с. 122].

Так формируется один из основных образов-символов одесского мифа: центральной улицы южного города, оживленной, праздничной и кипучей, где встречается пестрое население Одессы. По значимости в городской структуре Дерibasовскую можно сравнить с Невским проспектом как главной улицей и душой Петербурга.

Еще одним центром культурной жизни стал Одесский театр оперы и балета. Как известно, одесский театр в современном виде появился в 1887 году, после того как первоначальное здание погибло во время пожара. Новый театр построили по проекту венских архитекторов Ф. Фельнера и Г. Гельмера, причем образцом послужило здание Дрезденской оперы. Театр многократно появляется в одесском городском тексте. Посещение театра, знакомства, встречи, спектакли, которые привозили гастролирующие труппы, были обязательной чертой одесской жизни. Театр придает действию сценичность, усиливает игровое начало одесского текста, а также олицетворяет европейский вектор города, благодаря архитектурному сходству со

знаменитим прототипом і многочисленным гастролерам.

В. Жаботинский видит в театре еще одну приметку исчезнувшей Одессы: «Позади студентов стояли пристава и околоточные, <...> вид у них был благосклонный, разрешительный, величественно-праздничный, под стать пылающему хрусталу, позолоте, кариатидам, красному бархату кресел и барьеров, парадным одеждам хлебных экспортеров и их черноглазых дам, всему великолепию беспечной сытой Одессы». Такой театр – символ процветания и «классической старины» [9] с европейским оттенком.

Театр у И. Бабеля воспринимается снизу вверх. Читатель видит его глазами бедного подростка: «Все были счастливы в Театральном переулке, кроме одного человека, и этот человек был я», или кладбищенских стариков, которые впервые в жизни «увидели золоченые ярусы одесского театра, бархат его барьеров, масляный блеск его люстр» [1].

В рассказе «Ди Грассо» И. Бабель описывает мир театральных барышников, переплетая низкое с высоким и противопоставляя искусственную театральную Одессу провинциальной, для которой только и годилась сицилианская народная драма, привезенная группой Ди Грассо: «– Мертвое дело, – сказал в антракте Коля Шварц, – это товар для Кременчуга...» [1].

Неотъемлемой частью одесского культурного мифа является памятник герцогу де Ришелье, более известный под названием Дюк. Обращенная к морю фигура герцога в римской тоге стала символом основания города: «каменный Дюк – протянул руку и тычет в приезжего пальцем: меня звали дю-Плесси де Ришелье – помни, со всех концов Европы сколько сошлось народов, чтобы выстроить один город» [9]. Дюк – это константа, существующая от начала времен в Одессе, которая невообразима без этого памятника. «Нафтула был в Одессе такое же городское имущество, как памятник дюку де Ришелье» [1], – говорит Бабель о древнем старике, совершавшем обрезание. К. Паустовский и В. Катаев непременно упоминают «одесскую лестницу» и фигуру Дюка «с античной рукой, простертой к морю» [13; 27].

Приметой одесского быта являются дачи, вошедшие в культурный миф города первой трети XX века как символ состоятельности, домашней оседлости, статуса, «одна из характернейших картин нашего тогдашнего быта» [9]: «В Одессе, по вечерам, на смешных и мещанских дачках, под темным и бархатным небом, лежат на кушетках толстые и смешные буржуа в белых носках и переваривают сытный ужин...» [1]. Жизнь на даче представляется чередой развлечений, визитов, обедов и ужинов на фоне южной природы и Черного моря. У И. Бабеля дача Боргмана выступает антиподом бедноты Молдаванки: «Я происходил из нищей и бестолковой семьи.

Обстановка боргмановской дачи поразила меня. В аллеях, укрытые зеленью, белели плетеные кресла. Обеденный стол был покрыт цветами, окна обведены зелеными наличниками. Перед домом просторно стояла деревянная невысокая колоннада. Вечером приехал директор банка. После обеда он поставил плетеное кресло у самого края обрыва, перед идущей равниной моря, задрал ноги в белых штанах, закурил сигару и стал читать “Manchester guardian” <...> В углу стола шумел узкий самовар с ручками из слоновой кости» [1].

Помимо топонимов, ставших опорными точками для создания образа развитого и богатого торгового города, существуют элементы городской морфологии, отождествляющиеся с криминальной стороной одесского мифа, а именно, с мотивами свободы, авантюризма, представлением об особом порядке устройства жизни в Одессе. В данном контексте центральным образом-символом становится Молдаванка. Это происходит во многом благодаря произведениям И. Бабеля. Т. Ричардсон пишет о том, как бабелевская Молдаванка заступила место целой Одессы, став символическим центром одесского мифа [36, с. 72–73]. Исследовательница подчеркивает ностальгическую составляющую произведений писателя: «Бабель писал об Одессе из Москвы с пальпируемой тоской по потерянному месту и времени. Вместе с другими писателями одесской школы, он испытывает ностальгию по городу, который определенно не существует к моменту написания» (Цит. по: [5]).

Молдаванка Бабеля – это сплав бедности и богатства, жизни и смерти: свадьбы, когда «перекрытые бархатом столы вились по двору, как змеи»; и похороны, каких «Одесса еще не видала, а мир не увидит» [1]. Герои Молдаванки – контрабандисты и налетчики, чей образ романтизируется, вызывая восхищение и зависть: «Они ехали в лаковых экипажах, разодетые, как птицы колибри, в цветных пиджаках. Глаза их были выпучены, одна нога отставлена к подножке, и в стальной протянутой руке они держали букеты, завороченные в папиросную бумагу <...>, сыновья лавочников и корабельных мастеров завидовали королям Молдаванки» [1].

В романе «Пятеро» Молдаванка выступает последним оплотом справедливости, возможности защититься от еврейского погрома.

Две другие криминальные окраины, Пересыпь и Слободка, не имеют такого яркого литературного образа, как Молдаванка, но в культурной памяти сохраняют приметы городской окраины, населенной мелкими ворами и авантюристами. Так, у В. Жаботинского «делегация» с Пересыпи выбирает материал «по интересам»: «Нам, будьте добрые, барышня, тую газету, где господин Штрок отписали за кражу на Собачьей площадке» [5].

Одесский порт, которому город во многом обязан своим существованием, претерпел три

этапа мифологизации. С первой трети XIX века он связан с хлеботорговлей. Это мощь и достижение Российской империи, залог процветания Одессы. К концу XIX века и на рубеже веков порт становится главными воротами контрабанды, а с 1905 года возникает революционный миф, основанный на истории броненосца «Потемкина». Это такой же неотъемлемый символ города, как памятник Дюку, Потемкинская лестница, Дерибасовская.

В литературе анализируемого периода представлены черты всех перечисленных этапов, объединенных в единый мифопоэтический образ мотивом ностальгии. Порт выступает своеобразным лакмусом, позволяющим определить, чем живет Одесса: «В Одессе есть порт, а в порту – пароходы, пришедшие из Ньюкастля, Кардифа, Марселя и Порт-Саида; негры, англичане, французы и американцы. Одесса знала времена расцвета, знает времена увядания – поэтичного, чуть-чуть беззаботного и очень беспомощного увядания» [1], – пишет И. Бабель в очерке «Одесса». В. Жаботинский вспоминает: «В детстве моем еще лесом, бывало, торчали трубы и мачты во всех гаванях, когда Одесса была царицей...» [9]. Пустеющий порт становится символом оскудения целого города.

В главах «Потемкинский день» и «Потемкинская ночь» В. Жаботинский показывает порт как отражение состояния всей Одессы, предзнаменование будущих страшных событий: «...из порта шел смутный ровный гул, где ничего нельзя было разобрать» [9].

Одесский текст 1920–1930 годов во многом способствовал формированию культурного мифа Одессы. Для одесского текста характерно наличие игрового начала, которое выражается в карнавализации, театральности и музыкальности, использовании атрибутики азартных игр.

Одесский текст отражает миф о вольном городе, городе мира и «золотом веке». Городские топонимы осознаются как символы процветания Одессы (Дерибасовская, памятник Ришелье, оперный театр, дачи Большого Фонтана), свободы и авантюризма (Молдаванка, Пересыпь, Порт). В одесском мифе амбивалентно сочетаются архетипы матери и блудницы, черты городов концентрического и эксцентрического типа, размываются оппозиции столица/провинция, свое/чужое.

Объединяющим началом прозы выделенного периода становится мотив ностальгии, который реализуется через идеализированные топонимы Одессы, автобиографичность текста, воспроизведение личных воспоминаний юности и детства, фокусирование внимания на событиях прошлого. Литература 1920–1930-х годов транслирует образ города начала века, соотнося его с современностью. Это приводит к формированию мифа об утраченном идеальном городе, своеобразном потерянном рае. При этом настоящее Одессы выступает блеклым отражением ее былого совершенства и самобытности, а будущее совсем не имеет места в одесском тексте.

Использование реальных топонимов для создания художественных образов, ставших опорными точками в процессе мифологизации городского пространства, укрепляет оппозицию прошлое/настоящее. Перемены, приведшие к краху старой Одессы, воспринимаются как нечто противоестественное, нарушающее гармонию мира. Все перечисленное становится фундаментом мифа о старой Одессе, который оказывает влияние на более позднюю литературу, массовую культуру и современное восприятие города.

Литература

1. Бабель И. Э. Собр. соч. В 4 т. Т. 1: Одесские рассказы. Москва: Время, 2005. <https://ruslit.treasurelibrary.net/book/babel-ss04-01/babel-ss04-01.html> (дата обращения: 20.08.2020).
2. Верникова Б. Одесский текст: от Осипа Рабиновича к Юшкевичу и Жаботинскому. URL: https://odessitclub.org/publications/almanac/alm_57/alm_57-288-308.pdf (дата обращения: 20.04.2020)
3. Гаухман М. Міт Одеси: міркування над книжкою Чарльза Кінга «Одеса: дух і смерть міста мрій» // Україна модерна. 2016. URL: <http://uamoderna.com/blogy/mikhailo-gaukhman/mit-odesi> (дата обращения 20.04.2020).
4. Гінрікс Я. П. Міф Одеси. Київ: Дух і Літера, 2011. 182 с.
5. Довгополова О. А. Одесский миф в «Предприятиях памяти» // Докса: сб. науч. работ по философии и филологии Одесского нац. ун-та им. И. И. Мечникова. 2017. Вып. 1 (27). С. 180–197.
6. Евлампиев И. И. Петербург, Москва, Рим: взаимосвязь культурных мифов (город как смыслообразующий центр культуры) // Человек и город: пространства, формы, смысл. В 2 т. Т. 2. Екатеринбург, 1998. С. 215–223.
7. Ермолин Е. А. Миф и город, городская среда. Ярославль, 2002. URL: https://www.academia.edu/1508723/%D0%9C%D0%B8%D1%84_%D0%B8_%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B4_%D0%95%D1%80%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%BD (дата обращения: 20.04.2020).
8. Жаботинский (Зеев) В. Повесть моих дней / пер. Н. Бартман // Библиотека Алия. Т. 118. 1985. 292 с. URL: <https://www.tjews.net/gazeta/Lib/Jab/pov0.html>. (дата обращения: 20.04.2020).

9. Жаботинский В. Е. Пятро. Харьков: Фолио, 2011. 251 с. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=30829> (дата обращения: 20.04.2020).
10. Жолковский А. К., Ямпольский М. Б. БАБЕЛЬ/BABEL. Москва: Carte blanche, 1994. 443 с.
11. Заварнищина Н. М. Художественная специфика феномена театрализации в русской прозе 1920-х – начала 1930-х годов: автореф. ... канд. филол. н. Воронеж, 2013. 23 с. URL: <https://www.disserscat.com/content/khudozhestvennaya-spetsifika-fenomena-teatralizatsii-v-russkoi-proze-1920-kh-nachala-1930-kh> (дата обращения: 20.04.2020)
12. Ильф И. А., Петров Е. П. Золотой теленок. Харьков: Фолио, 2012. 336 с. URL: http://az.lib.ru/i/ilfpetrov/text_0140.shtml (дата обращения: 20.04.2020)
13. Катаев В. Беллет парус одинокий. URL: http://lib.ru/PROZA/KATAEW/parus.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 20.04.2020)
14. Кинг Ч. Одесса. Величие и смерть города грез. Москва: Изд-во Ольги Морозовой, 2013. 336 с.
15. Купина Н. А., Битенская Г. В. Сверхтекст и его разновидности // Человек – Текст – Культура. Екатеринбург, 1994. С. 214–235.
16. Куприн А. И. Уточкин. URL: <http://liv.piramidin.com/belas/Kuprin/utochkin.htm> (дата обращения: 20.04.2020)
17. Ладохина О. Ф. Трикстер в Одесском тексте русской литературы // Вестн. Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2014. Вып. 2. С. 219–223. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/trikster-v-odesskom-tekste-russkoy-literatury-1/viewer> (дата обращения: 10.04.2020).
18. Ладохин Ю. Д., Ладохина О.Ф. «Одесский текст»: солнечная литература вольного города: из цикла «Филология для эрудитов». Ridero, 2018. 317 с. URL: <https://kartaslov.ru/> (дата обращения: 10.04.2020).
19. Линч К. Образ города. Москва: Стройиздат, 1982. 328 с.
20. Лейдерман Н. Л. О «белых пятнах» и мифах в истории русской литературы советской эпохи (1920-е годы) // Филологический класс. 2009. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-belyh-pyatnah-i-mifah-v-istorii-russkoy-literatury-sovetskoj-epohi-1920-e-gody> (дата обращения: 10.08.2020).
21. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1996. 846 с.
22. Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2000. 704 с.
23. Лотман Ю. М. Театральный язык и живопись (к проблеме иконической риторики) // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. С. 388–400. URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/theatre.htm> (дата обращения: 10.08.2020).
24. Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск: НГПУ, 2003. URL: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=5> (дата обращения: 5.02.2020).
25. Найдорф М. «Одесский миф» как миф: (Ранние годы «одесского мифа») URL: <https://works.doklad.ru/view/z19NZgzj-k.html> (дата обращения: 5.07.2020).
26. Олеша Ю. К. (2006). Книга прощания. Москва: Вагнус. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=153486&p=6> (дата обращения: 5.07.2020).
27. Паустовский К. Г. Время больших ожиданий. Черное море. Тарас Шевченко. Харьков: Фолио, 2013. 446 с.
28. Плисюк И. Мифы об Одессе и одесский миф // Одесский вестник. URL: <http://veseliymakler.odessa.ua/libraries/author/plisuk/mifi.html> (дата обращения: 5.09.2020).
29. Сквирская В., Хемфри К. Одесса: «скользкий» город и ускользящий космополитизм // Вестник Евразии. 2007. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/odessa-skolzkiy-gorod-i-uskolzayuschiy-kosmopolitizm> (дата обращения: 5.09.2020).
30. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: избр. тр. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2003. 614 с.
31. Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. Москва: Наука, 1987. С. 121–132.
32. Чудновский А. Одесса. Краткая историческая летопись. 1774–1920 гг. Одесса: Издательские решения, 2020. 160 с. URL: https://ridero.ru/books/odessa_kratkaya_istoricheskaya_letopis_1774_1920_gg/freeText (дата обращения: 5.09.2020)
33. Юшкевич С. С. Еврейское счастье. Санкт-Петербург: Северо-запад пресс, 2004. 504 с. URL: http://az.lib.ru/j/jushkewich_s_s/text_0060.shtml (дата обращения: 5.09.2020)
34. Юшкевич С. С. Улица (из жизни одесских проституток). Одесса: Оптимум, 2002. 180 с.
35. Яворская А. Л. Сохраним это счастье вдыхать акации... // Одесский альманах Дерибасовская-Ришельевская. 2020. Вып. 1 (80). С. 233–248.
36. Richardson T. The Place(s) of Moldovanka in the Making of Odessa // Anthropology of East Europe Review. 2005. Vol. 23. № 2. P. 72–89. URL: https://www.academia.edu/4349767/The_Place_s_of_Moldovanka_in_the_Making_of_Odessa_Anthropology_of_East_Europe_Review (дата обращения 15.08.2020).

References

1. Babel', I. Je. (2005). *Sobr. soch.* V 4 t. T. 1: Odesskie rasskazy. Moskva: Vremja. <https://ruslit.traumlibrary.net/book/babel-ss04-01/babel-ss04-01.html> (data obrashhenija: 20.08.2020) [in Russian].
2. Vernikova, B. *Odesskij tekst: ot Osipa Rabinovicha k Jushkevichu i Zhabotinskomu.* URL: https://odessitclub.org/publications/almanac/alm_57/alm_57-288-308.pdf (data obrashhenija: 20.04.2020) [in Russian].
3. Gauhman, M. (2016). Mit Odesi: mirkuvannja nad knizhkoju Charl'za Kinga «Odesa: duh i smert' mista mrij» // *Ukraina moderna.* URL: <http://uamoderna.com/blogy/mikhailo-gauhman/mit-odesi> (data obrashhenija 20.04.2020) [in Ukrainian].
4. Ginrihs, Ja. P. (2011). *Mif Odesi.* Kii'v: Duh i Litera. [in Ukrainian].
5. Dovgopolova, O. A. (2017). Odesskij mif v «Predprijatjah pamjati» // *Doksa: sb. nauch. rabot po filosofii i filologii Odesskogo nac. un-ta im. I. I. Mechnikova*, 1 (27), 180–197. [in Russian].
6. Evlampiev, I. I. (1998). Peterburg, Moskva, Rim: vzaimosvjaz' kul'turnyh mifov (gorod kak smysloobrazujushhij centr kul'tury) // *Chelovek i gorod: prostranstva, formy, smysl.* V 2 t. T. 2. Ekaterinburg. S. 215–223. [in Russian].
7. Ermolin, E. A. (2002). *Mif i gorod, gorodskaja sreda.* Jaroslavl'. URL: https://www.academia.edu/1508723/%D0%9C%D0%B8%D1%84_%D0%B8_%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B4_%D0%95%D1%80%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%BD (data obrashhenija 20.04.2020). [in Russian].
8. Zhabotinskij (Zeev), V. (1985). *Povest' moih dnei* / per. N. Bartman // Biblioteka Alija. T. 118. URL: <https://www.rjews.net/gazeta/Lib/Jab/pov0.html>. [in Russian].
9. Zhabotinskij, V. E. (2011). *Pjatero.* Har'kov: Folio. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=30829> [in Russian].
10. Zholkovskij, A. K., & Jampol'skij M. B. (1994). *BABEL"/BABEL.* Moskva: Carte blanche. [in Russian].
11. Zavaricyna, N. M. *Hudozhestvennaja specifika fenomena teatralizacii v russkoj proze 1920-h – nachala 1930-h godov:* avtoref. ... kand. filol. n. Voronezh, 2013. 23 s. URL: <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennaya-spetsifika-fenomena-teatralizatsii-v-russkoj-proze-1920-kh-nachala-1930-kh> (data obrashhenija: 20.04.2020) [in Russian].
12. Il'f, I. A., & Petrov, E. P. (2012). *Zolotoj telenok.* Har'kov: Folio. URL: http://az.lib.ru/i/ilfpetrov/text_0140.shtml (data obrashhenija: 20.04.2020) [in Russian].
13. Kataev, V. *Beleet parus odinokij.* URL: http://lib.ru/PROZA/KATAEW/parus.txt_with-big-pictures.html (data obrashhenija: 20.04.2020) [in Russian].
14. King, Ch. (2013). *Odessa. Velichie i smert' goroda grez.* Moskva: Izd-vo Ol'gi Morozovoj. [in Russian].
15. Kupina, N. A., & Bitenskaja, G. V. (1994). Sverhtekst i ego raznovidnosti // *Chelovek – Tekst – Kul'tura.* Ekaterinburg. S. 214–235. [in Russian].
16. Kuprin, A. I. *Utochkin.* URL: <http://liv.piramidin.com/belas/Kuprin/utochkin.htm> (data obrashhenija: 20.04.2020) [in Russian].
17. Ladohina, O. F. (2014). Trikster v Odesskom tekste russkoj literatury // *Vestn. Nizhegorodskogo un-ta im. N. I. Lobachevskogo*, 2, 219–223. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/trikster-v-odesskom-tekste-russkoj-literatury-1/viewer> (data obrashhenija: 10.04.2020) [in Russian].
18. Ladohin, Ju. D., & Ladohina, O. F. (2018). «Odesskij tekst»: solnechnaja literatura vol'nogo goroda: iz cikla «Filologija dlja jeruditov». Ridero. URL: <https://kartaslov.ru/> (data obrashhenija: 10.04.2020) [in Russian].
19. Linch, K. (1982). *Obraz goroda.* Moskva: Strojizdat. [in Russian].
20. Lejderman, N. L. (2009). O «belyh pjatnah» i mifah v istorii russkoj literatury sovetskoj jepohi (1920-e gody) // *Filologicheskij klass.* URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-belyh-pyatnah-i-mifah-v-istorii-russkoj-literatury-sovetskoy-epohi-1920-e-gody> (data obrashhenija: 10.08.2020) [in Russian].
21. Lotman, Ju. M. (1996). *O pojetah i poezii: Analiz pojeticheskogo teksta.* Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPb. [in Russian].
22. Lotman, Ju. M. (2000). *Semiosfera.* Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPB. [in Russian].
23. Lotman, Ju. M. (2002). Teatral'nyj jazyk i zhivopis' (k probleme ikonicheskoj ritoriki) // Lotman Ju.M. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* (Serija «Mir iskusstv»). Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt. S. 388–400. URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/theatre.htm> (data obrashhenija: 10.08.2020) [in Russian].
24. Mednis, N. E. (2003). *Sverhteksty v russkoj literature.* Novosibirsk: NGPU. URL: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=5> (data obrashhenija: 5.02.2020) [in Russian].
25. Najdorf, M. «Odesskij mif» kak mif: (Rannie gody «odesskogo mifa»). URL: <https://works.doklad.ru/view/z19NZgzj-.k.html> (data obrashhenija: 5.07.2020) [in Russian].
26. Olesha, Ju. K. (2006). *Kniga proshhanija.* Moskva: Vagrius. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=153486&p=6> (data obrashhenija: 5.07.2020) [in Russian].
27. Paustovskij, K. G. (2013). *Vremja bol'shih ozhidaniij.* Chernoe more. Taras Shevchenko. Har'kov: Folio. [in Russian].
28. Plisjuk, I. Mify ob Odesse i odesskij mif // *Odesskij vestnik.* URL: <http://veseliamakler.odessa.ua/libraries/author/plisuk/mifi.html> (data obrashhenija: 5.09.2020) [in Russian].
29. Skvirskaja, V., & Hemfri, K. (2007). Odessa: «skol'z'kij» gorod i uskol'zajushhij kosmopolitizm // *Vestnik Evrazii.* URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/odessa-skolzkij-gorod-i-uskolzayuschiy-kosmopolitizm> (data obrashhenija: 5.09.2020) [in Russian].
30. Toporov, V. N. (2003). *Peterburgskij tekst russkoj literatury:* izbr. tr. Sankt-Peterburg: Iskusstvo SPB. [in Russian].
31. Toporov, V. N. (1987). Tekst goroda-devy i goroda-bludnicy v mifologicheskom aspekte // *Issledovanija po strukture teksta.* Moskva: Nauka. S. 121–132. [in Russian].
32. Chudnovskij, A. (2020). *Odessa. Kratkaja istoricheskaja letopis'. 1774–1920 gg.* Odessa: Izdatel'skie reshenija. URL: https://ridero.ru/books/odessa_kratkaya_istoricheskaya_letopis_1774_1920_gg/ freeText (data obrashhenija: 5.09.2020) [in Russian].

33. Jushkevich, S. S. (2004). *Evrejskoe schast'e*. Sankt-Peterburg: Severo-zapad press. URL: http://az.lib.ru/j/jushkewich_s_s/text_0060.shtml (data obrashhenija: 5.09.2020) [in Russian].
34. Jushkevich, S. S. (2002). *Ulica (iz zhizni odesskih prostitutok)*. Odessa: Optimum. [in Russian].
35. Javorskaja, A. L. (2020). Sohranim jeto schast'e vdyhat' akacii... // *Odesskij al'manah Deribasovskaja-Rishel'evskaja*. 1 (80), 233–248. [in Russian].
36. Richardson, T. (2005). The Place(s) of Moldovanka in the Making of Odessa // *Anthropology of East Europe Review*. Vol. 23. № 2. P. 72–89. URL: https://www.academia.edu/4349767/The_Place_s_of_Moldovanka_in_the_Making_of_Odessa_Anthropology_of_East_Europe_Review (дата обращения 15.08.2020) [in English].

Шеховцова Тетяна Анатоліївна, доктор філологічних наук, професор кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, м. Харків, 61022, Україна); e-mail: shekhovt2@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-6270-6549>

Tatiana Shekhovtsova, Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian Literature, V. N. Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: shekhovt2@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-6270-6549>

Юрченко Софія Петрівна, студентка 5 курсу філологічного факультету, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, м. Харків, 61022, Україна); e-mail: soniasea151@gmail.com

Yurchenko Sofia, fifth-year student of the Faculty of Philology of V. N. Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: soniasea151@gmail.com

Медіальний проєкт Чхартішвілі-Акуніна: метафікціональність як метаісторизм

Павел Николаевич Бабай

*кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы,
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина
(г. Харьков, площадь Свободы, 4, 61022, Украина;
e-mail: pavelbabay@karazin.ua; <https://orcid.org/0000-0003-1955-8306>)*

Особую актуальность для современного литературоведения приобретает исследование медіальных средств коммуникативной поэтики, в значительной степени смещающих традиционные модернистские парадигмы литературного произведения. В качестве смежной проблематики выступает изучение сверткостных единств, слагающихся в авторские проєкты со сложной нарративной иерархией и жанрово-стилистической гибридностью. Выделяется типология литературно-медіальных проєктов, воплощающих феномен нового историзма в современной русской литературе (творчество В. Шарова, В. Сорокина, Е. Водолазкина, М. Шишкина и др.) Безусловно заметное место в этом контексте принадлежит метаисторическому проєкту Бориса Акунина.

Целью данной статьи является исследование литературного проєкта Бориса Акунина как медіальной системы, координирующей историософские мотивации автора с метатекстуальными репрезентациями жанрово-нарративных моделей, характерных для современной литературы.

В качестве методологического ключа применяется анализ продуктивного взаимодействия сциентистских и фикциональных значений концептов «истории» и «события», а также соответствующих когнитивных традиций и практик их осмысления.

Исследование показало, как «большие» исторические нарративы де-монолоизируются, испытывая корректирующее влияние со стороны фикциональных онтологических и антропологических моделей. Это делает актуальным обращение к жанрам анекдота и новеллы, детективного и авантюрного вариантов исторического романа. Субъектно-повествовательная система активизирует полифонические средства – интерференции речи и точек зрения нарраторов и акторов. Художественное время и пространство создают множество вариантов пересечения хронотопов, сюжетных корреляций и мотивных перекличек.

Таким образом, децентрируется инстанция автора – он выступает в роли модератора полидискурсивного множества версий письма – «историй» и «событий». Создается система авторских масок, каждая из которых воплощает новый вариант фигуры Другого как носителя иного креативного сознания, альтернативной «истории» как языка описания мира.

Ключевые слова: нарративные «история» и «событие», новый историзм, номотетичность, идиографичность, полидискурсивность, нарративно-жанровая гибридизация

Бабай П. М. Медіальний проєкт Чхартішвілі-Акуніна: метафікціональність як метаісторизм

Особливу актуальність для сучасного літературознавства отримувє дослідження медіальних засобів комунікативної поетики, у значній мірі модерністські парадигми, що зміщують традиційні, літературного твору. У якості суміжної проблематики виступає вивчення надтекстових єдностей, що складаються в авторські проєкти зі складною нарративною ієрархією й жанрово-стилістичною гібридністю. Виділяється типологія літературно-медіальних проєктів, що втілюють феномен нового історизму в сучасній російській літературі (творчість В. Шарова, В. Сорокіна, Є. Водолазкіна, М. Шишкіна й ін.) Безумовно помітне місце в цьому контексті належить метаісторичному проєкту Бориса Акуніна.

Метою даної статті є дослідження літературного проєкту Бориса Акуніна як медіальної системи, що координує історіософські мотивації автора з метатекстуальними репрезентаціями жанрово-нарративних моделей, характерних для сучасної літератури.

У якості методологічного ключа застосовується аналіз продуктивної взаємодії сциентистських і фікціональних значень концептів «історії» і «події», а також відповідних когнітивних традицій і практик їх осмислення.

Дослідження показало, як «великі» історичні нарративи де-монолоізуються, зазнаючи коригувальний вплив з боку фікціональних онтологічних і антропологічних моделей. Це робить актуальним звертання до жанрів анекдоту й новели, детективного й авантюрного варіантів історичного роману. Суб'єктно-оповідна система активізує поліфонічні засоби – інтерференції мови й точок зору нараторів та акторів. Художній час і простір створюють безліч варіантів перетинання хронотопів, сюжетних кореляцій і мотивних перекличок.

Таким чином, децентрується інстанція автора – він виступає в ролі модератора полідискурсивної безлічі версій «історій» та «подій». Створюється система авторських масок, кожна з яких втілює новий варіант фігури Іншого як носія іншої креативної свідомості, альтернативної історії як мови опису світу.

Ключові слова: нарративні «історія» і «подія», новий історизм, номотетичність, ідіографічність, полідискурсивність, нарративно-жанрова гібридизація

Babay Pavel Chkhartishvili-Akunin's media project: metafictionality as meta-history

Of particular relevance to modern literary studies is the study of the media of communicative poetics, which largely offset the traditional modernist paradigms of literary work. A related issue is the study of supertext unity, composed of author's projects with a complex narrative hierarchy and genre-stylistic hybridity. The typology of literary and medial projects embodying the phenomenon of new historicism in modern Russian literature (the works of V. Sharov, V. Sorokin, E. Vodolazkin, M. Shishkin, etc.) is highlighted. An undoubtedly significant place in this context belongs to the meta-historical project of Boris Akunin.

The purpose of this article is to study the literary project of Boris Akunin as a medial system that coordinates the historiographical motivations of the author with metatextual representations of genre-narrative models characteristic of modern literature.

As a methodological key, an analysis of the productive interaction of scientific and fictitious meanings of the concepts of "history" and "event", as well as the corresponding cognitive traditions and practices of their understanding, is used.

The study showed how "large" historical narratives are demonologized, undergoing the corrective influence of fictional ontological and anthropological models. This makes it relevant to appeal to the genres of jokes and short stories, detective and adventurous versions of a historical novel. The subject-narrative system activates polyphonic means – the interference of speech and the points of view of narrators and actors. Artistic time and space create many variations of the intersection of chronotopes, plot correlations, and motivational roll calls.

Thus, the authority of the author is decentralized - he acts as a moderator of a multidiscursive set of telling versions – 'stories' and 'events'. A system of authority masks is created, each of which embodies a new version of the Other's figure as a carrier of a different creative consciousness, an alternative ideology and a language for describing the world.

Keywords: narrative 'history/story' and 'event', new historicism, nomotetism, idiography, poly-discursiveness, narrative-genre hybridization

Феномен акунинской словесности исследуется современной русистикой на пересечении нескольких контекстуальных рядов. В перспективе данной статьи особо значимы некоторые из них: 1) восприятие «Бориса Акунина» как проекта – конструирующего систему авторских инстанций, полидискурсивный континуум межтекстовых связей, социо-культурную прагматику металитературных техник и медиальных практик [6, 12, 13, 14]; 2) осмысление этого проекта в симптоматике актуализации концепта «прошлого» и востребованности специфического «нового историзма» в русской культуре, литературе последних десятилетий. В парадигме авторских вариантов такого историзма в современной русской литературе (В. Шаров, В. Сорокин, Е. Водолазкин, М. Шишкин и др.) акунинский проект представляет свою версию эстетических репрезентаций «историософской» типологии современного художественного мышления [6, 8, 11]. Эта статья ставит своей целью проследить сценарии и механизмы, согласно которым метатекстуальность проекта в процессе его становления и масштабирования все больше обнаруживает свою метаисторическую мотивацию и обоснование.

Цикл «Кладбищенские истории» может восприниматься как генеративная для всего проекта модель репрезентативной двуипостасности авторской интенциональности, с соответствующим ей нарративно-тематическим арсеналом, но прежде всего – как некая свернутая программа масштабной метаисторической мотивации дальнейшей полидискурсивной структуры проекта.

Показателен, во-первых, «генетический» статус этого текста в перспективе дальнейшего становления проекта, роль некоего первоисточника ключевых конструктивных особенностей всего акунинского гипертекста: «Дорога эта оказалась длиной в целых пять лет. Началась от стены старого московского кладбища и увела меня очень-очень далеко. За это время многое изменилось, «и сам, подвластный общему закону, переменялся я» — раздвоился на резонера Григория Чхартишвили и массовика-затейника Бориса Акунина, так что книжку дописывали уже вдвоем: первый занимался эссеистическими фрагментами, второй беллетристическими. Еще я узнал, что я тафобил, «любитель кладбищ» — оказывается, существует на свете такое экзотическое хобби (а у некоторых и мания). Но тафобилом меня можно назвать лишь условно — я не коллекционировал кладбища и могилы, меня занимала Тайна Прошедшего

Времени: куда оно девается и что происходит с людьми, его населявшими?» [4] Именно в процессе работы над «Кладбищенскими историями» возникает и утверждается ряд симптоматичных мотиваций авторского замысла: «Тайна Прошедшего Времени» и ее альтернативно дискурсивные репрезентации. Автор практикует и исследует различные «языки описания» концептов «истории», «прошлого», «времени», порождая систему соответствующе делегированных нарраторов, а сам приобретая метаязыковую позицию координатора и режиссера этой полидискурсивной инсталляции.

«Чхартишвили» и «Акунин» встречаются здесь под одной обложкой как соавторы: первый размышляет над природой времени, взаимоотношениями прошедшего и настоящего, чему способствует символическая топография кладбищ как порогового и переходного места встречи разноположенных хронотопов. Речевое поведение, жанрово-стилевая роль нарратора согласуется с эгегической тематикой и тональностью, формируя соответствующий образ доверительного участия предполагаемого идеального адресата: «...вы ощутите себя частью того, что было прежде, и того, что будет потом. И, может быть, услышите голос, который шепнет вам: "Рождение и смерть – это не стены, а двери"» [4]. Таковы последовательные медитативные очерки о старых кладбищах как слепках концентрированного прошлого и граничных локусах максимальной неопределенности отношений прошлого и настоящего.

Беллетристический рассказчик – Акунин – в пандан эссеистическим медитациям перекодирует ту же кладбищенскую тему и локус, исходя из коммуникативных параметров речевой ситуации в модальности курьезного эксцесса анекдотически-новелистического жанрового поля. Наррация здесь в гораздо большей степени ориентирована на «чужое слово», интегрируя различные стилистические тональности несобственно-прямой речи. Так в структуре двуликого пандана здесь сотрудничают различные языки восприятия и описания «тайны прошедшего времени» и последнего предела. Однако в финале их голоса как бы сливаются в точке максимальной неопределенности и гипотетичности выхода за пределы времени, самоисчерпания истории – индивидуальной и всеобщей – в окончательной ее преисполненности.

Медитативно-рефлексивная модальность высказывания коррелирует с жанрово-стилевой

фигуративностью нарративной событийности, функциональностью истории. Цикл задает перспективу продуктивной гибридности итеративно-нарративного дискурса, впоследствии общенного всему грандиозному полотну метаисторического проекта Акунина-Чхартишвили.

Далее принцип согласованно перемежающихся рефлексивно-номотетической и фигуративно-идиографической наррации будет распространен на «семейную сагу» и «Историю российского государства» и наиболее выразительно, наверное, проявится именно в этих субпроектах.

В «Аристомии» рассказчик пишет «трактат», логически упорядоченный, с широчайшей апеллятивной историографией и напряженной рефлексивной силлогистикой, в череде дефиниций выкристаллизовывающий идеальный образ «аристнома». Каждая глава трактата включает нарративную часть – «Из семейного фотоальбома», маркированную изображением «исторически подлинных» фотографий; тот же принцип соблюден и во второй части эпопеи – романе «Другой путь»: главы трактата «из клетчатой тетради» чередуются с нарративными частями «фотоальбома» (который также выделен визуальными фото-метами как иконографическими эквивалентами сюжетных узлов). Причем трактат пишется «здесь и сейчас», фигуративная история же всплывает как воспоминание о происшедшем «там и тогда». В повествовательную структуру третьего романа – «Счастливая Россия» – на правах «текста в тексте» вмонтированы «материалы следственного дела» (трактаты, доклады и фантастическая повесть участников «заговора»), однако вместо фотографий визуальным маркером здесь служит воспроизведение «документальных» рукописей с пометами и комментариями следователя. Таким образом история прошлого индивидуализированного здесь поверяется не только генерализующей аналитикой с точки зрения «настоящего», но и понуждает к полископии видения – это и мемория, и документ, и нарратив, и иконическая сигнатура.

Капитально-многокомпонентный субпроект «История российского государства» также подчеркнута многоязычен: в нем участвуют нарратор-«историк», нарратор-беллетрист и прагматически открытое множество извне привлеченных материалов – со своими научными концепциями и художественными интерпретациями, различными версиями истории. Интенциональность нарратора-историка характеризуется им самим как номотетическая – установление объективной истины и причинно-следственных закономерностей исторических событий: «Я хочу узнать (или вычислить), как было на самом деле. У меня нет заранее сложившегося мнения. Есть вопросы и есть желание найти на них ответ» [1, с. 3]. Он апеллирует к историографическому аппарату и оперирует ссылками на документы, интерпретации и дискуссии, вводя свое повествование в

модальное русло 'достоверного знания' или 'аргументированного мнения'. На следующей фазе – фигурально-беллетристической – тот же пространственно-временной континуум подвергается фикциональному режиму отбора и оценки того, что может стать событием и кто – его актором. Эстетические, ассоциативно-метафорические мотивации моделируют альтернативно-дополнительную картину мира и нарративные способы ее репрезентации. Архетипическая История мира демонстрирует здесь не только символическую синтагматику «большого» нарратива – от легендарной космогонии домонгольской Руси, через циклы гибели-возрождения во множестве смутных времен – и до апокалипсиса, но и претерпевает всю гамму жанрово-дискурсивных переищений – от летописно-хронографических до анекдотических.

Сугубо номотетическая версия историзма, не оттененная «историей» фикционально нарративной, фигуративной, здесь не может претендовать на легитимность монологизма и зачастую подвергается иронизации, как, например, поиск Ивановой Либереи в «Алтыне Толобасе», где академическое доверие к документу превращает историю в трагикомическую авантюру.

Именно в «Истории...» наглядно демонстрируется сдвиг в самом статусе «события» – в сторону нарративной его фикционализации. Исторический нарратив парадоксально поверяется нарративом фикциональным. Значения и модальности таких понятий, как «событие», «история» начинают умышленно мерцать, приобретая плавающую позицию в широком спектре концептуализаций – от сциентистского верифицируемого знания до литературно-эстетической «семантики возможных миров».

Поэтому, пожалуй, столь востребованными в массиве всего проекта становятся жанровые зоны анекдота-новеллы с их окказионально-вероятностным образом события и детективно-авантурные гибриды исторического романа, где события не существует вне версий его дискурсивного осмысления и репрезентации.

Таким образом, метаисторическая проблематика акунинского медиапроекта невозможна без метафикциональной ее манифестации. Вероятно, справедливо и обратное.

Принцип мотивно-вероятностной синхронизации исторически удаленных друг от друга сюжетов становится основой цикла о Николасе Фандорине и текста из субпроекта «жанрь» – «Квест». В «Квесте» же, а также в заключительном романе цикла «Провинциальный детектив» сопряжение исторически удаленных эпох приобретает сакральное или фантастическое измерение и интригу.

«Легендарное» ризоматическое корневище мотивно-сюжетной интриги проекта – история рода Фон Дорнов. Изучающий фамильную канву дорновского рода историк – Николас сочиняет и компилирует фантазийно-историческую

компьютерную игру о своем предке и его приключениях на закате екатерининского правления. Перипетии сюжета компьютерной игры «осуществляются» в параллельно-корреспондирующем нарративе романа. Николай Александрович неслучайно изображается как маргинальный историк: в его «неконвенциональности» воплощается многозначность концептологии «истории» как репрезентационной деятельности: «Первоначальное значение слова «история» восходит к греческому *ιστορία*, что значит «расследование», «узнавание», «установление». Таким образом «история» отождествлялась со способом узнавания, установления подлинности событий и фактов. Однако в римской историографии это слово приобрело уже второе значение и «относилось не к способу узнавания, а к узанному и обозначало рассказ о событиях прошлого, т. е. центр тяжести был перенесен с исследования былого на повествование о нем. Вскоре „историей“ называли уже всякий рассказ о любом случае; происшествии, действительном или вымышленном» [10, с. 27].

Имея за плечами академическую школу, Ника, тем не менее, все больше тяготеет к нестрого научным изысканиям, а то и вовсе сочиняет праздные «истории» компьютерных квестов. «История привлекала Николааса не как научная дисциплина, призванная осмыслить жизненный опыт человечества и извлечь из этого опыта практические уроки, а как увлекательная, завораживающая погоня за безвозвратно ушедшим временем. Время не подпускало к себе, ускользало, но иногда свертшалось чудо, и тогда на миг удавалось схватить эту жар-птицу за эфемерный хвост, так что в руке оставалось ломкое сияющее перышко» [2]. Поэтому именно ему передоверил «автор-повествователь» собственную характерную симптоматику хронологической идиосинкразии-синестезии. В «Кладбищенских историях» «Чхартишвили-повествователь» признается: «С некоторых пор я стал чувствовать, что люди, которые жили раньше нас, никуда не делись. Они остались там же, где были, просто мы с ними существуем в разных временных измерениях. Мы ходим по одним и тем же улицам, невидимые друг для друга. Мы проходим сквозь них, а за стеклянными фасадами новомодных стросений мне видны очертания некогда стоявших здесь домов <...> Всё, что когда-то было, и все, кто когда-то жил, остаются навсегда <...> Мертвецы — наши соседи и сожители. Мы ходим по их костям, пользуемся выстроенными для них домами, разгуливаем под сенью посаженных ими деревьев. Мы и наши мертвые не мешаем друг другу <...> меня охватывает острое, а стало быть, безошибочное чувство, что они где-то рядом, до них можно дотянуться, просто я не знаю, как поймать ускользнувшее время, как зацепить тайну за краешек» [4].

Николаас Фандорин наделен такой же хронологически мерцательной оптикой видения старого города: «Кремль, церкви и массивный параллелепипед Воспитательного дома стояли плотными, непрозрачными утесами, а вот остальные дома едва приметно подрагивали и позволяли заглянуть внутрь себя. Там, за зыбкими, будто призрачными стенами, проступали контуры других построек, приземистых, по большей части деревянных, с дымящими печными трубами» [2]. Он поневоле внимает неким неявным голосам и видениям не вполне для него прошедшего: «С некоторых пор Ника научился разбирать эти приглушенные речи. А потом, лиха беда начало, приспособился и видеть такое, что открывается немногим. Например, контуры прежних зданий, проступающие сквозь стены новых построек. Парящие над землей разрушенные церкви. Гробы позабытых кладбищ под многолюдными площадями. Даже людей, которые жили здесь прежде. Толпы из разных московских времен скользили по улицам, не пересекаясь и не замечая друг друга» [2].

«Историк», сочиняющий вымышленные истории, альтернативные вариации возможного прошлого, — на такую роль своеобразного авторского alter ego во «Внеклассном чтении» отчасти назначается сэр Николаас. Помимо своей объектно-персонажной функции в авантюрном сюжете, ненарочито, намеками и обмолвками, он наделяется и квазиавторствующим статусом: всю — параллельную современной — интригу времен царствования Екатерины можно воспринимать как реализацию Никиной компьютерной игры о камер-секретаре Даниле Фондорине. На одном из авантюрных зигзагов сюжета играя роль гувернера юной Миранды Куценко, он предлагает ей для воплощения в компьютерных играх несколько сценариев о своем деде-сыщике Эрасте Петровиче, каждый из которых впоследствии буквализируется в книгах самого Бориса Акунина: «Миранде было предложено на выбор три приключения героического сыщика (ни про одно из них сколько-нибудь достоверных сведений не сохранилось, так что простор фантазии не был ограничен): «Эраст Петрович против Джека Потрошителя», «Эраст Петрович в Японии» и «Эраст Петрович в подводном городе»» [2] — соответственно романы «Декоратор», «Алмазная колесница» и «Планета вода» — первый опубликован за три года до выхода «Внеклассного чтения», второй — через год и, наконец, третий — через тринадцать лет!

«Тайна прошедшего времени» и одновременная множественность альтернативных ее репрезентаций неизбежно обнажают проблему природы самого феномена времени, пространственно-временного континуума. При онтологическом отсутствии самого объекта прошлого фокус проблематики перемещается на возможности (ре-)конструирования и интерпретации прошлого как предмета истории-повествования, нарративного свидетельствования,

что ведет к актуализации не сциентистских темпоральных конструкций, а преимущественно мифопоэтических.

Так, отмеченная уже интуиция о «неокончательной» смерти ушедших эпох и людей, неабсолютности прошлого, проницаемости границы между настоящим и прошлым порождает необходимость транзитивных героев и мембранных, переходных ситуаций. Возникают такие, например, персонажи явственно трикстерского типа, как попугай из романа «Сокол и ласточка», в далеком прошлом получивший от своего учителя-отшельника чудесный дар самосознания и полной жизни, выступающий диегетическим нарратором и своим участием в сюжете сопрягающий корреспондирующие линии действия, хронологически разделенные тремястами лет.

В романе «Пелагия и красный петух» таким трикстером оказывается Эммануил-Мануйло, заброшенный из евангельского Гефсиманского сада в Россию Победина (Победоносцева) через «особенную пещеру» – акунинский вариант «кратовой норы» сквозь пространство-время, меж- и вне-временного портала. Вот что об особенных пещерах читает сестра Пелагия в старинном трактате Адалберта Желанного и что в такой пещере она испытала на себе: «А еще есть пещеры, именуемые Особенными, сокрыты они от человека, доколе он жив. Пещеры те соединяют мир плотный с миром бесплотным, и всякая душа проходит чрез них дважды: когда входит в плоть при рождении и когда выходит из плоти после смерти, только неправедные души из пещеры падают вниз, в огненную геенну, а праведные воспаряют в горние сферы. ... Горе тому, кто окажется в Особенной Пещере в рассветный час, если поблизости крикнет красный петух, ибо услышавший этот крик повисает не только душой, но и телом в межмиром пространстве, где нет происхождения времени (*in intermundijs ubi non est aemanacio temporis*), и может сгинуть на веки вечные, либо же быть выброшен в другое время и даже в другую Особенную Пещеру» [3].

Эти пересекающие пространственно-временные границы трикстеры становятся вестниками вечности-бесконечности, пришельцами из воображаемого абсолютного вневремени: «бессмертный» японский попугай Андоку берет под свою опеку уединившихся в своей любви от человечества на эдемском острове Летицию и Руперта Грея в 1702-м году и проводил их в вечность; в 2009-м взял под покровительство Нику Фандорина, завершая цикл книг о нем; Эммануил-Мануйло своим этически-жизненным выбором увлек в вечность евангельской истории монахиню Пелагию; барон Анкр из «Квеста», один из вневременных Судей, вершащих судьбы мира, сменяет проходящие человеческие телесные

оболочки, продолжая из века в век исполнять свою миссию, выбирая кандидатов в кормчие человеческой историей и подыскивая себе преемника, достойного такого мессианского статуса.

Метаисторичность, таким образом, актуализируется трансцендированием исторического времени, символическим порогом хронотопа, введением концепта бесконечности.

Часто поводом для встречи и пересечения времен является сюжетно мотивированный хронотоп дороги, когда сама событийная логика позволяет двигаться и в пространстве, и во времени одновременно, буквально погружаться и вторгаться в прошедшее. Так в повести «Перед концом света» Эраст Фандорин, во время всероссийской переписи населения конца 19 века, переменяя наружность и фамилию, перемещается в российскую заповедную глушь раскольников севера, совершая не столько географическое путешествие, сколько временное – из девятнадцатого в семнадцатый век. В «ностальгическом детективе» «Парус одинокий» герой устремляется в своих воспоминаниях на семнадцать лет назад, расследуя убийство былой возлюбленной, одновременно с путешествием в заволжские места, все далее и далее углубляясь в толщу веков: пространственная траектория из Парижа в Темнолесск отождествилась с временной – из 20-го века в доисторическую изначальность.

В итоге создается специфический подвижно-интегральный тип нарративного историзма, тесно сопряженного с метафизической природой акунинского проекта: гиперинстанцией автор-инсталлятора, полидискурсивной конstellляцией-тезаурусом нарративных типов, жанров, мотивов – как возможных модусов истории.

Таковы, например, масочно-авторские субпроекты «Анна Борисова» и «Анатолий Брусникин», конструирующие разные типы «Другого»: первый – креативную гендерную инаковость, второй – стилистически-идеологическую.

Наконец, особую роль в реализации образа историзма как вариативности репрезентаций играет дискурсивное событие медиальной перфомативности. Это проявляется в интерактивности многих субпроектов – например, блог «Любовь к истории» на площадке Лайвджорнал (намеренно приоткрываемая дверь в авторскую кухню, где Чхартишвили делится с читателями своего блога историческими материалами, собранными для романов, устраивает опросы и коллективные обсуждения сопутствующих тем), интерактивный нарратив о загадке группы Дятлова, веб-проект «Осьминог», в частности, его первой серии – веб-романа «Сулажин», существующего только в многовариантном онлайн интерфейсе.

Литература

1. Акунин Б. Часть Европы. История Российского государства. От истоков до монгольского нашествия. М.: АСТ, 2014. 396 с.
2. Акунин Б. Внеклассное чтение. URL: http://www.lib.ru/RUSS_DETEKTIW/BAKUNIN/akunin14.txt (дата обращения 20.04.2020).
3. Акунин Б. Пелагия и красный петух/ URL: http://www.lib.ru/RUSS_DETEKTIW/BAKUNIN/akunin27.txt (дата обращения 20.04.2020).
4. Акунин Б., Чхартишвили Г. Кладбищенские истории. URL: http://www.lib.ru/RUSS_DETEKTIW/BAKUNIN/kladbishe.txt (дата обращения 20.04.2020).
5. Алексеевская А. И. Блог Б. Акунина: тематика, структура записей, способы взаимодействия с читателями // Актуальные проблемы германистики, романистики и русистики. 2016. Т. 1. С. 117-123.
6. Бреева Т. Н. Концептуализация истории в литературных проектах Г. Чхартишвили // Филология и культура. 2014. №3(37). Казанский (Приволжский) федеральный университет. С. 42 – 48.
7. Максимова Т. О. Блог в творчестве Бориса Акунина // Уральский филологический вестник. 2016. № 5. С. 197 – 206.
8. Осьмухина О. Ю., Карпов А. Д. Своеобразие исторического романа Бориса Акунина в проекте «Анатолий Брусникин» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 2. С. 37-41.
9. Рогова Е. Н. Аспекты целостности сборника Б. Акунина «Любовь к истории» // Сибирский филологический журнал. 2014. № 4. С. 171 – 178.
10. Савельева И. М., Полетаев А. В. История и время. В поисках утраченного. М.: «Языки русской культуры», 1997. 800 с.
11. Снигирева Т. А., Подчиненов А. В. Исторический роман: версия Б. Акунина // Пушкинские чтения. Вып. XVIII. Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина. 2013. С. 48 – 55.
12. Снигирева Т. А., Подчиненов А. В., Снигирев А. В. Специфика дискурсивных практик в проекте Б. Акунина «История российского государства» // Вестн. Волгогр. гос. ун-та. Сер. 2, Языкозн. 2016. Т. 15. № 3. С. 162 – 171.
13. Сорокин С. П. Гетеронимия в контексте литературно-издательского проекта «Б. Акунин» // Ярославский педагогический вестник. 2011. № 2. Том I. С. 279 – 282.
14. Сорокин С. П. Литературно-коммерческий проект «Борис Акунин» в контексте современной социокультурной ситуации // Вестник ЯрГУ. Серия Гуманитарные науки. Ярославль, 2011. № 3(17). С. 48–50.

References

1. Akunin B. Chast' Evropy. Istorija Rossijskogo gosudarstva. Ot istokov do mongol'skogo nashestvija. M.: AST, 2014. 396 s.
2. Akunin B. Vneklassnoe chtenie. URL: http://www.lib.ru/RUSS_DETEKTIW/BAKUNIN/akunin14.txt (data obrashhenija 20.04.2020).
3. Akunin B. Pelagija i krasnyj petuh/ URL: http://www.lib.ru/RUSS_DETEKTIW/BAKUNIN/akunin27.txt (data obrashhenija 20.04.2020).
4. Akunin B., Chhartishvili G. Kladbishhenskie istorii. URL: http://www.lib.ru/RUSS_DETEKTIW/BAKUNIN/kladbishe.txt (data obrashhenija 20.04.2020).
5. Alekseevskaja A. I. Blog B. Akunina: tematika, struktura zapisej, sposoby vzvaimodejstvija s chitateljami // Aktual'nye problemy germanistiki, romanistiki i rusistiki. 2016. T. 1. S. 117-123.
6. Breeva T. N. Konceptualizacija istorii v literaturnyh proektah G. Chhartishvili // Filologija i kul'tura. 2014. №3(37). Kazanskij (Privolzhskij) federal'nyj universitet. S. 42 – 48.
7. Maksimova T. O. Blog v tvorchestve Borisa Akunina // Ural'skij filologicheskij vestnik. 2016. № 5. S. 197 – 206.
8. Os'muhina O. Ju., Karpov A. D. Svoeobrazie istoricheskogo romana Borisa Akunina v proekte «Anatolij Brusnikin» // Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. Tambov: Gramota, 2020. Tom 13. Vypusk 2. C. 37-41.
9. Rogova E. N. Aspekty celostnosti sbornika B. Akunina «Ljubov' k istorii» // Sibirskij filologicheskij zhurnal. 2014. № 4. S. 171 – 178.
10. Savel'eva I. M., Poletaev A. V. Istorija i vremja. V poiskah utrachennogo. M.: «Jazyki ruskoj kul'tury», 1997. 800 s.
11. Snigireva T. A., Podchinenov A. V. Istoricheskij roman: versija B. Akunina // Pushkinskie chtenija. Vyp. XVIII. Leningradskij gosudarstvennyj universitet imeni A. S. Pushkina. 2013. S. 48 – 55.
12. Snigireva T. A., Podchinenov A. V., Snigirev A. V. Specifika diskursivnyh praktik v proekte B. Akunina «Istorija rossijskogo gosudarstva» // Vestn. Volgogr. gos. un-ta. Ser. 2, Jazykozn. 2016. T. 15. № 3. S. 162 – 171.
13. Sorokin S. P. Geteronimija v kontekste literaturno-izdatel'skogo proekta «B. Akunin» // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. 2011. № 2. Tom I. S. 279 – 282.
14. Sorokin S. P. Literaturno-kommercheskij proekt «Boris Akunin» v kontekste sovremennoj sociokul'turnoj situacii // Vestnik JarGU. Serija Gumanitarnye nauki. Jaroslavl', 2011. № 3(17). S. 48–50.

Бабай Павло Миколайович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, м. Харків, 61022, Україна); e-mail: pavelbabay@karazin.ua; <https://orcid.org/0000-0003-1955-8306>

Babay Pavel, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Russian Literature, V. N. Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: pavelbabay@karazin.ua; <https://orcid.org/0000-0003-1955-8306>

Булгаковский код в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота»

Татьяна Владимировна Скларова

*кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы,
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина
(г. Харьков, площадь Свободы, 4, 61022, Украина;
e-mail: tanya.nadozirnaya@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-8034-6287>)*

Актуальность исследования обусловлена значимостью булгаковского интертекста в романе В. Пелевина. В статье показано, что практически вне зоны научного интереса оказался булгаковский код «Чапаева и Пустоты». Между тем его анализ особенно значим для понимания авторской концепции мира и человека. Можно говорить о том, что свой роман Пелевин пишет «поверх» «Мастера и Маргариты», создавая, таким образом, палимпсест, так как сходство между этими произведениями проявляется почти на всех структурных уровнях: рамочных элементов, композиции, проблематики, сюжета, системы персонажей и мотивов.

Исследование булгаковского интертекста позволяет утверждать, что Пелевин использует роман Булгаков «Мастер и Маргарита» в качестве стержневого претекста, и булгаковский код, наряду с буддистским, является принципиально важным для интерпретации «Чапаева и Пустоты». Пелевин ведет с классиком своего рода философско-религиозный диалог. Мироззрение Булгакова строится на христианских ценностях, что больше всего проявилось в его «закатном» романе. Аксиология романа подчинена христианской идеологии, в частности — ее нравственной составляющей. Как известно, в «Чапаеве и Пустоте» жестко спародированы определенные аспекты православия. Однако спор с предшественником происходит не в аспекте деконструкции христианского мифа и предъявления более актуального – буддистского. Автор «Чапаева и Пустоты» сомневается в состоятельности любых готовых истин, поэтому история Петра Пустоты – это не поиск уже созданных духовных ориентиров, а история обнаружения индивидуального пути обретения гармонии через отказ от прежних нравственно-этических программ, в числе которых выступает и булгаковский миф.

Роман «Чапаев и Пустота», как и «Мастер и Маргарита», может быть отнесен к двадресным текстам. Обращаясь к широкому кругу читателей, Пелевин создает комфортную и узнаваемую знаковую систему, порожденную маскультом. При этом каждый элемент его романа предполагает ироническую противоречивость и многозначность, что позволяет автору поставить важнейшие философские проблемы.

Ключевые слова: булгаковский интертекст, палимпсест, роман, двадресный текст

Скларова Т. В. Булгаковский код у романі В. Пелевіна «Чапаєв та Пустота»

Актуальність дослідження озумовлена важливістю булгаковського інтертексту в романі В. Пелевіна. У статті показано, що практично поза зоною наукового інтересу опинився булгаковський код «Чапаєва та Пустоти». Між тим його аналіз має особливе значення для розуміння авторської концепції світу та людини в романі. Можна говорити про те, що свій роман Пелевін пише «поверх» «Майстра і Маргарити», створюючи, таким чином, палимпсест, оскільки схожість між цими творами проявляється майже на всіх структурних рівнях: рамкових елементів, композиції, проблематики, сюжету, системи персонажів і мотивів.

Дослідження булгаковського інтертексту дозволяє стверджувати, що Пелевін використовує роман Булгаков «Майстер і Маргарита» як стрижневий претекст, і булгаковський код, поряд з буддистським, є принципово важливим для інтерпретації «Чапаєва та Пустоти». Пелевін веде з класиком свого роду філософсько-релігійний діалог. Світогляд Булгакова будується на християнських цінностях, що найбільше проявилось в його «західному» романі. Аксиологія роману підпорядкована християнській ідеології, зокрема – її моральній складовій. Як відомо, в «Чапаєві та Пустоті» жорстко спародіювані певні аспекти православ'я. Однак суперечка з попередником відбувається не в аспекті деконструкції християнського міфу і пред'явленні більш актуального – буддистського. Автор «Чапаєва та Пустоти» сумнівається в спроможності будь-яких готових істин, тому історія Петра Пустоти – це не пошук вже створених духовних орієнтирів, а історія виявлення індивідуального шляху знаходження гармонії через відмову від колишніх морально-етичних програм, в числі яких виступає і булгаковський міф.

Роман «Чапаєв і Пустота», як і «Майстер і Маргарита», може бути віднесений до двадресних текстів. Звертаючись до широких читацьких мас, Пелевін створює комфортну і впізнавану знакову систему, породжену маскультом. При цьому кожен елемент його роману передбачає іронічну суперечливість і багатозначність, що дозволяє автору поставити найважливіші філософські проблеми.

Ключові слова: булгаковський інтертекст, палимпсест, роман, двадресний текст

Skliarova Tetiana. Bulgakov code in the novel of V. Pelevin "Chapaev and Empty"

The relevance of the research is due to the significance of the Bulgakov intertext in the novel by V. Pelevin. The article shows that the Bulgakov code "Chapaeva and Void" turned out to be practically outside the zones of scientific interest. Meanwhile, his analysis and understanding of man and the novel. Pelevin writes "Surfaces", "Masters and Margaritas", like everything that makes them look like all works that demonstrate almost all structural levels: components, compositions, problems, subjects, character systems and motifs.

The study of Bulgakov's intertext allows us to say that Pelevin uses Bulgakov's novel "The Master and Margarita" as the main suit, and the Bulgakov's code, in addition to the Buddhist one, is fundamentally important for the interpretation of "Chapaev and Void". Pelevin conducts a kind of philosophical and religious dialogue with the classic. Bulgakov's worldview is built on Christian values, which is most manifested in his "sunset" novel. The axiology of the novel is subordinate to Christian ideology, in particular, its moral component. As you know, in "Chapaev and the Void" certain aspects of Orthodoxy are rigidly parodied. However, the dispute with the predecessor does not occur in the aspect of the deconstruction of the Christian myth and the presentation of the more relevant -

the Buddhist. The author of "Chapaev and the Void" doubts that it is based on all possible patterns, that is, history has nothing to do with spiritual views, when individual ways of finding harmony are revealed through rejection of previous moral and ethical programs. The novel "Chapaev and the Void", as well as "The Master and Margarita", can be defined as two-address texts. Turning to the broad readership, Pelevin creates a comfortable and recognizable system of signs generated by the mass culture. Each element of his novel supposes inconsistency and ambiguity, which allows the author to pose the most important philosophical problems.

Keywords: Bulgakov intertext, palimpsest, novel, two-address text

Роман Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота», опубликованный в 1996 году, остается одним из самых известных и читаемых произведений писателя. Об этом свидетельствуют статус бестселлера, многомиллионные тиражи, многочисленные переиздания на русском языке и переводы на многие иностранные языки. Количество научно-критических работ, посвященных этому тексту, почти необозримо. Однако, как показывает аналитический обзор критических и научных наблюдений, в которых исследуется интертекстуальное поле произведения, вне зоны научного интереса оказывается булгаковский код «Чапаева и Пустоты». Между тем его анализ позволит уточнить и дополнить представления об одном из культовых текстов русской литературы 1990-х годов.

Роман «Чапаев и Пустота» был написан и опубликован в период глубочайшего кризиса – социального, экономического, культурного и духовного. Крушение традиционных ценностей и старого мира, а также осознание всех известных моделей самоидентификации как устаревших, сделали чрезвычайно острой проблему поиска собственной подлинности в условиях хаоса. Обретение истинного бытия и абсолютной свободы озабочен главный герой романа Петр Пустота. Он оказывается действующим лицом сразу двух кризисных периодов в социально-культурной жизни России – начала и конца века. Эти события обнаруживают несомненное сходство, что наиболее явно демонстрируют почти совершенно одинаковые начало и финал романа. Таким образом, создается образ мира, зашедшего в тупик и не способного вырваться из череды кошмаров. Центральный персонаж проходит череду испытаний, грозящих ему как физической гибелью, так и утратой собственного «я». В романе дан вариант выхода из кризиса реальности и сознания, созданный на стыке и столкновении различных интерпретаций действительности и человека, которые даются в рамках различных культурных кодов, среди которых преобладает восточный, что достаточно нетрадиционно для литературы конца XX века.

Значимость восточного философского кода в поэтике произведений писателя давно стала общим местом в пелевеноведении, однако чаще всего об этом рассуждают именно в связи с романом «Чапаев и Пустота». К. Резников полагает, что этот текст является проповедью дзен-буддизма, а самого Пелевина можно назвать его адептом и пропагандистом [8].

Исследовательница буддизма в современной культуре М. Кожевникова полагает, что «Чапаев и Пустота» – это попытка автора нащупать новое мировидение в русле буддистских путей [4]. А. Генис считает, что роман «Чапаев и Пустота» является первым в России дзен-буддистским романом, который строится по образцу дзенских коанов – буддистских вопросов без ответов [1]. Однако, по мнению А. Мережинской, исследователь выделил только одну особенность реализации восточной парадигмы (использование формы коана и модели «учитель-ученик»). С точки зрения ученой, Пелевин включает в свое произведение более широкий круг составляющих буддистского ментально-духовного мира и ставит характерную для дзен-буддизма проблематику, остротенную современным постмодернистским контекстом [6, с. 141].

Буддистский интертекст является наиболее исследуемым, но не единственным. Перечисление наиболее очевидных претекстов «Чапаева и Пустоты» займет не один абзац. Это многочисленные философские, религиозные и эзотерические трактаты, современные теории массовой культуры, фольклор, классическая и современная литература. По словам А. Цыганова, для понимания и интерпретации всех интертекстуальных отсылок, заключенных в произведениях Пелевина, необходимо быть эрудированным человеком, знать не только классические тексты художественной и философской литературы, но и ориентироваться в современной «наркотической мифологии» (К. Кастанеда, Т. Маккена, О. Хаксли, С. Гроф), а также иметь представление об альтернативной истории, крипто-истории, мистическом понимании истории и т.д. [11]. Л. Филиппов проводит параллели между творчеством писателя и произведениями классиков русской литературы, таких как А. Пушкин, М. Лермонтов, А. Блок. [10].

С первых же страниц романа читатель отсылается к текстам русского модернизма (А. Блока, В. Брюсова), классике (творчество А. Пушкина, М. Надсона, Х. Борхеса, Ф. Достоевского), советской литературе («Чапаев» Д. Фурманова) и т. д. Однако, как представляется, особенно значим для понимания авторской концепции мира и человека в романе интертекст «Мастера и Маргариты» М. Булгакова. Можно даже говорить о том, что свой роман Пелевин пишет «поверх» «Мастера и Маргариты», создавая, таким образом, палимпсест, так как сходство между этими произведениями проявляется практически на всех структурных уровнях: рамочных элементов, композиции, проблематики, сюжета, системы персонажей и мотивов.

Связь между романами Пелевина и Булгакова обнаруживается уже на паратекстуальном уровне. В обоих случаях названия произведений представляют собой два имени собственных, соединенные союзом «и». Что характерно, в обоих текстах актуализируется проблема истинного автора. Известно, что роман о Понтии Пилате был написан Мастером, однако существуют и другие мнения на этот счет. Например, В. Маринчак пишет, что авторство ершалаимских глав ставится под сомнение, «ведь первая из них известна в изложении Воюнда, вторая предстает как сон Бездомного, возможно, внушенный тем же Воюндом, и лишь последующие прочитываются по рукописи, впрочем, восставшей из пепла по воле того же Воюнда, хотя знавшая очень хорошо роман Маргарита узнает их и перечитывает как знакомый текст» [5, с. 271]. Проблема авторства обнаруживается и при анализе романа «Чапаев и Пустота». На первый взгляд, очевидно, что нарратором выступает Петр Пустота. Однако эпиграф к роману приписывается Чингиз-хану. Автором предисловия является Урган Джамбон Тулку VII, Председатель Буддийского Фронта Полного и Окончательного Освобождения (ПОО (б)). В том же предисловии сказано о некоем загадочном и безымянном редакторе, о Фурманове и самом Петре Пустоте. Неизбежно поэтому возникает вопрос о том, кто действительно является автором романа.

Чрезвычайно показательно сопоставление романов «Чапаев и Пустота» и «Мастер и Маргарита» с точки зрения их композиционной структуры. В произведении Булгакова представлены два основных хронотопа: время правления пятого прокуратора Иудеи Понтия Пилата в Ершалаиме в I в. н.э. и Москва 1920—30-х годов. Композиционно произведение Булгакова представляет собой роман в романе: роман Мастера в романе о Мастере. В пелевинском произведении сопоставлены время Гражданской войны начала XX века и середина 1990-х годов. Петр Пустота по совету Чапаева начал записывать свои галлюцинации, подобно тому, как Мастер писал роман о Понтии Пилате. «Чапаев и Пустота» также строится по принципу «текст в тексте», поскольку главы о пребывании Петра в клинике и истории его соседей по палате можно считать записанными им самим. В результате сны Петра оказываются его «романом», включенным в роман Пелевина. Начало и конец XX века, описываемые в пелевинском романе, оказываются схожими между собой, подобно двум временным планам «Мастера и Маргариты» (так, литературное кабаре «Музыкальная табакерка» преобразуется в 1990-х годах в кафе «Иван Бык John Bull Pubis International», где все осталось практически неизменным). Кроме того, как булгаковском, так и в пелевинском романе, оба временных

пласта в финале сплавляются в космический и вечный, превращая «здесь» и «сейчас» в «везде» и «всегда».

Несомненное сходство обнаруживает также система персонажей и сюжетные ситуации обоих романов. Образ главного героя «Чапаева и Пустоты» отсылает сразу к нескольким персонажам Булгакова. Во-первых, очевидна параллель между Пустотой и Иваном Бездомным. В начале романа Петр, спасаясь от ареста, бежит из Петербурга в Москву и бродит там, не зная, куда податься. Бездомность Петра аллегорично отсылает к булгаковскому персонажу с соответствующей фамилией. Как Петр, так и Иван являются поэтами. Петр вынужденно становится убийцей своего школьного друга, а Бездомный – свидетелем трагической гибели своего приятеля Берлиоза на Патриарших прудах. После этого атеист Иван обзавелся «оружием» против нечистой силы – бумажной иконкой и свечой – и отправился на поиски «убийцы»-консультанта. Петр же, проснувшись утром в квартире убитого им фон Эрнена, сильно испугался и снял со стены «большое деревянное распятие с изящной фигуркой Христа». В результате оба героя оказываются пациентами психиатрической лечебницы с одинаковым диагнозом – шизофрения. Последствия посещения Иваном «Грибоедова» можно сопоставить с «революционным террором», который Петр устроил в литературном кабаре «Музыкальная табакерка». Двух героев связывает, кроме всего прочего, мотив ученичества. Иван Бездомный становится учеником Мастера. У Пустоты тоже есть наставник – Василий Чапаев. В рамках буддистского кода, используемого в романе, Чапаев – не просто учитель в традиционном смысле этого слова, а своего рода гуру, бодхисатва. Один из вариантов перевода слова «гуру» с санскрита – «мастер».

Помимо существенного сходства пелевинского героя с Иваном Бездомным, можно также провести параллель между Пустотой и Мастером. Петр Пустота – поэт, Мастер – писатель. Их тексты присутствуют в обоих произведениях (в «Мастере и Маргарите» – это роман о Понтии Пилате, в «Чапаеве и Пустоте» – стихотворения и сны Петра). В булгаковском романе заглавный герой известен только как Мастер, и его прозвище вынесено в название произведения. Так и фамилия Петра, которую вначале можно принять за омонимичное слово, стоит в заглавии пелевинского романа. Оба персонажа знают некую истину, из-за провозглашения которой они помещены в психбольницу. Мастера и Пустоту сближает также проблема отношений творческой личности и власти. Роман Мастера подвергся жесточайшей критике. В пелевинском романе дана трагедийная версия трагической судьбы Мастера: в частности, Петр Пустота был вынужден бежать из Петербурга из-за того, что большевистским редакторам не понравилась одна из рифм его стихотворения («Броневик» – «лишь на миг»). Василий Чапаев и

барон фон Юнгерн, обладающие сверхъестественными знаниями, заставляют вспомнить о Воланде. Так, очевидной отсылкой к «Мастеру и Маргарите» является реакция фон Юнгерна на просьбу Чапаева: «Полагаю, что и в этот раз вы просите не за себя» [6] (сравните: эпизод, в котором Маргарита выполняет просьбу Фриды). Во второй части романа Чапаев, к удивлению Петра, предстает в крайне затрапезном виде, что наводит на мысль о ночнущке Воланда. Образ Чапаева в целом подан так же нетрадиционно, как и булгаковского «князя тьмы».

В обоих романах происходят удивительные метаморфозы со временем и пространством: Воланд расширяет пространство квартиры и приглашает на бал тех, кто давно покинул мир живых. Петр в сопровождении барона Юнгерна попадает в Валгаллу, где обычные представления о пространстве так же легко нарушаются, а мертвые соседствуют с живыми.

Проблема выбора, центральная для булгаковского романа, предельно обострена в образе Пилата. Его трусость – это крайнее выражение несвободы духа, внутренней подчиненности. Именно свободе, обретению пустоты посвящен и пелевинский роман.

Видимо, можно говорить о том, что Пелевин использует роман Булгакова «Мастер и Маргарита» в качестве стержневого претекста, и булгаковский код, наряду с буддистским, является принципиально важным для интерпретации «Чапаева и Пустоты». Пелевин ведет с классиком своего рода философско-религиозный диалог. Мировоззрение Булгакова строится на христианских ценностях, что больше всего проявилось в его «закатном» романе. Аксиология романа подчинена христианской идеологии, в частности — ее нравственной составляющей. Как известно, в «Чапаеве и Пустоте» жестко спародированы определенные аспекты православия (например, рассуждения Коляна о «пахане с мигалками»). Однако «объектом иронии Пелевина является не само православие с его духовными традициями, а чрезвычайно низкий уровень религиозного развития наших соотечественников, которые становятся прототипами его героев» [2]. Как представляется, спор с предшественником происходит не в аспекте деконструкции

христианского мифа и предъявления более актуального – буддистского, а совершенно на другом уровне. Дело в том, что в «Мастере и Маргарите» заявлена четкая этическая программа, в соответствии с которой оценивается все происходящее. Судя по всему, автор «Чапаева и Пустоты» сомневается в состоятельности готовых истин, поэтому история Петра Пустоты – это не поиск готовых духовных ориентиров, а история обнаружения индивидуального пути обретения гармонии через отказ от прежних нравственно-этических программ, в числе которых выступает и булгаковский миф.

Уровень и сложность проблем, поставленных в «Чапаеве и Пустоте», а также интертекстуальность романа, бесконечно расширяющая сферу продуцирования смыслов, не предполагает его однозначного прочтения, что обуславливает вариативность истолкования финала. Многими читателями и исследователями он воспринимается как позитивный (Петр познает себя, достигает нирваны, гармонии). Однако подозрительно то, что «полный катарсис» фиксирует Тимур Тимурович, а герой просыпается в сумасшедшем доме. В этой связи возникает вопрос: обрел ли Петр подлинное бытие, или все произошедшее – бред больного человека. Кроме того, за этой главой следует еще одна, в которой герою вновь приходится вырываться из колеса сансары, стреляя из авторучки «в зеркальный шар этого фальшивого мира» [7]. Возможно, и это не конец?

Роман «Чапаев и Пустота», как и «Мастер и Маргарита», может быть отнесен к двуадресным текстам. Обращаясь к широкому кругу читателей, Пелевин создает комфортную и узнаваемую знаковую систему, порожденную маскультом. При этом каждый элемент его романа предполагает ироническую противоречивость и многозначность, что позволяет автору поставить важнейшие философские проблемы. Искусно и неожиданно используя самые известные образы массового сознания, он предлагает пересмотреть представления о природе реальности и ставит проблему поиска истинного бытия. Плотный интертекст бесконечно расширяет время и пространство произведения до везде и всегда (в случае с Пелевиным уместнее сказать – нигде и никогда), а образ героя обобщается до масштаба не просто человека кризисной эпохи, а личности в поиске экзистенции.

Литература

1. Генис А. Феномен Пелевина. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen1/1.html> (дата обращения: 5.05.2020)
2. Гурин С. Пелевин между буддизмом и христианством. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gurin/1.html> (дата обращения: 15.03.2019)
3. Зорина М. Мотив пустоты в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» // Родное и вселенское: XI Международная научная конференция. Ульяновск: Ульяновский государственный технический университет, 2015. С. 216–221.
4. Кожевникова М. Буддизм в зеркале современной культуры: освоение или присвоение? URL: http://www.pelevin.info/pelevin_165_0.html (дата обращения: 12.03.2019)
5. Маринчак В. А. Пилат и «пилатчина» в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Настоятельность сказанного. Катастрофическое – сокровенное – сакральное в искусстве слова. X.: Права людини, 2010. С. 270–324

6. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80–90-х годов XX века. К.: ИПЦ «Киевский университет», 2001. 443 с.
7. Пелевин В. О. Чапаев и Пустота. М.: Эксмо, 2010. 416 с.
8. Резников К. Еще раз о Чапаеве и Пустоте. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/67/ran14.html> (дата обращения: 1.02.2017)
9. Сейдашова А. Б. Мотив пустоты в романе В.О. Пелевина «Чапаев и пустота» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. № 3. С. 449–456.
10. Филиппов Л. Что-то вроде любви: критическая статья по Пелевину. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-filip/1.html> (дата обращения: 11.03.2019)
11. Цыганов А. Мифология и роман Пелевина «Чапаев и Пустота». URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-myths/1.html> (дата обращения: 11.03.2019)

References

1. Genis A. Fenomen Pelevina. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen1/1.html> (accessed: 5.05.2020)
2. Gurin S. Pelevin mezhdu buddizmom i hristianstvom. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gurin/1.html> (accessed: 15.03.2019)
3. Zorina M. Motiv pustoty v romane V. Pelevina «Chapaev i Pustota» // Rodnoe i vselenskoe: XI Mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya. Ulyanovsk: Ulyanovskiy gosudarstvennyy tehnikeskyy universitet, 2015. S. 216—221.
4. Kozhevnikova M. Buddizm v zerkale sovremennoy kultury: osvoenie ili prisvoenie? URL: http://www.pelevin.info/pelevin_165_0.html (accessed: 12.03.2019)
5. Marinchak V.A. Pilat i «pilatchina» v romane M. Bulgakova «Master i Margarita» // Nastoyatel'nost skazannogo. Katastroficheskoe – sokrovennoe – sakralnoe v iskusstve slova. Kharkov: Prava lyudini, 2010. P. 270–324
6. Merezhinskaya A.Yu. Hudozhestvennaya paradihma perehodnoy kulturnoy epohi. Russkaya proza 80–90-h godov XX veka. K.: IPTs «Kievskiy universitet», 2001. 443 p.
7. Pelevin V.O. Chapaev i Pustota. M.: Eksmo, 2010. 416 p.
8. Reznikov K. Esche raz o Chapaevе i Pustote. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/67/ran14.html> (accessed: 1.02.2017)
9. Seydashova A.B. Motiv pustoty v romane V.O. Pelevina «Chapaev i pustota» // Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika. 2017. T. 22. № 3. S. 449–456.
10. Filippov L. Chto-to vrede lyubvi: kriticheskaya statya po Pelevinu. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-filip/1.html> (accessed: 11.03.2019)
11. Tsyiganov A. Mifologiya i roman Pelevina «Chapaev i Pustota». URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-myths/1.html> (accessed: 11.03.2019)

СклярOVA Тетяна Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, м. Харків, 61022, Україна); e-mail: tanya.nadozirnaya@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-8034-6287>

Skliarova Tetiana, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Russian Literature, V. N. Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: tanya.nadozirnaya@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-8034-6287>

Інтертекстуальність та інтермедіальність сучасної драми-параболи (на матеріалі п'єси Кокі Мітани «Академія сміху»)

Ірина Олегівна Можарівська

*аспірант кафедри германської філології та зарубіжної літератури,
Житомирський державний університет імені Івана Франка
(вул. Велика Бердичівська, 40, Житомир, 10002, Україна);
e-mail: mozharivskairyna@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3188-6962>*

В статті порушено проблему пошуку інтертекстуальних та інтермедіальних елементів англійської драматургії доби Відродження в контексті розгляду сучасної драми-параболи. На матеріалі п'єси «Академія сміху» відомого сучасного японського драматурга Кокі Мітани досліджено категорії «інтертекстуальності» та «інтермедіальності», а саме особливості проявів цих аспектів у світлі сучасної параболічної драматургії. У статті проаналізовано посилання на інтертекстуальні елементи англійського ренесансного драматичного мистецтва, які стосуються творчості Вільяма Шекспіра. В дослідженні порушено питання комунікативної моделі твору, розглянуто персоносферу драми. В процесі аналізу зосереджено увагу на концепті «театру в театрі» й на реалізації принципу «гра у грі», відмічено прояви міжкультурної взаємодії між східною та західною культурами. Події в драмі відбуваються на тлі складних історичних умов – Японсько-китайської війни. Робота містить посилання на інтертекстуальні елементи драматичних творів англійського драматурга Вільяма Шекспіра (трагедії «Ромео і Джульєтта», «Гамлет» і «Макбет»). Комічна інтерпретація п'єси виявляється в зіставленні культур і літературних жанрів. В статті досліджено жанрові особливості твору параболічного типу, відзначено специфічність та мінімалізм структури, зосереджено увагу на хронологічній конкретності драми-параболи. В роботі йдеться про анімалістичні символи, які розглянуто у розумінні амбівалентності та багатозначності. В дослідженні постулюється ідея про те, що через візуалізацію інтертекстуальних проявів проявляється інтермедіальність твору, внаслідок чого відбувається комунікація епох, авторів та думок. В статті продемонстровано контекст інтермедіальних зв'язків і театрального мистецтва. Інтермедіальність виступає як система взаємодії одного виду мистецтва з творами іншого і виявляє механізми взаємодії різних видів мистецтва в художній літературі того чи іншого історичного періоду.

Ключові слова: інтертекстуальні елементи, інтермедіальні зв'язки, драма-парабола

Можаровская И. О. Интертекстуальность и интермедиальность современной драмы-параболы (на материале пьесы Кокки Митани «Академия смеха»)

В статье затронута проблема поиска интертекстуальных и интермедиальных элементов английской драматургии эпохи Возрождения в контексте рассмотрения современной драмы-параболы. На материале пьесы «Академия смеха» известного современного японского драматурга Кокки Митани исследованы категории «интертекстуальности» и «интермедиальности», а именно особенности проявлений этих аспектов в свете современной параболической драматургии. В статье проанализированы ссылки на интертекстуальные элементы английского ренессансного драматического искусства, касающихся творчества Уильяма Шекспира. В исследовании затронуты вопросы коммуникативной модели литературного произведения, рассмотрено сферу персонажей драмы. В процессе анализа внимание сосредоточено на концепте «театра в театре» и на реализации принципа «игра в игре», отмечено проявления межкультурного взаимодействия между восточной и западной традициями. События в пьесе происходят на фоне сложного исторического полотна – Японо-Китайской войны. Статья затрагивает проявления интертекстуальных элементов драматических произведений Уильяма Шекспира (трагедии «Ромео и Джульетта», «Гамлет» и «Макбет»). Комическая интерпретация пьесы проявляется в сопоставлении культур и различных литературных жанров. В статье исследованы жанровые особенности произведения параболического типа, отмечено специфичность и минимализм структуры, сосредоточено внимание на хронологической конкретности драмы-параболы. В работе речь идет об анималистических символах, которые рассмотрены в понимании амбивалентности и многозначности. В исследовании постулируется идея о том, что через визуализацию интертекстуальных элементов проявляется интермедиальность произведения, в результате чего происходит коммуникация эпох, авторов и мнений. В статье продемонстрировано контекст интермедиальных связей с театральным искусством. Интермедиальность выступает в качестве системы взаимодействия одного вида искусства с произведениями другого и обнаруживает механизмы взаимовлияния различных видов искусства в художественной литературе того или иного исторического периода.

Ключевые слова: интертекстуальные элементы, интермедиальные связи, драма-парабола

Mozharivska Iryna. Intertextuality and intermediality of modern drama-parabola (based on material by Koki Mitani "The Academy of Laugh")

The article deals with the problem of finding the manifestations of intertextual reminiscences in the English drama of the Renaissance in the context of contemporary drama parable consideration. On the basis of the play "Akademiy of Laugh" by the famous modern Japanese playwright Koki Mitani the categories of "intertextuality" and "intermediality" are investigated, namely, the features of the manifestations of these aspects in the light of modern parabolic drama. In the process of analyzing the play, the author draws attention to the context of intermedial connections of literature with theatrical art, considers the implementation of the principle of "game in play", traces the manifestations of intercultural interaction between Eastern and Western culture. The events in the drama take place against a backdrop of complicated historical events – The Japan – China War, when the ideological beliefs of the ruling elite of the monarchy took the vector of the Nazi-fascist trend, and the times of general mobilization didn't encourage the development of a light entertainment genre. The work contains references to the intertextual elements of the dramatic works of the English playwright William Shakespeare (the tragedies "Romeo and Juliet", "Hamlet" and "Macbeth"). The article raises the issue of

communicative model of the work, considers the sphere of characters of drama. The comic interpretation of the play is a juxtaposition of cultures and literary genres. The genre features of the work are investigated. The specificity and minimalism of the structure are noted. The attention is focused on the chronotopic specificity of the parabolic work. The article deals with animal symbols, which are considered in the context of ambivalence and ambiguity. The study postulates the idea that through the visualization of intertextual manifestations the intermediality of the work becomes present, as a result of which there is communication of epochs, authors and thoughts. The context of intermedial connections between literature and theatrical art is demonstrated. The author applies the concept "the theater in the theater", structures the work minimally through dialogue between the author and the censor. Intermediality acts as a system of interaction of one kind of art in the works of another and reveals mechanisms of mutual influence of kinds of art in the artistic culture of this or that historical period.

Key words: intertextual elements, intermedial connections, drama parable

Актуальність теми дослідження. Дослідження категорії «інтертекстуальності» для здійснення аналізу літературного твору стало важливим ключем розуміння семантики, символіки та смислового поля тексту, а пошук генетичних зв'язків між різного роду текстами – невід'ємною складовою його інтерпретації [1].

Виявлення інтертексту через міжмистецьку взаємодію у літературознавстві називають інтермедіальністю. У науковий обіг термін увів німецький вчений О. Ханзен-Льове у 80-х рр. ХХ ст. Інтермедіальність характеризує текст як поєднання авторських варіацій із численними іншими текстами чи їх фрагментами, а також яскраво характеризує світовідчуття сучасної людини, яка живе у світі медіа. Важливо зрозуміти, що інтермедіальність є не тільки літературною категорією, а й нерідко пов'язана з позалітературним мистецтвом (театром, мовознавством, кіно, живописом, архітектурою та ін.) [1].

Метою статті є визначення ролі інтертекстуальних та інтермедіальних зв'язків у сучасній драмі-параболі.

Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких завдань:

- 1) розкрити зміст базових понять дослідження;
- 2) визначення елементів симбіозу літератури й мистецтва на прикладі п'єси Кокі Мітані «Академія сміху»;
- 3) здійснення аналізу інтертекстуальних відсилок до англійської драматургії доби Відродження в контексті розгляду сучасної драми-параболи;
- 4) висвітлення взаємодії східної і західної літератур.

Аналіз останніх публікацій. Поняття «інтертекстуальність» увійшло в широкий науковий обіг наприкінці 60-х років ХХ століття та невпинно досліджується й на цей час. Термін запропоновано теоретиком постструктуралізму Юлією Крістєвою у статті "Бахтін, слово, діалог і роман" (1967), в якій проаналізовано одну з теоретичних праць літературознавця, присвячену теорії поліфонічності тексту з центральним елементом запозичення, а також ідеї неоднорідності тексту й наявності кількох «текстів у тексті» [3, с. 75].

Відомою дослідницею аспектів впливу міжтекстових та міжсуб'єктних відношень твору на семантику та жанровий зріз в українській драматургії є Мар'яна Шаповал. За

спостереженням авторки, у сучасній драматургії знаходять вираження всі типи і форми інтертекстуальних відношень. Найбільш продуктивними є семантичні інтертекстеми, – як традиційні, так і унікальні інтертекстуальні образи, мотиви, елементи сюжетних схем [3, с. 62].

Проблему інтертекстуальності можна без сумніву назвати однією з найпопулярніших у сучасному, зокрема пострадянському, літературознавстві. Статусу хрестоматійних набули не тільки бахтінські висловлювання про «чуже слово» та «діалогічність», але й визначення Юлії Крістєвої (текст як «мозаїка цитат») і Ролана Барта (текст як «розлапкована цитата»; «будь-який текст як інтертекст»), або ж п'ятичленна класифікація різних типів взаємодії текстів Жерара Женетта (інтер-, пара-, мета-, гіпер- та архітекстуальність) [6, с. 152].

Інтермедіальність сьогодні постає однією з домінуючих концепцій літературної практики, дозволяє здійснити своєрідну кодифікацію текстів, трансформувати отримані повідомлення й породжувати якісно нові. Тобто, на цей час, інтермедіальність можна інтерпретувати як інструмент генерування ідей, розширення зображально-виражальних можливостей художнього слова [5].

До концепту «сучасна драма» дотичним є «актуальна драма» («актуальний театр»), тобто такий, який відгукується на актуальні потреби читача/глядача. Актуальний театр, на думку Е. Піскатора, – це театр, який зображує на сцені сьогодишню соціально-політичну дійсність і ставить собі за мету активний вплив на хід історичних подій. Естетичний вплив на читачів-глядачів перестає бути прерогативою [3, с. 46]. Навпаки, «театр повинен виховувати глядача, пробуджувати в ньому активну громадянську позицію» (цитуючи К. Мітані «Академія сміху» [11]).

Це положення про комплексне вивчення інтермедіальних зв'язків, з урахуванням культури, філософії, естетики, обмірковане в працях філософів М. Бердяєва, В. Ваккенродера, В. Ванслово, Г. Гегеля, М. Кагана, І. Канта, О. Лосєва, Новаліса, П. Флоренського, Ф. Шеллінга, Ф. Шлегеля та інших. Вчені наголошують, що взаємодія виникає внаслідок визнання мистецтвами своєї індивідуальної обмеженості, виражально-зображальної бідності [3].

Проблему синтезу мистецтв в контексті інтермедіальності розробляють у літературознавчих працях О. Астаф'єв, Ю. Борєв, А. Волков,

Ю. Джугастрянська, І. Жодані, М. Ігнатенко, Ю. Лотман, Д. Наливайко, О. Рисак та інші [5].

О. С. Чирков висунув концепцію драматургії як метавиду мистецтва: «Драматургія – це історично сформований метавид мистецтва, мета і сенс якого у створенні дійства, тобто видовища, вистави, гри» [9]. Дослідник зауважив, що драматургія розповсюдила жанровий вплив як на поезію драматичну, так і на театральне, оперне, балетне, інструментальне мистецтво тощо, а кожен із сформованих видів перш за все відрізняється мовою, без якої створення та пізнання дійства, що відбувається, практично неможливе.

Інтертекстуальність у зарубіжній драматургії студіює Людмила Мармазова. Дослідниця присвятила міжтекстовим зв'язкам англійського драматурга Томаса Стоппарда окремий розділ своєї дисертаційної розвідки, яка стосується інтертекстуальності як поетологічного компоненту інтелектуальної постмодерної драми. Вона аналізує весь широкий діапазон використання Т. Стоппардом літературно-культурологічних міжтекстових зв'язків (взаємодію трьох художніх мов у п'єсі «Розенкранц і Гільденстерн мертві» або ж трьох інтертекстуальних площин у драмі «Винахід любові») [10].

Олена Ліпінська досліджує інтертекстуальні зв'язки в драматургії Валерія Шевчука, провідною рисою якої вона вважає автоінтертекстуальність, що проявляється на рівні художньої трансформації націєтворчих, геополітичних та культурологічних ідей письменника [4].

Не менш цікавим є дослідження Євгена Васильєва щодо жанрових трансформацій, модифікацій та новацій у сучасній драматургії. Автор зачіпає в своїй монографії досить широке коло питань, не оминаючи інтертекстуальності. Є. Васильєв здійснив аналіз інтертексту на основі творчості В. Набокова та Е. Йонеско [3].

Зарубіжні інтертекстуальні студії охоплюють також драматургію більш пізніх епох. Наприклад, інтертекстуальності п'єс В. Шекспіра присвячена монографія Стівена Лінча. Науковець зауважує, що традиційні дослідження шекспірівських джерел, як правило, розглядали ці джерела як статичні будівельні блоки, які Шекспір обирав, приводив до ладу і майстерно покращував. Проте самі ці джерела слід переглянути як продукти інтертекстуальності – безкінечно складних, багатопланових інтерпретаційних полів, що Шекспір переробив і переобладнав в альтернативні інтерпретаційні поля [3].

В подальшому викладі матеріалу, спираючись на попередні дослідження, апелюватимемо не лише до «поезії драматичної» (власне літературної сфери), але й «мистецтва театрального» (сфери мистецької),

залучаючи до аналізу літературний матеріал та сценічний продукт, для подальшого розвитку вказаної нами проблематики.

Виклад основного матеріалу дослідження. ХХ століття вивело драматургічну практику на якісно новий рівень, засвідчило можливість існування епічного театру й необхідність його теоретичного осмислення. Значний вклад у розробку теоретичного підґрунтя основоположних засад епічного театру зробив Бертольд Брехт [9].

Драматург осмислив певні жанри сучасної драматургії. Це стосується насамперед драми-притчі, драми-параболи та драми-обробки. Теоретики літературознавства наближують поняття драми-притчі і драми-параболи. Дійсно, остання є дуже схожою на свою попередницю, проте має символічний зміст та, як правило, покликана реалізувати дидактичну мету. Позаісторичний характер притчі не задовольняв драматурга, й завдяки цій принциповій зміні акцентів п'єса-притча трансформується у Брехта в драму-параболу.

Брехтівським параболам притаманне активне втручання в сьогодення, вони спрямовані на формування світогляду глядачів. Жанрова система брехтівської теорії епічного театру стала об'єктом наслідування та серйозної наукової рефлексії [7].

Порушення злободенних проблем притаманне й п'єсі «Академія сміху» Кокі Мітані. Події у драмі відбуваються на фоні складних історичних подій – 1940 рік, Японія. Країну втягнуто у другу японо-китайську війну, ідеологічні переконання представників правлячої верхівки монархії взяли вектор нацистсько-фашистського напрямку, а часи загальної мобілізації і військової цензури не спонукали до розвитку легкого розважального жанру (звідси: «...от ніколи б не подумав, що мені доведеться читати низькопробні комедії...» [11]).

У творі присутні посилання на інтертекстуальні елементи творчості класика англійської драматургії доби Відродження Уільяма Шекспіра. В тексті фігурують згадки найбільш відомих драматичних п'єс: трагедії «Ромео і Джульєтта», «Гамлет», «Макбет». («...Ромео та Джульєтта. Комедія». «В результаті проведеного мною розслідування, мені вдалося з'ясувати, що був такий західний драматург, чие прізвище Шекспір, а звали його Вільям. Так ось цей самий Вільям Шекспір вже написав п'єсу під такою назвою, чули?»; «...згідно з отриманими мною даними, цей Вільям Шекспір написав також п'єсу під назвою "Гамлет"...»; «...переробить вашу "Ромео і Джульєтту" в "Гамлета". До завтрашнього ранку.»; «...Сцена возз'єднання Гамлета і Джульєтти. Актриса, яка грає роль Джульєтти, раптом обмовляється і називає Гамлета Ромео. Вже смішно. Гамлет їй відповідає на це. "Так, моя люба, моє повне ім'я – Ромео Гамлет Меркуціо Макбет Третій".» [11]).

Цікавим аспектом інтертекстуальних зв'язків творчості У. Шекспіра та К. Мітані є те, що головний герой «Академії сміху», драматург Хадзімі Цубакі, вдається у своїй п'єсі до комічної інтерпретації «Ромео і Джульєтти»: «...це мої

Ромео і Джульєтта... Але вони зовсім інші...»; «...на сцену вривається актор, який грає роль священика. О, мій Бог, мій Бог, Джульєтта померла!», «Про що ви, святий отче? Я тут це поки!», «Ой...». На сцену вибігає режисер. «Святий отче, ви швидше за кулю, це лише перший акт, а Ваш вихід у другому!», «О-о, знову я переплутав, прошу мене пробачити!». «І ось тут публіка сміється.» [11].

Даний розвиток подій свідчить про зіставлення культур та літературних жанрів: західної та східної традицій, протиставлення комедії й трагедії, формування генетичних зв'язків між класичними літературними творами й авторською варіацією ХХ століття.

Впродовж всієї драми К. Мітані спостерігаємо "ріст" персонажа-драматурга. Лейтмотив твору: тільки всупереч чомусь (владі, традиції, собі самому) вдосконалюється й сам художник. Між рядків простежуємо трансформацію Х. Цубакі: від написання п'єси за два дні після етапу довгого осмислення її, «обдумування з усіх сторін» до «... отримав листа. Через 2 дні я повинен повернутись до рідного міста й вступити до піхотного полку... в цю ніч мене більше не хвилювало нічого, крім, власне, написання п'єси» [11].

Марія Шаповал стверджує, що інтертекстуальність виражається не лише на міжтекстовому, а й на внутрішньотекстовому рівні, що відбувається через суб'єктні інстанції драматургічного тексту [3]. Комунікативна модель драми передбачає абстрактного автора та абстрактного читача (ким по-суті і є головні герої драми-параболи "Академія сміху" драматург Цубакі та цензор Сакісакі, який і займає позицію читача), що конститується у двох іпостасях – колективного адресата (глядачі театру «Академія сміху») та режисера-інтерпретатора (Х. Цубакі).

Персоносфера драми включає, крім традиційних протагоніста й антагоніста, специфічні фігури персонажа-автора та автора-персонажа, читача-персонажа, синкретичного персонажа.

Існує потреба розрізнити поняття інтертекстуальності та інтермедіальності, які присутні в тексті. Таке розмежування було проведене ще Юнгером Мюллером. Дослідник визначав інтертекстуальність як взаємодію вербальних текстів, а інтермедіальність – як кореляцію різнорідних медіа-каналів. Мюллер вважав, що інтермедіальність – це наявність у художньому творі таких образних структур, які несуть у собі інформацію про інший вид мистецтва [6].

Йенс Шрьотер, в свою чергу, виокремлює чотири типи інтермедіальності: синтетичну, трансмедійну, трансформаційну й онтологічну. В контексті дослідження проявів інтермедіальності в драмі «Академія сміху» варто зауважити, що твору притаманна

онтологічна інтермедіальність або онтомедіалітет (один медійний простір завжди існує у зв'язку з іншим) [6].

Не існує жодної медіа, яка може бути самостійною, вона має системний характер. Прикладом може слугувати театральність прози, що і є актуальним при аналізі драми-параболи.

Фактично, автором застосовано у літературному творі концепт «театру в театрі», своєрідні натяки на реалізацію принципу «гра у грі» [2; 11]. Можна виокремити кілька моментів. По-перше, драма (як літературний жанр) передбачає свою реалізацію на сцені перед глядачами (герой-Автор у драмі зазначає: «...Я пишу п'єси, маючи на увазі, що їх будуть грати на сцені. Я сиджу за письмовим столом і уявляю, як буде звучати та або інша репліка у виконанні живого актора. Адже це не повість, не роман, ви не можете оцінити її належним чином, просто прочитавши її...») [11]; по-друге, в тексті твору сам драматург, автор комедії «Гамлет і Джульєтта», намагається сам зіграти свою ж п'єсу, щоб переконати цензора надати дозвіл на проведення вистави:

«Автор. Ніколи не дізнаєшся до кінця, наскільки п'єса виїшла смішною, поки актори її не зіграють.

Цензор. ... Тоді зіграйте.

Автор. Що?

Цензор. Якщо ви вважаєте, що це необхідно.

Автор. ... Я?

Цензор. Давайте, змусьте мене розсміятися.

Автор. Але я не комедійний актор.

Цензор (не беручи до уваги збентеження Автора). ...

Автор. А ви дасте нам дозвіл, якщо мені вдасться вас розсмішити?

Цензор (саркастично). Якщо вдасться.

Автор. Добре я спробую. (Встає і гортає рукопис.) [11].

По-третє, сам цензор, який являє собою серйозну особистість, представника влади, який контролює всі мистецькі процеси, теж захоплюється процесом внесення правок до тексту комедії і сам втягується у гру («...Так ось, я все уявляю себе на місці цього стражника, стільки всього згадується, в яких тільки колотнечах я не бував, коли був рядовим агентом...»), стає «актором» (грає стражника, що теж по-своєму символічно):

«Цензор. Так ось все уявляю себе на місці цього стражника, стільки всього згадується, в яких тільки колотнечах я не бував, коли був рядовим агентом.

Автор. Отже, парочка хоче якомога швидше позбутися від його присутності, але він повертається знову і знову, так як ніяк не може зловити злочинця. Чудово. Пан Цензор, це дивовижна комедійна ситуація.

Цензор (задоволений). Ви так думаєте?

Автор (переглядаючи списані аркуші). Так. Давайте-но зараз спробуємо програти цю ситуацію.

Цензор. Просто тут?

Автор. Так, такі речі краще всього перевіряються саме в репетиції. (Займає позицію.) Я попрошу вас взяти роль стражника.» [11].

І наостанок – назва драми відображає назву акторської трупи, театру, де відбувається таїнство перевтілення: «Цензор (вивчає якийсь документ). Театральна трупа "Академія Сміху"?» [11].

Структура драматичного твору, класично, включає в себе частини, які називаються діями або актами. Акти складаються з яв, поява нової дійової особи означає нову яву, але не у всіх творах є яви. Між діями є перерви (антракти), які необхідні для зміни декорацій, а також відпочинку акторів і глядачів. Крім того, драматичний твір передбачає невелику кількість подій та дійових осіб, а також він невеликий за розміром [1].

Драма-парабола Кокі Мітані «Академія сміху» має досить специфічну та мінімалістичну структуру. В творі не існує класичного поділу на дії. П'єса розподілена по днях, які, в свою чергу, засвідчують хронологічну зміну, а також символізують еволюцію характеру головних героїв.

Японський драматург перед початком дії подає короткі відомості про персонажів драми-параболи (яких всього два) та хронотоп п'єси. Твір побудований на основі діалогу між автором і цензором, які впродовж восьми днів намагаються трансформувати переробку трагедій Шекспіра, наблизивши її до історичних подій п'єси, тобто «написати комедію, в якій немає над чим посміятись» [11].

Параболічність п'єси, яка розглядається, проявляється у звертанні до конкретних історичних подій. Тобто автор, визначаючи конкретний час дії (осінь 1940 року), дає загальну настанову на канву історичної епохи. Крім того, К. Мітані епізодично, під час діалогів щодо біографії цензора, згадує суміжні події з недалекого минулого (до прикладу, японську інтервенцію в Маньчжурію 1931 року). Співвідношення сюжету параболи до конкретної історичної реальності, в якій він перебуває, є доволі умовним, оскільки провідний задум п'єси не вичерпується конкретним трактуванням. Парабола виражає двоплановість, властиву драмі-притчі, що дозволяє припустити невичерпність актуальності твору. Відомий режисер-постановник п'єси «Академія сміху» Роман Козак з цього приводу зазначав: «Каждого глядача, вне зависимости от уровня развития, интеллекта и прочих особенностей, находит в этой истории что-то очень важное для себя,

несмотря на то, что дело происходит в далекой Японии и в далеком 1940 году. Каждый сидящий в зале видит свою историю, у всех она разная. В этом, наверное, и есть театральная магия» [11].

До основних ознак драми-параболи відносять алегоричність, тяжіння другого плану до багатозначності символу (на протиположності однозначності алегорії) та співвіднесеність з жанром притчі. Через порівняння й алегорію відбувається розкриття деяких історичних або ідейних смислів, підтекстів [12].

П'єса «Академія сміху» пронизана анімалістичними символами. Зокрема, яскраво зображено образ ворона, який здавна в Японії (в айнській культурній традиції розглядався практично як культурний герой, захисник сонця та людей у протистоянні із злими силами, рятувальник) вважався в японській культурі «щасливим» птахом [12].

На початку п'єси К. Мітані повідомляє, що ворон оселився у цензора, раптово влетів поранений у вікно. Дана подія приголомшила Мацуо Сакісаку, чоловік не мав уяви як поводитись з птахом, але все ж зайнявся його лікуванням: «Кілька днів назад він несподівано влетів до нас у вікно. Десь півдня він кружляв по будинку колами, поки ми його нарешті не зловили. Виявилось, що у нього поранена лапа, ось ми і вирішили потримати його у себе, поки рана не затягнеться» [11].

Людина підсвідомо вчинила милосердно по відношенню до тварини. До того ж, у айнських віруваннях широко відомі численні заборони на недобре відношення до ворона (наприклад, ніхто не перешкоджав цим птахам добувати собі їжу в айнських селах, а стріляти в ворона з лука вважалося неприпустимим, так само як і говорити про нього погано) [12]. Можливо саме тому, коли цензор спробував помістити ворона в шпаківню (явно меншу за розміром), птах відреагував насиллям у відповідь (кльонув дружину цензора у вуха, що стало для неї потрясінням).

Все ж, загалом в японській народній традиції спостерігається деяка амбівалентність образу. Головні фізичні ознаки, тобто чорний колір оперення та не дуже приємний голос ворона, стали основою міфологізації птаха, завжди породжували почуття страху і побоювання [12]. Тобто, з одного боку, ворона боялися, з іншого – обожнювали і схилялися перед ним:

«Автор. Втекти не намагався?»

Цензор. Він у нас на прив'язі.

Автор. А злетіти не намагається?»

Цензор. Ще й як! Літає колами. Дивитися страшно» [11].

Слід зауважити, що образ ворона простежується до кінця драми у різних статусах: птах поранений, на прив'язі, у клітці, звільнення та втеча ворона. Все ж, в останній картині відбулось повернення ворона, але на цей раз із сім'єю: «...наш ворон повернувся. Він повернувся разом з дружиною і

дітьми... Вони цілою зграєю влетіли до нас у вікно. Завдяки вам, мій будинок тепер перетворився у велику шпаківню» [11].

Протягом твору вимальовується символічна схожість проявів та еволюції характеру цензора та зміна фізичних статусів свободи ворона, який став, свого роду, уособленням особистості цензора.

Кокі Мітані для контрасту бачення застосовує порівняння величі ворона з іншими птахами («...я розпитав вчора наших акторів, і мені сказали, що воронів можна годувати курчатами...») [11]:

«Цензор. Юначе?

Автор. Так?

Цензор. Ви ніколи не слухаєте, що вам говорять інші люди?

Автор. Чому?

Цензор. Я ж вам казав. Він ось таких розмірів, наш ворон. (Показує величину ворона.)

...

Цензор. Ви так говорите, тому що ніколи не бачили нашого ворона.

Автор. Ну, а як тоді фокусники засовують голубів в капелюх, як їм це вдається?

Цензор. Голуби – інша справа...» [11].

В тексті вистави через візуалізацію інтертекстуальних проявів за визначенням стає присутньою інтермедіальність твору. Зокрема, наявні декілька прямих цитат із трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра: «...О, мій Ромео, зустрівши, зрозуміла що не забуду я тебе вже ніколи...» «...О, Ромео, навіщо ж ти Ромео?...» [11]. Міжтекстові зв'язки формують своєрідний акт комунікації епох, авторів, людських думок, адже, по-суті, одні тексти є частиною іншого тексту та наявні в ньому у більш чи менш відомих формах.

Інтермедіальність виступає як система взаємодії одного виду мистецтва в творах іншого та виявляє механізми взаємовпливу видів мистецтва у художній культурі того чи іншого історичного періоду.

Крім того, варто зауважити цікавий момент, коли цензор, під час своїх рекомендацій щодо доопрацювання комедії автором, вимагає включити до тексту п'єси фразу «*Боже, бережи*

Імператора», яка мала гармонійно відповідати контексту вистави:

«Цензор. Ну, добре, нехай вона прозвучить двічі. Боже, бережи Імператора, Боже, бережи Імператора.»

Автор. Але це неможливо. Я ніяк не можу її використувувати.

Цензор. Але ви повинні. У наш суворий час це абсолютно необхідна фраза» [11].

На нашу думку, це є відсилка до відомої піснi-гiмну iмператору Священної Римської iмперiї та Австрiї Францу II, що потiм став основою для гiмну Нiмеччини «Gott erhalte Franz den Kaiser» («Боже, бережи iмператора Франца»). Враховуючи iсторичну канву твору та культ iмператора-божества в Японiї, реплiка, яку цензор вимагає включити до твору, видається цiлком доречною i вмотивованою.

Пiд час визначення iнтертекстуальних зв'язкiв розумiємо, що кожен текст, як правило, виявляється мiсцем перетину iнших, оскiльки письменник перебуває пiд впливом рiзноманiтних дискурсiв, реагує на iншi твори. В той же час iнтермедiальнiсть проявляється у спiвпрацi гетерогенних художнiх форм у рамках одного iнтегрального медiуму (театр, опера, кiнофiльм, перформанс тощо), а також в результатi єдиної мультимедiйної презентацiї при iнших iнтертекстуальних умовах виявляє iншi кореляцiї, нiж у випадку мономедiальної комунiкацiї (лiтературний текст, нiме кiно тощо). Крім того, iнтермедiальнi зв'язки стають притаманною ознакою «специфiчної форми дiалогу культур» [8].

Таким чином, у сферу вивчення взаємодiї мистецтв переноситься принцип iнтертекстуальности, тобто кожен текст постає iнтертекстом в більш чи менш вiдомiй формi, може передбачати вплив культури епохи минулої чи сучасної, по-сутi, кожен текст є взаємопов'язаний та цитований iншим. При цьому саме поняття «текст» охоплює ширше коло понять, що дозволяє вважати текстом твори музики, живопису, скульптури чи архiтектури. Це, в свою чергу, породжує iнтермедiальнiсть рiзних видiв мистецтв, тобто вiдтворення в лiтературному тексті таких образних структур, що мiстять iнформацiю про iншi види мистецтва.

Література

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття: слово, знак, дискурс / За ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., допов. Львів: Літопис, 2001. 832 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; Примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. 2-е изд. Москва: Искусство, 1986. 445с.
3. Васильев С. М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
4. Ліпінська О. Постмодерна манера драматургічного письма Валерія Шевчука: інтермедіальні риси // Питання літературознавства. Вип. 85. 2012. С. 23-31.
5. Нікоряк Н. В. Інтермедіальність як жанротворчий фактор (кіносценарна специфіка «київських фресок» Сергія Параджанова) // Питання літературознавства. № 88. 2013. С. 351-367.

6. Пешкова О. А. Сучасні підходи до трактування поняття інтремедіальності та суміжних термінів // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». Вип. 59. 2015. С.151-154.
7. Хагеров Г. Персоносфера русской культуры // Новый мир. № 1. 2002.
8. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана: Материалы Международной научной конференции 18 мая 2001 г., Санкт-Петербург. Сер. «Symposium». Вип. 12. Санкт-Петербург: Санкт-Петербург. философ. о-во, 2001. С. 149-154.
9. Чирков О. С. Драма-парабола (драма-притча) // Лексикон загального і порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті літаври, 2001. С. 157.
10. Мармазова Л. Л. Поэтика постмодернистской интеллектуальной драмы Т. Стоппарда: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.04. Днепропетровск, 2006. 238 с.
11. Коки Митани «Академия смеха». URL: <http://testlib.meta.ua/book/308716/read/>
12. Садокова А. Р. Образы журавля и ворона в японских народных приметах и пословицах // Молодой ученый. 2016. № 27. С. 829-831. URL: <https://moluch.ru/archive/131/36650/>

References

1. Antolohiya svitovoyi literaturno-krytychnoyi dumky XX stolittya: slovo, znak, dyskurs [Anthology of world literary-critical thought of the twentieth century: word, sign, discourse]/Za red. M. Zubryts'koyi [edited by M. Zubrytska] – 2-ge vyd., dopov. – Lviv: Litopys, 2001. – 832 s.
2. Bahktin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity] Sost. S. G. Bocharov; Tekst podgot. G. S. Bernstein I L. V. Diryugina; Primech. S. S. Averinceva i S. G. Bocharova – 2-ye izd. – M.: Iskusstvo, 1986. – 485 s.
3. Vasylyev Y. M. Suchasna dramaturgiya: zhanrovi transformatzii, modyfikatzii, novatzii [Contemporary dramaturgy: genre transformations, modifications, innovations]/Y. M. Vasylyev. – Lutzk: PVD "Tverdnyia", 2017. – 532 s
4. Lipins'ka O. Postmoderna manera dramaturgichnogo pys'ma Valeriya Shevchuka: intermedialni rysy// Pytannya literaturoznavstva [Postmodern style of dramatic writing of Valeriy Shevchuk: intermediate features// issues of literary studies], – Вyp. 85. – 2012. – S. 23–31.
5. Nikoryak N. V. Intermedialnist' yak zhanrotvorchyy faktor (kinoscenarna specyfika "kyivs'kyh fresok" Sergiya Paradzhanova)//Pytannya literaturoznavstva. [Intermediacy as a genre-forming factor (film script specificity of "Kyiv murals" by Sergiy Paradzhanov)// Issues of literary studies]. – №88. – 2013. – S.351–367.
6. Peshkova O. A. Suchasni pidkhody do traktuvannya ponyattya intermedialnist' ta sumizhnyh terminiv [Modern approaches to the interpretation of the concept of intermedia and related terms]// Naukovi zapysky Nacionalnogo universytetu "Ostroz'ka akademiya"[Scientific notes of the Ostroh National University]. – "Filologichna"[Philological]. Vyp. [Edition] 59. – 2015. – S.151–154
7. Hkagerov G. Personosfera russkoy kultury [Personosphere of Russian culture]// Novyy mir. – №1. – 2002.
8. Tishunina N. V. Metodologiya intermedialnogo analiza v svete mezhdisciplinarnykh issledovaniy [Methodology of intermedial analysis in the view of interdisciplinary research] Metodologiya gumanitarnogo znaniya v perspective XXI veka. K 80-letiyu professora Moiseya Samoiovlivicha Kagana [Methodology of humanitarian knowledge in the perspective of XXI century.To the 80th anniversary of Moses Samoiovlivich Kagan]: Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferenciyi 18 maya 2001 g .[Materials of the international scientific conference on May 18, 2001], Sankt Peterburg. – Ser."Symposium". – Vyp.12 [edition 12]. – filosof. o-vo [Philos. Society], 2001. – S.149-154
9. Chyrkov O. S. Drama-parabola (drama-prytcha) [Drama-parable] Leksykon zahal'noho ta porivnyal'noho literaturoznavstva. [Lexicon of general and comparative literature] – Chernivtsi: Zoloti litavry, 2001 – 157 s.
10. Marmazova L. L. Poetyka postmodernists'koyi intelektualnoyi dramy T. Stopparda [Poetics of T. Stoppard's postmodern intellectual drama]: dys., kand.filol.nauk[thesis, PhD of Philol. sciences]:10.01.04 – Dnipropetrovs'k, Dnipropetrovs'kyu nac. un-t[Dnipropetrovsk National University], 2006. – 238 s
11. Koki Mitany "Akademiya Smehka" [The Academy of Laugh]. —<http://testlib.meta.ua/book/308716/read/>
12. Sadokova A. R. Obrazy zhuravlia I vorona v yaponskih narodnyh primetah I poslovicah [Images of cranes and crows in Japanese folk signs and proverbs] // Molodoy uchenyy [Young scientist]. – 2016. – №27. – S.829–831. – URL <https://moluch.ru/archive/131/36650/>

Можаровская Ирина Олеговна, аспирант кафедры германской филологии и зарубежной литературы, Житомирский государственный университет имени Ивана Франко (ул. Большая Бердичевская, 40, Житомир, 10008, Украина); e-mail: mozharivskairyna@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3188-6962>

Mozharivska Iryna, Post-graduate student of the Department of German Philology and Foreign Literature, Zhytomyr Ivan Franko State University (Velyka Berdychivska Str. 40, Zhytomyr, 10008, Ukraine); e-mail: mozharivskairyna@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3188-6962>

**«Сіра зона» як маркер громадянства
(на матеріалі романів С.Жадана «Інтернат» та А.Куркова «Сірі бджоли»)**

Яніна Іванівна Кулінська

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри україністики,
Національний медичний університет імені О. О. Богомольця
(бульвар Тараса Шевченка, 13, Київ, 01601, Україна);
e-mail: yanbit@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-8160-3203>*

Кількість виданих книжок про війну на Донбасі годі полічити. Пишуть відомі письменники й початківці, арміїці, волонтери, журналісти, очевидці подій й просто охочі. Спершу цю нішу, в основному, репрезентували збірки фейсбучних нотаток, спогади безпосередніх учасників, репортажні видання, так звані зразки «нон-фікшн прози». Потому з'явилися друком і художні твори. Це засвідчило той факт, що сучасне українське суспільство потребує такої літератури. А відтак усі ці тексти потребують уважного прочитання та аналізу не лише пересічних українців, а й фахівців. У річці розмови про воєнну літературу йдеться також і про функціональні аспекти: комунікативний, інформаційний, естетичний.

Романи С. Жадана «Інтернат» і А. Куркова «Сірі бджоли» одразу вирізнялися з-поміж інших творів ціннісною системою, художньою цінністю твору, зрештою, авторським ступенем правдивості. Дослідниця проаналізувала їх у контексті інших книжок відповідної тематики, висвітлила літературно-критичний дискурс навколо текстів. Авторка ретельно дослідила жанрово-стильові ознаки текстів, визначила особливості на раці письменницької оповіді, виокремила особливості сучасної воєнної прози. Особлива увага приділена образам місцевих жителів «сірої зони», їхньому сприйняттю війни, становленню громадянської позиції та національної ідентичності тощо. Проаналізовано бінарну опозицію світоглядів, які досі великою мірою впливають на культурно-історичну самоідентифікацію народу України. Це національно-демократична модель проти ідеологічної спадщини комунізму, яка лежить в основі ідентичності «радянської людини». Ця позиція великою мірою ретроградна для більшості сучасників, особливо молоді, та для старшого покоління – це своєрідна форма психологічного притулку.

Ключові слова: воєнна проза, «сіра зона», дім, хронотоп, герой-громадянин, самоідентифікація, відповідальність

Кулинская Я. И. «Серая зона» как маркер гражданства (на материале романов С. Жадана «Интернат» и А. Куркова «Серые пчелы»)

Количество изданных книг о войне на Донбассе сложно даже посчитать. На эту тему пишут известные и начинающие авторы, армейцы, волонтеры, журналисты, очевидцы событий и просто желающие высказаться. Поначалу эту нишу в основном представляли сборники фейсбучных заметок, воспоминания непосредственных участников, репортажные публикации, так называемые образцы «нон-фикшн прозы». После появились на свет и собственно художественные произведения. Это стало доказательством, в первую очередь, того что современное украинское общество нуждается в такой литературе. Следовательно, все эти тексты требуют внимательного прочтения и анализа не только рядовых украинских читателей, но и специалистов. В русле разговора о военной литературе поднимается также вопрос и о функциональных аспектах: коммуникативном, информационном, эстетическом.

Романы С. Жадана «Интернат» и А. Куркова «Серые пчелы» сразу выделялись среди других произведений ценностной системой, художественной целостностью, литературным качеством произведений, в конце концов, авторскою степенью правдивости. Исследовательница проанализировала их в контексте других книг соответствующей тематики, осветила литературно-критический дискурс вокруг текстов. Автор тщательно исследовала жанрово-стилевые признаки текстов, определила особенности наррации писательского повествования, выделила особенности современной военной прозы. Особое внимание уделено образам местных жителей «серой зоны», их восприятию войны, становлению гражданской позиции и национальной идентичности и тому подобное. Проанализирована бинарная оппозиция мировоззрений, которые до сих пор во многом влияют на культурно-историческую самоидентификацию народа Украины. Это национально-демократическая модель, противостоящая идеологическому наследию коммунизма, которое лежит в основе идентичности «советского человека». Эта позиция во многом ретроградная для большинства современников, особенно молодежи, и для старшего поколения – это своеобразная форма психологического убежища.

Ключевые слова: военная проза, «серая зона», дом, хронотоп, герой-гражданин, самоидентификация, ответственность

Kulynska Yanina. "Gray zone" as a marker of a citizenship (based on S. Zhadan's novel "Boarding School" and A. Kurkov's "Gray Bees")

The number of published books about the war in the Donbass can not be counted. Well-known writers and beginners, soldiers, volunteers, journalists, eyewitnesses and just willing write. At first, this niche was mainly represented by collections of Facebook notes, memoirs of direct participants, reportage publications, so-called samples of "non-fiction prose". Then came the print and the artwork. This testified to the fact that modern Ukrainian society needs such literature. Therefore, all these texts require careful reading and analysis not only of ordinary Ukrainians, but also of specialists. In the stream of conversation about military literature it is also about functional aspects: communicative, informational, aesthetic.

S. Zhadan's novels "Boarding School" and A. Kurkov's "Gray Bees" immediately differed from other works by their value system, artistic value of the work, and, finally, the author's degree of truthfulness. The researcher analyzed them in the context of other books on relevant topics, highlighted the literary-critical discourse around the texts. The author carefully researched the genre and style features of the texts, identified the features on the walkie-talkie, highlighted the features of modern military prose. Particular attention is paid to the images of local residents of the "gray zone", their perception of the war, the formation of civic position and national identity and more. The binary opposition of worldviews, which still greatly influence the cultural and historical self-identification of the people of Ukraine, is analyzed. This is the national-democratic model against the ideological legacy of

communism, which underlies the identity of the "Soviet person". This position is largely retrograde for most contemporaries, especially the young, and for the older generation such an ephemeral "return" to Soviet identity is a form of psychological asylum.
Key words: military prose, "gray zone", house, chronotope, hero-citizen, self-identification, responsibility

Війна не тільки збурила вітчизняне суспільство, а й стала викликом для творчості: справжній бум переживають література (вийшли друком понад 150 книжок [13]) і кіно: «Кіборги» (2017), «Львівськ 2014: Батальйон Донбас» (2019) «Добровольці Божої чоти» (2015), «Іній» (2016), «Невидимий батальйон» (2017) та ін., у репертуарі театрів з'явилися тематичні п'єси: «Котел» Марії Старожицької (2016), «Безодня» Ореста Огородника (2015), «Місто Z: Хранителі» за однойменною п'єсою Владислава Лебедева (2015), мюзикл для дітей «Незвані гості у Країні Світла» (2015) та ін.

Одразу за друком нових книжок про російсько-українське протистояння на Сході з'явилася низка загальних літературознавчих оглядів про переламні історичні події. Серед них Олега Коцарева «Сім книг про Майдан і війну» і «Література війни. Дев'ять книг про фронт 2016 року», «Військові хроніки: 10 найкращих українських книг про АТО», «Топ 10 книг про АТО», І. Бондаря-Терещенка «За спиною – 5 книг про АТО і довкола», М. Петрашука «10 книг про свою війну», Трофименко Т. «5 книжок #підфорум: інтернат Жадана, місто Z, пригоди ерцгерцога, драма української жінки та ліфт у паралельну реальність та ін.»

З'явилися також і наукові розвідки, присвячені окремим книжкам про АТО-ООС, зокрема, С. Філоненко «"Маріупольський процес" Галини Вдовиченко в контексті сучасної літератури про АТО», Н. Головченко «"Блокпост" або Формула успіху Бориса Гуменюка», О. Гонюк «Хронотоп міста в романі С. Жадана «Інтернат», Г. Улюра «Доця: коли жінка убиває», М. Марченко «Ілюзія непричетності: "За спиною" Гаськи Шиян та ін.

Однак усі ці роботи не є ґрунтовними комплексними дослідженнями воєнної літератури, більше смаковими підбірками на прочитання й осмислення подій сьогодення, або ж представлення окремих творів з певного ракурсу.

Перші роки збройного протистояння 2014-2017 здебільшого це були фейсбучні нотатки, фронтіві щоденники різного ступеня майстерності так звана проза nonfiction. Найвідоміші – Б. Гуменюка «Блокпост», О. Мамалуя «Військовий щоденник», А. Пальваля «Савур-Могила: Військові щоденники», В. Трофимович «Любов на лінії вогню», Н. Розлуцького «Нотатки мобілізованого» та ін. Війна – важлива й болісна тема, і кожен з авторів хоче висловитися щодо російсько-українського протистояння з різних причин. Але дуже часто такі тексти

страждають від доволі низької як фактологічної, так і художньої якості.

Проте останнім часом ніша воєнної літератури активно заповнюється і художніми творами. З'явилися й одразу зажили слави книжки про фронтіві донбаські будні, про само ідентифікацію і нового героя-українця. Такі твори не тільки жанрово різноманітні, а й мають неабиякий попит у сучасному суспільстві. Серед найпопулярніших – романи «Інтернат» С. Жадана, «Сірі бджоли» А. Куркова, «Довгі часи» В. Рафєєнка, «Аеропорт» С. Лойка, «Брати» В. Іваніни, «Чорне сонце» В. Шкляра, «Ти зробив усе, що зміг» Л. Орляк, «Позивний Бандерас» С. Дзюби та А. Кірсанова, «Укри» Б. Жолдака, «У степах під Авдіївкою» О. Вільчинського, «Маріупольський процес» Г. Вдовиченко, «Оголений нерв», «Повернутися дощем» та «Ракурс» Св. Талан, «За спиною» Г. Шиян, «Східний синдром» Ю. Ілюхи, «Доця» Горіха Зерня та ін.

Мета нашої роботи – системно та всебічно дослідити романи «Інтернат» С. Жадана та «Сірі бджоли» А. Куркова як зразки нетипової сучасної української воєнної прози про російську агресію на Сході. Зокрема, осмислити використання світоглядних ідей авторів, простежити динаміку образів персонажів та їхню еволюцію, дослідити кризу, причини та наслідки втрати ідентичності головних героїв, визначити особливості нарації оповіді та стильову манеру письменників. Окрім цього, виокремити й проаналізувати проблему внутрішньої бездомності-зайвості персонажів та їхнього екзистенційного сирітства-самоти, а також поняття Дому як філософсько-онтологічної константи. У цьому контексті важливим є аналіз таких локусів, як інтернат, мотель, магістраль, дорога, блокпост тощо.

З огляду на специфіку матеріалу актуальними будуть, передусім, два ракурси інтерпретації: з точки зору поетики тексту та з позицій художнього сприймання (рецептивно-естетичної точки зору). Саме тому опиратимемося на теоретичні положення праць О. Бандури, О. Галича, Г. Клочка, Ю. Коваліва, М. Моклиці, В. Пахаренка, Г. Поспелова, Б. Томашевського (які розглядали тему як елемент змістової організації літературно-художнього твору) та наукових студій В. Ізера та Г. Р. Яусса, У. Еко, М. Зубрицької, Д. Наливайка, присвячених питанням рецептивної естетики. До аналізу залучені і виступи-інтерв'ю письменників, літературно-критичні статті та інформативні повідомлення в періодиці.

Більшість літературних оглядачів (Т. Трофименко, А. Саба) не сприйняли роман С. Жадана. Так, літературознавець Т. Трофименко дорікнула письменникові ніби його роман – «... явно написана нашвидкуруч найбільш схематична й поверхова проза Жадана, повністю базована на

самоповторах» [15]. А «Сірі бджоли» А. Куркова критики майже повністю проігнорували.

Та у контексті нової воєнної прози обидва романи помітно вирізняються: передусім, ціннісною системою, героями, художньою цінністю твору, також авторським ступенем правдивості.

Наскрізною темою «Інтернат» С. Жадана та «Сірих бджіл» А. Куркова є людина та її Дім, її Батьківщина. Обидва автори спробували показати війну з точки зору мирного населення, не військових, а цивільних, однак тих, хто перебуває на лінії фронту. Це намагання розкрити настрої місцевих жителів і пояснити, чим вони керуються, пристаючи на ту чи іншу позицію, чому зрештою втрачають свій голос.

Про війну, як насильницьке заглушення голосу цивільних громадян, – говорить і сам С. Жадан: «... якраз мирне населення мало б зробити з цього певні висновки і розуміти, що приведення війни у свій дім – це автоматичне позбавлення самого себе голосу» [8]

Як зазначає літературний критик К. Воздвиженський, С. Жадан родом сам з цього регіону, а отже «... відчуває сучасний Донбас так, як Андрухович стару Галичину, це в буквальному сенсі дар, який дає «перевагу гри на своєму полі» [2]. Тому й ситуації, подані в «Інтернаті», коли люди переходять кордон, намагаючись врятувати когось зі своїх близьких, цілком реалістичні й навіть типологічні.

Одразу слід зауважити, що ані «Інтернат» С. Жадана, ані «Сірі бджоли» А. Куркова – не є традиційним зразком воєнної літератури з епічним полотном подій та мільйонними людськими долями, батальними сценами й героїчними образами військових. Війна тут це, зокрема, вихід армійців із Дебальцевого («Інтернат») чи «сіра зона» й снаряди, що літають над селом, це убитий, що лежить непохованим на полі, блокпости («Сірі бджоли») – але все разом швидше декорації, на тлі яких і розгортаються події. Війну і С. Жадан, і А. Курков більше подають як каталізатор соціальних реакцій, що раптом оприявнили всі накопичені в соціумі та його громадянах проблеми.

Головний герой роману С. Жадана – Пашка, звичайний вчитель української мови в середній школі у донбаському селищі. Він із родини робітників, усе життя якої пов'язане зі станцією. Там працювали його батьки, сюди після навчання у місті повернувся і Пашка. Викладав у школі, оминав усі конфлікти. На перервах спілкується з учнями винятково російською «... мовою говорив лише під час уроків, ніби це якісь медичні терміни, яким просто немає застосування в щоденному житті...», ідентифікує себе як «Пашу», а не «Павла» та усіяко намагається уникнути відповіді, який саме предмет він викладає. Його позиція,

суголосна багатьом жителям Донбасу: «я ні за кого», «Кожен сам вирішує собі, що робити, з ким бути. Кожен сам за себе...».

Так тихо й непомітно минали навчальний рік і життя. Чоловік мав якісь стосунки із жінками (Мариною), але офіційно не одружувався. Коли сестра-провідниця вирішила віддати свого сина-епілептика до інтернату, – теж не заперечував. Бо усіяко й завжди уникав не лише сварок, а й відповідальності. Пашка ніколи не цікавився політикою, тож неймовірно здивувався, коли рідна станція, а разом і його дім опинилися в прифронтовій зоні. Однак саме обстріли й спонукали чоловіка, зрештою, повернути небожа з інтернату, адже туди так само прилітали снаряди.

Образи сучасників з попередніх романів Жадана – дивакуваті хлопці від перших сторінок до останньої. Та Пашка з «Інтернату» не такий, він інший, здатний до еволюції, що й росте на сторінках твору – від цілковитого лузера до людини з професійною честю та національною гідністю.

Процес становлення громадянина застає вчителя в дорозі. Прийом для автора не новий, адже топос дороги С. Жадан використовує часто. Скажімо, у «Депеш Мод» герої поїхали шукати Сашу Карбюратора, щоб повідомити про смерть вітчима, а у «Ворошиловграді» Гера зібрався на батьківщину, аби боронити заправку від рейдерів. Тож у путь рушає і Пашка – забрати малого племінника з казенних харчів додому.

Володимир Топоров у дослідженні «Простір та час» зазначає, що дорога завжди веде до омріяного центру, але «виступає не тільки у формі зримої реальної дороги, але і метафорично – як позначення лінії поведінки (особливо часто моральної, духовної)... метою є не завершення шляху, а сам шлях, входження на нього, приведення свого Я, свого життя у відповідність зі шляхом, із його внутрішньою структурою, логікою та ритмом» [14, с. 268].

Триденна подорож Пашки окупованою територією заповнена хаотичними зустрічями із різними людьми, більшість з попутників так само дезорієнтовані в новій реальності. Про розгубленість місцевих жителів, пересічних громадян, зрештою маленької людини в дегуманізованому світі війни в цілому свідчать і діалоги персонажів: « – Ясно, – каже Паша. – А куди він їх веде? – З міста виводить, – пояснює приземкуватий. – Ось ти як збираєшся вибиратись? – Звідки? – не розуміє Паша. – Звідси» [5, с. 72]. « – Світло прибори, – говорить йому (*Пашці – Я. К.*) жінка й продовжує: – Немає його (*провідника – Я. К.*), уї..в він. Відразу ж і уї..в. – І що тепер? – Аннушка вимогливо питає вже її. – А я знаю? – відповідає їй на це жінка» [5, с. 94]. « – Ей, – окликає він (*Пашка – Я. К.*) мужика. – Чия шуба? — Я ї..у? – мужик озирається й дивиться на Пашу важко, неприязно» [5, с. 189].

Разом із тим, оці метушливі й поспішні знайомства з Вірою із так званої турагенції чи з Анною з мотелю, з ветеринаром, що живе у

квартирі на 3-му поверсі якогось будинку увиразнюють образ пересічних людей як безликої маси. І суть такої людини найповніше розкриває епізод зі зривання синьо-жовтого прапора в інтернаті: «... вони хотіли його (прапор – Я. К.) зірвати, а Ніна (директорка інтернату, теж колишня вихованка цього закладу – Я. К.) не давала. А всі стояли й дивились. – І що? – далі не розуміє його Паша. – Тих, хто зривав, було всього двоє. І одна Ніна. А всі інші просто стояли й дивились. І нічого не робили. Чоловік сто – дивились, нічого не робили...» [5, с. 168].

Оце безлике й сіре, масово-совкове заповнило й роз'їдає сучасний соціум, і починається воно там, де має бути просвіта й високі ідеали, – у школі.

Приміром, колега-трудолик й товариш Пашки намагається не втручатися у шкільний булінг й усіляко «морозиться», коли варто захистити учня, директорка школи, яка просто не здатна ані співчувати, ані розуміти своїх вихованців, фізкультурник Валера з інтернату, що може принести води й показати дорогу, однак не має авторитету, ані поваги серед дітей, бо здатний говорити лише про минуле, і навіть мужня директорка Ніна, яка любить і піклується про дітей, та місцеві її відкрито недолюблюють.

Тож у романі С. Жадана учитель жодною мірою не є наставником юних душ, що сповідує високі ідеали, натомість він зображений автором так само маленькою людиною-ремесником від педагогіки.

Образ Паши і «колег по цеху» увиразнює процес зниження рівня цінностей, ідеалів у суспільстві, – вважає літературознавець Н. Головаченко. На її думку, «саме це питання, – як жити у світі, де немає високих цінностей та ідеалів є стрижневою думкою твору, над якою змушує замислитися автор» [3].

Та саме в дорозі, йдучи розкислим полем кількадесят кілометрів під крижаним зимовим дощем, Пашка чи не вперше замислюється про «своїх» і «чужих» і усвідомлює, що «свої» це не завжди ті, хто нагодує (у романі це роблять бойовики) й не ті, хто звабить «кісточкою» (згадує, як бойовик привабив собаку, який спершу біг за Пашкою, снікерсом, і тоді: «Пес тут-таки зводиться на лапи й підібгавши хвоста, спускається вниз. Хапає снікерс, пожадливо його ковтає, лягає під машиною, намагаючись не дивитися на Пашу» [5, с. 79].

Утискаючись в багнюку під свистом мін, Пашка, зрештою, думає про прапор у своєму паспорті, міркує над словами Ніни про снаряди, що летять з-за російського кордону, про байдужість, а почасти й заклики місцевих жителів, якій привели війну на Донбас. Згадує розмову з Сашком: «... малий усе допитувався в Паши, за кого він, що робитиме, у кого стрілятиме. Паша, як завжди, неохоче відповідав, що його це не стосується, що його

ніхто не влаштовує, що він ні за кого. На це малий, цілком несподівано видав щось на зразок того, що знати його не хоче, і що йому соромно, і що його рідний дядя – просто рідкісний мудака. Паша... потім дізнався, що, виявляється, у малого в класі в перші ж тижні закатували когось із батьків. А Паша про це не знав...» [5, с. 124].

Літературний критик К. Воздвиженський зазначає про «Інтернат» С. Жадана, як про твір «... суцільного дискомфорту: герой увесь час мріє то обігрітися, то поїсти, то поспати, чи просто пробігти прострільовану ділянку шляху і залишитись неушкодженим...» [2].

Дорога під обстрілами стає потужним чинником, аби закладене в характері головного героя «Інтернату», однак досі нереалізоване зрештою активізувалося. Три доби споглядання воєнних буднів – це той поштовх, який повертає Пашка до реальності – він усвідомлює необхідність громадянського вибору, як і свою відповідальність перед суспільством. Бо там, де живуть герої Жадана, її рівень неабияк знижений. Саме на цьому наголошує директорка Ніна: з дітьми треба говорити і про страх, і про відповідальність, і не боятися називати речі своїми іменами.

І коли Пашка після своєї мандрівки окупаційною територією, зрештою, це збагнув – він починає змінюватися: спершу допомагає жінкам вибратися з вокзалу, потому забирає пораненого армієця до шпиталю й навіть асистує хірургові. Висхідною точкою, звідки починається дорога і шлях до переродження героя, яка мотивує до змін – залишається його Дім.

Сюди учитель повертається зовсім іншим: він готовий до відповідальності. Про еволюцію головного героя «Інтернату» С. Жадана свідчить його діалог з журналістом-спостерігачем ОБСЄ Пітером. Той вирішив покепкувати з професії Павла, мовляв, викладати в цих краях українську – так ніби латину (*тобто мертву мову* – Я. К.). Та у вчителеві прокинулася фахова й людська гідність – тож він достойно відповідає іноземцю.

Власне з цих реплік і проступає суть нинішнього конфлікту: на Донбасі – більшість є просто мешканцями, українцями за територією проживання, однак не громадянами своєї держави за духом і наповненістю.

На окрему увагу заслуговує і наскрізний образ інтернату, дістатися до якого і повернутися звідки – мета головного героя. В романі Жадана цей навчально-виховний заклад для дітей розташований на горі. Так само, як і Касталія–резервація духовного життя з роману Г. Гессе «Гра в бісер» чи будинок-фортеця з роману «Дім на горі» В. Шевчука. Аскетичний орден інтелектуалів у Касталії опікується освітою і вихованням молоді. Дім у В. Шевчука – символ спокою і рівноваги духу, здатний за потреби відновити й заспокоїти, або ж прискпати травмовану пам'ять.

Однак у романі Жадана головне для вихованців навчального закладу – це вижити і не лише у війні, а й у суспільстві, бо як влучно й метафорично каже

Пашка «Ми ж тут всі, якщо подумати, як в інтернаті живемо, кинуті всіма, але нафарбовані» [5, с. 147]. Тож у цьому контексті можна говорити і про втрату не лише Дому як місця мешкання, а й про його масштабніше значення – рідної землі, того макрокосму, де відчуваєш себе вільним і захищеним.

Саме тому у романі так багато руху: герої йдуть – їдуть–біжать–втікають в інтернат/з інтернату – усе задля пошуку спасіння й затишку, свого прихистку, своєї Батьківщини.

Про втрачені унаслідок війни безпеку й Дім, про психологічну безпритульність соціуму непрямо свідчить й образна символіка тексту – зокрема, безпритульні пси. Вони обирають собі хазяїна не того, що в нього довго жили, а того, що їх годує нині. А ще кинуті тепер напризволяще збиваються в зграї й нападають на перехожих: Павло й Санька, пробираючись через мороз, рілля, темряву, яри і зруйновані будинки, намагаються втекти від здичавілих псів, що переслідують їх.

Суголосним до «Інтернату» С. Жадана є роман «Сірі бджоли» А. Куркова. Одрозумімо, що цей роман досить незвичний для одного з найпопулярніших на Заході українських письменників. Насамперед, заявленою в романі тематикою і героєм. Бо попередні романи – належали головню до так званої міської прози й персонажі тут майже завжди інтелектуали, що залюбки спілкувалися у кав'ярнях за філіжанкою кави.

Натомість Сергій Сергійович – колишній шахтар, що вийшов на дочасну пенсію через набуту в копальні хворобу, нині він селянин-пасічник, який живе в покинутому селі на Донбасі, у «сірій зоні», де не те що вишуканих кав'ярень – традиційних крамниці й пошти немає, а світло зникло ще кілька років тому. По обидва боки від Малої Староградівки – фронт, тому вулиці села порожні й прострілюються з двох боків, адже коли почалися бойові дії, геть усі жителі з нього втіхали. Так у романі А. Куркова з'явилося село-привид, що віддалено нагадує місто-привид у С. Жадана: «Паша дивиться на місто й зовсім його не бачить. Бачить лише чорну яму, над якою, наче повітряні змії, висять великі чорні дими з довгими хвостами. Так, мовби хтось викачує з міста душі. Й ці душі – чорні, гіркі, чіпляються за дерева, пускають коріння в підваги, ніяк їх не вирвеш» [5, с. 115].

Обидва населені пункти абсолютно десакаралізовані, з них пішло життя, вони позбавлені життєвої енергії і сили та репрезентують безнадію, песимізм і душевну порожнечу героїв обох романів.

У забутому й покинутому напризволяще між двома фронтами населеному пункті на своїх подвір'ях залишилися лише двоє односельців, що вчепилися за свої хати-господарства – Сергій Сергійович і його заклятий друг-ворог

дитинства Пашка Хмеленко. Колишні однокласники – нині по різні боки барикад. Сергійович підтримує українських арміюців, Пашка – бойовиків із російськими кураторами. Тому їхнє спілкування зведене до мінімуму, бо небезпечно для обох. Проте зараз чоловікам не до ворожнечі, бо усе їхнє щоденне життя обертається навколо виживання.

Тож «Сірі бджоли» А. Куркова, як і у С. Жадана – роман, передовсім, про долю мирного населення, в чій домівки одного дня увірвалася війна. Потому місцеві жителі стали її заручниками, відтак мусять мешкати в нових реаліях. Сергійович не виїхав зі Староградівки – бо не хотів кидати своїх бджіл, шість вуликів. («Я не воюю, а просто житель війни», – каже герой роману. – Я. К.). Бджоли для нього не просто захоплення, вони – сенс його існування.

Утім, війна буває різна, у Староградівці вона точиться щодня, хоча й невидима. Адже звичне життя ламається – ніде купити харчів, нема електрики, а отже, й зв'язку, не надходить пошта, нема спілкування. Замкнений простір, майже повне безчасся і людина на зламі історії посеред нього. Сергій Сергійович бачить тільки життя навколо себе і над своїм селом, коли там пролітають снаряди.

Герой А. Куркова загалом схожий на персонажа С. Жадана. Він так само не амбіційний й інертний в житті, зник буги, як усі, не вирізнитися нічим. Саме того він дратується на Віталіну, його дружину, яка вийшла на вулицю незвичайній для села «міській» «мурашиній» сукні: «...одразу з речей витягла, випрасувала, одягла й пішла до церкви... він намагався її спинити, умовляв щось інше вдягти, та де там! ... Думала вона тоді, що Сергій разом з нею вулицею прогуляється, але він її тільки до хвіртки провів. А далі йти з дружиною, «у рудих мурахах» вбраною, засоромився. І крокувала вона сама, сміливою і навіть зухвалою ходою, приваблюючи сусідів до парканів, вікон і хвірток... кілька наступних днів все село їй кістки перемивало...» [9, с. 13]. То не дивно, що згодом від нерішучого Сергійовича йдуть дружина з донькою, і він не намагається зрозуміти чи повернути родину, потому всіляко уникає відповідальності через стосунки з Галеєю й відверто боїться влади, особливо окупаційної. Однак за потреби готовий до ризику й до вчинків.

Скажімо, коли наважується поховати на полі загиблого волонтера, молодого хлопця з сережкою у вусі, хоча від цього відмовляються і українські військові, бо, мовляв, не їхній, так само, як і Пашка-односелець.

До слова, в «Інтернаті» С. Жадана убиті українські танкісти лишуються непохованими на полі, про полеглих Пашці-учителю розповідає водій-ігуана: «Там два трупи було, я цілий тиждень їздив, хоч би хто прибрав. А сам чьо не прибрав? – раптом обертається до нього Паша. – Да нах..я вони мені! – різко відповідає йому ігуана» [5, с. 56-57]. Залишать герої «Інтернату» лежати біля

інтернатського яблуневого саду і убитого українського снайпера. Подивитися на небіжчика, якому щодня за десять восьма дзвонять син чи донька, Пашку поведе Сашко. Та погребти мертвого арміяця ніхто не погодиться.

Натомість Сергій Сергійович попри усі ризики везе до дітей, які чекають на Діда Мороза, торбину убитого волонтера з цукерками. Так ніби виконує останню волю загиблого, адже той квапився з гостинцем саме до них. Дізнавшись від Петра про декомунізацію, провадить її у Староградівці самостійно – знімає усі прибудинкові таблички, де вказанавулиця Леніна, й прибиває нові – з вулицею Шевченка. Старі таблички прилаштує біля дому Пашці-однокласнику, бо той завжди мріяв жити зі йменням вождя світового пролетаріату: «За «вулицю Леніна» дякую! Це ти гарно придумав! Такий подарунок! Мені цей Шевченко вже ось тут сидів! – І він (*Пашка, сусід Сергійовича – Я. К.*) провів по горлу [9, с. 82]

І цей діалог скеровує до головного підтексту обидвох романів: в сучасному українському суспільстві триває протистояння двох світоглядних позицій, які досі великою мірою впливають на культурно-історичну самоідентифікацію народу України.

З одного боку – традиційна етнокультурна ідентичність, мета якої – національне відродження, з головним інструментом утвердження – мовою, з ідеалом – козацтва, з народністю та етно-самобутністю. Її адепти – арміяці ЗСУ, оборонці Донецького летовища, герої романів В. Шкляра, Б. Жолдака, В. Іванини, С. Талан, Г. Вдовиченко, Горіха Зерня. Вони теж вкладаються в пантеон національних героїв, серед яких Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, М. Грушевський, С. Петлюра, С. Бандера і Небесна Сотня. Ця модель ідентичності відтворюється в ідеології, психології та інформаційній активності так званого національно-демократичного табору.

А на герці проти них – ідеологічна спадщина комунізму, яка лежить в основі ідентичності «радянської людини», що асоціюється з Росією як спадкоємицею СРСР. Більшість репрезентантів цієї моделі – люди старшого віку, пенсіонери, які першими квапилися на референдуми, збиралися на проросійські мітинги, шалено вітали появу так званих ДНР і ЛНР, і буденно здавали адреси своїх сусідів із проукраїнською позицією для «розстрільних списків». «Через три місяці після цієї розмови Марина здала мою адресу (*головної героїні «Ельфа – Я. К.*) у «розстрільні списки ДНР...» [4, с. 109]. «Вони тут усі на Ніну (*директорка інтернату, з проукраїнською позицією, не дала зняти державний стяг із будівлі – Я. К.*) злі. Минулого літа, коли все

почалося, хотіли здати її в комендатуру...» [5, с. 142]

Ця позиція великою мірою ретроградна для більшості сучасників, однак для старшого покоління таке ефемерне «повернення» до радянської ідентичності – це своєрідна форма психологічного притулку. Про колишню втрачену країну з пієтетом згадує фізрук Валера з «Інтернату»: «У нас була справжня країна, нам не треба було боятися. Я своє дитинство завжди згадую з усмішкою ...» чи старий з вокзалу, який радіє, бо «навалюють наші» й цікавиться у Пашки, чого «не відповідають ваші», а загалом очікує відповіді з жовтою ненавистю в очах.

Та повністю характер Сергія Сергійовича розкривається, як і Пашки в «Інтернаті» С. Жадана, у дорозі. Чоловік вивозить вулики з бджолами туди, де не стріляють, щоб у меду не було присмаку війни: спершу у Запорізьку область, потім під Бахчисарай у Крим до знайомого пасічника, кримського татарина Ахтема. І тут знову звучить тема загрози для рідного Дому. Здається, це – чи не перше в нашій художній прозі звернення до проблеми новітньої окупації півострова.

У «Сірих бджолах» хронотоп, і це не випадково, позначений чіткими рамками. Йдеться про сконденсований художній час і простір, координати якого означені Мала Староградівка – село Веселе, що на Запоріжжі – Албат (Куйбишеве) у Криму.

М. Бахтін, досліджуючи форми хронотопу, зауважував: «Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір ж інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії» [1, с. 247].

Саме під час своєї вимушеної мандрівки Сергій Сергійович наважується, чи не вперше, озвучити свою незгоду й оприятити позицію. Йдеться про епізод, коли чоловік приїжджає до Запорізької області, й там потрапляє на похорон колишнього АТОВця. Люди зустрічають труну арміяця, стоячи навколішки вздовж дороги (бо «всі так роблять»). І саме цього Сергійович робити не хоче. Бо його трактування рідної землі й ставлення до загиблого захисника – речі, які не виставляються на позір, а переживають на самоті.

У цьому штрихові увиразнюється характер героя: сам, без примусу, він ризикує життям, перейменовуючи вулицю. А тут – ризикує життям, бо не згоден бути як усі. Раніше у Сергійовича протест був більше внутрішнім, непоказним і не поясненим для інших, на кшталт відмови бойовикові-гостю випити зі кришталевого черевичка, сімейної реліквії. Тоді, як Петрові, українському бійцю, не просто дозволяє, а навіть пропонує. Нині він озвучує свою незгоду і готовий боронити заявлену позицію.

Ще більше посилюється рішучість Сергія Сергійовича після знайомства з родиною кримських татар. На прохання Айсилу, дружини Ахтема, він вирушає у Сімферополь в міський відділ ФСБ, щоб дізнатися про долю зниклого кримця, після арешту Бекира поспішає до поліції, аби засвідчити про непричетність хлопця до крадіжки і навіть рятує 17-річну Айше від переслідувань спецслужб.

І неабияким мужнім вчинком стає для героя підлив гранатою одного з власних вуликів із бджолами, бо той побував у фєбшників. Бджоли після того посірили й стали дивними, Сергійович запідозрив, що їх інфікували й це може становити бактеріологічну загрозу, тому й позбувся вулика разом зі своїми підопічними.

Хронотоп в «Інтернаті» С. Жадана і романі «Сірі бджоли» А. Куркова виконує однакову характерологічну функцію. Зовнішній хронотоп – ховає в собі інформацію про час (2014 р., ХХІ століття) та місце подій у творі (усі дії навколо маршруту пристанційне селище – будівля інтернату в місті («Інтернат»), Мала Староградівка – Веселе – Албат («Сірі бджоли»), тоді як внутрішній – охоплює душі головних героїв і позначений їхніми думками, переживаннями, уявленнями, сподіваннями, сновидіннями тощо.

Разом із тим, обидва персонажі – почасти неприкаяні герої. Вони всюди чужі. Особливо чітко це простежується в мандрівці Сергія Сергійовича: у Центральній Україні (на Запоріжжі) – він чужий, бо з Донецька, у Росії – чужий, бо з України, у кримців – чужий, бо православний, а для місцевих росіян теж підозрілий, бо приятель з кримськими татарами. « – Та знаю, що не місцевий! (Сергій Сергійович – Я. К) – простодушно видихнула жінка. – З татарами дружите, а православних уникаєте! Мабуть, до ісламу перейшли?» [9, с. 275]. Ситуація в суспільстві, коли ти в своїй країні почувашся зайвим, так само потребує нагального розв'язання.

Обидва романи мають абсолютну лінійність сюжетів, що своєю чергою передбачає лише два можливих фінали. Подеколи їхні герої переживають особистісні флешбеки, особливо відчутно, коли вони згадують минуле і колишні родини – Сергій Сергійович дружину Віталіну й доньку Анджеліку, Пашка – цивільну дружину Марину. Подеколи повертаються і в своє дитинство та юність. Та такі подорожі в давньоминулене применшують уваги до сьогодення, швидше виконують додаткові функції, бо прояснюють обставини характеротворення персонажів.

Війна на Донбасі стала для багатьох українців, і зокрема сучасних письменників своєрідним професійним викликом і даниною модній темі з романтичним забарвленням: майже невідомий регіон з певним історичним і етнографічним бекграундом, звичайну боротьба за волю тощо.

Своє бачення російсько-українського протистояння на Сході серед інших письменників першого ешелону (В. Шкляр, В. Іванина, О. Вільчинський та ін.) представили і С. Жадан «Інтернат» та А. Курков «Сірі бджоли», засвідчивши новий етап і власне творчості, й української сучасної прози в цілому.

В «Інтернаті» С. Жадана немає звичних для попередніх творів стьобу й захоплення різними маргіналами чи, приміром, фантазмагоричних сцен – на кшталт футболу з небіжчиками, жартів про монгольських мільціонерів, або іронії в стилі «А чи не Мінпаливенерго підпорядковані крематорії?». Це інший Жадан – максимально серйозний і здатний вивести з дрібних побутових деталей великі проблеми, – це і є ознакою зрілої великої літератури.

Уже звичне письменницьке ампула порушив і А. Курков, один із найвідоміших у Західній Європі українських авторів, чий герої майже завжди – містяни та інтелектуали. Сергій Сергійович із «Сірих бджіл» істотно відрізняється від персонажів інших романів письменника.

Обидва романи – (єдині наразі серед масиву воєнної прози) написані від імені від імені цивільного населення Донбасу – місцевих жителів. У фокусі письменницької уяви – людина та її трансформація під час воєнного лихоліття однак не через фронтів гарячі будні, а через призму відсторонення, психологічного осмислення війни тощо.

Цінність «Інтернату» та «Сірих бджіл» і полягає, передусім, у тому, що вони не естетизують дійсність, натомість дають нагоду подивитися збоку на реальність і дати власну оцінку подіям.

Підтекстом у розкритті основної теми романів і С. Жадан, і А. Курков подають дві позиції в українському постколоніальному регіональному соціумі, які не просто не збігаються, а відверто конфліктують. Бо один світогляд досі обернений в минуле й презентує радянську модель світобачення й сприйняття реальності, інший – обстоє національно демократичний вибір. Звідси – основа конфлікту, бо ідентичність «радянської людини є засадничо антидержавною, адже перебуває в антагонізмі з самою ідеєю української незалежності. А відтак проявляється головним чином у конфліктних або маргінальних формах, що й засвідчує збройне протистояння на Донбасі. Відомий політолог М. Розумний зауважує, «під час кризи 2013–2014 рр. більшість представників радянського світогляду у сфері публічної політики та вітчизняному інтелектуальному просторі остаточно ідентифікували себе з агресивною політикою Росії й презентували себе на антинаціональних позиціях [10].

Герої С. Жадана і А. Куркова – пересічні українці, на долю яких випало жити у воєнний час, і які самі вирішили залишитися в «сірій зоні», «вчепилися в свої хати-обійстя», бо це їхній Дім. Вони зазнали поневірянь, пізнали голод, пережили страх під обстрілами, та саме прямуючи лезом між життям та смертю, витримавши екзистенційне сирітство в соціумі-інтернаті та «сірій зоні» і Пашка, і Сергій Сергійович пережили особистісну еволюцію й у характерах обох відбулися кардинальні зміни. Тож даремно автори романів так ретельно вибудовують шлях повернення героїв до Дому, бо це єдино можливий варіант віднайдення внутрішньої цілісності персонажів та

усвідомлення їхньої ролі у макросвіті Великого Дому. Окрім цього, ймовірність попроситися з інтернатом як символічним простором внутрішньої в'язниці.

Однак обидва письменники у свої романах найбільші сподівання й очікування покладають на молодь, яка має чітку позицію й готова безкомпромісно боронити свій вибір і своє право на життя. Так, Сашко з «Інтернату» С. Жадана давно визначився зі «своїми» й «чужими», в дорогу з інтернату прихопив біту, а діставшись до старого дідового будинку – свого рідного Дому, підбирає на зупинці і ховає за пазуху руде плямисте цуценя. Хоча всю дорогу потерпав разом із Пашкою від голодних

безпритульних псів. Сергійович («Сірі бджоли» А. Куркова) вивозить з анексованого Криму Айше, доньку Ахтема та Айсилу, відправляє її у Вінницю під нагляд своєї колишньої дружини, і вірить, що дівчина повернеться з материка вже до звільненого півострова.

Те, що в останньому розділі роману наратором виступає саме Сашко, небіж Пашки, який повернувся з інтернату додому, і підтверджує думку С. Жадана, що прищепити в сучасному суспільстві морально-етичні цінності, підняти державу на інший рівень, вочевидь – завдання молоді, постколоніального покоління, неураженого страхом і рудиментами попередніх епох.

Література

1. Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Худож. лит., 1975. 504 с.
2. Воздвиженський К. "Інтернат": війна тхне мокрою псятиною. Новий роман нарешті дорослого Жадана. URL: http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/79859/Internat_vijna_tkhne_mokroju_psatynouju_Novuj_roman (дата звернення: 26.09.2020)
3. Головченко Н. Про «відмороженого» Пашу Сергія Жадана // Буквоїд. 2018. 24 травня. URL: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2018/05/24/072033.html> (дата звернення: 26.09.2020)
4. Горіха Зерня Тамара. Доця: роман. Київ: Білка, 2019. 285 с.
5. Жадан С. *Інтернат: роман*. Чернівці: Вид-во «Меридіан Черновіц», 2017. 336 с.
6. Жежера В. Книга року BBC: Граната у вулику Куркова. 7 листопада 2018 р. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-46095198> (дата звернення: 26.09.2020)
7. Качак Т. Тема війни і миру в сучасній українській прозі для дітей та юнацтва // Українська література в загальноосвітній школі. 2015. № 3. С. 22-24. URL: file:///E:/Download/Ulvzsh_2015_3_6.pdf (дата звернення: 26.09.2020)
8. Куришко Д. Жадан про «Інтернат»: приводячи війну у дім, ти ризикуєш втратити багато. 6 грудня 2017. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-42185504> (дата звернення: 26.09.2020)
9. Курков А. Сірі бджоли: роман. Харків: Вид-во «Фоліо», 2018. 235 с.
10. Розумний М. Виклики національного самовизначення: монографія. 2016. URL: http://old2.niss.gov.ua/content/articles/files/Rozumniy_druk-915a0.pdf (дата звернення: 26.09.2020)
11. Саба А. Що вдалося і не вдалося Жадану в "Інтернаті"? 14 листопада 2017. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-41982889> (дата звернення: 26.09.2020)
12. Свербілова Т. Г. Взаємодія візуального і наративного рівнів у сучасному романі дороги ("Інтернат" Сергія Жадана і "Похований велетень" Кадзуо Ішігуро) // Сучасні літературознавчі студії. 2018. Вип. 15. С. 172-180. URL: http://irbisnbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE (дата звернення: 26.09.2020)
13. Скоріна Г. Книги про війну: сучасний феномен української літератури. 18 жовтня 2019. URL: <https://www.armyfm.com.ua/knigi-pro-vijnu-suchasnij-fenomen-ukrainskoi-literaturi/> (дата звернення: 26.09.2020)
14. Топоров В. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. Москва, 1983. С. 227-284. URL: http://e-dejavu.ru/p/Publ_Torogov_Space.html. (дата звернення: 26.09.2020)
15. Трофименко Т. 5 книжок #підфорум: інтернат Жадана, місто Z, пригоди еригерцога, драма української жінки та ліфт у паралельну реальність // Новинарня. 12 вересня 2017 р. URL: <https://novynarnia.com/2017/09/12/5-knizhok-pidforum-internat-zhadana-misto-z-prigodi-ertsgertsoga-drama-ukrayinskoyi-zhinki-ta-lift-u-paralelnu-realnist/> (дата звернення: 26.09.2020)
16. Шуман С. «Сірі бджоли»: Андрій Курков про "жителів війни" на Донбасі. Deutsche Welle. 28 серпня 2019. URL: <https://www.dw.com/uk/a-50166336> (дата звернення: 26.09.2020)

References

1. Baxty`n M. M. *Formy vremeny` y` xronotopa v romane. Oчерky` po y`story`cheskoj poety`ke. Voprosy ly`teratury y` estety`ky`* (Question of literature). M. Xudozh. ly`t. 1975. 504 s.
2. *Vozdvy`zhens`ky`j K. "Internat": vijna txne mokroyu psyaty`noyu. Novy`j roman nareshti doroslogo Zhadana.* URL: http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/79859/Internat_vijna_tkhne_mokroju_psatynouju_Novuj_roman (дата звернення: 26.09.2020)
3. *Golovchenko N. Pro «vidmorozhenogo» Pashu Sergiya Zhadana.* Bukvoyid. 24 travnya 2018. URL: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2018/05/24/072033.html> (дата звернення: 26.09.2020)
4. *Gorixa Zernya Tamara. (2019). Docya. Roman. K. Bilka. 2019. 285 s.*
5. *Zhadan S. Internat. Roman. Chernivci. Vy`davny`cztvo «Mery`dian Chernovicz». 2017. 336 s.*

6. Zhezhera V. Kny`ga roku VVS: Granata u vuly`ku Kurkova. 7 ly`stopada 2018. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-46095198>(дата звернення: 26.09.2020)
7. Kachak T. Tema vijny` i my`ru v suchasnij ukrayins`kij prozi dlya ditej ta yunacztva. Ukrayins`ka literatura v zagal`noosvitnij shkoli. 2015. # 3. S. 22-24. URL: file:///E:/Download/Ulvzsh_2015_3_6.pdf (дата звернення: 26.09.2020)
8. Kury`shko D. Zhadan pro «Internat»: pry`vodyachy` vijnu u dim, ty` ry`zy`kuyesh vtraty`ty` bagato. 6 grudnya 2017. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-42185504>(дата звернення: 26.09.2020)
9. Kurkov A. Siri bdzholy`. Roman. Xarkiv. Vy`davny`cztvo «Folio». 2018. 235 s.
10. Rozumny`j M. Vy`kly`ky` nacional`nogo samovy`znachennya. 2016 Monografiya. URL: http://old2.niss.gov.ua/content/articles/files/Rozumnyy_druk-915a0.pdf. (дата звернення: 26.09.2020)
11. Saba A. Shho vdalosya i ne vdalosya Zhadanu v "Internati"? 14 ly`stopada 2017. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-41982889> (дата звернення: 26.09.2020)
12. Sverbilova T.G. Vzayemodiya vizual`nogo i naraty`vnogo rivniv u suchasnomu romani dorogy` ("Internat" Sergiya Zhadana i "Pohovany`j veleten" Kadzuo Ishiguro). Suchasni literaturoznavchi studiyi. (Temporary literature studios). 2018. Vy`pusk 15. S. 172-180. URL: http://irbisnbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE. (дата звернення: 26.09.2020)
13. Skorina G. Kny`gy` pro vijnu: suchasny`j fenomen: suchasny`j fenomen ukrayins`koyi literatury`. 18 zhovtnya 2019. URL: <https://www.armyfm.com.ua/knigi-pro-vijnu-suchasnij-fenomen-ukrainskoi-literaturi/> (дата звернення: 26.09.2020)
14. Toporov V. / Prostranstvo y` tekst. Tekst: semanty`ka y` struktura. Moskva. 1983. S. 227-284. URL: http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Toporov_Space.html. (дата звернення: 26.09.2020)
15. Trofy`menko T. 5 kny`zhok #pidforum: internat Zhadana, misto Z, pry`gody` erczgerczoga, drama ukrayins`koyi zhinky` ta lift u paralel`nu real`nist`. Novy`narnya. 12 veresnya 2017. URL: <https://novynarnia.com/2017/09/12/5-knizhok-pidforum-internat-zhadana-misto-z-prigodi-ertsgertsoga-drama-ukrayinskoyi-zhinki-ta-lift-u-paralelno-realist/>(дата звернення: 26.09.2020)
16. Shuman Ye. «Siri bdzholy`»: Andrij Kurkov pro "zhy`teliv vijny`" na Donbasi. Deutsche Welle. 28 serpnya 2019. URL: <https://www.dw.com/uk/a-50166336> (дата звернення: 26.09.2020)

Кулинская Янина Ивановна, кандидат филологических наук, доцент кафедры украинистики, Национальный медицинский университет имени А. А. Богомольца (бульвар Тараса Шевченка, 13, Киев, 01601, Украина); e-mail: yanbit@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-8160-3203>

Kulinska Yanina, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Ukrainian Studies, Bogomolets national medical university (Taras Shevchenko Boulevard, 13, Kyiv, 01601, Ukraine); e-mail: yanbit@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-8160-3203>

Проблематика українського казкознавства в парадигмі досліджень

Світлана Дмитрівна Карпенко

*кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри
славістичної філології, педагогіки та методики викладання,
Білоцерківський національний аграрний університет
(пл. Соборна, 8/1, Біла Церква, 09100, Україна);
e-mail: svitlanka_nova@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-0700-2036>*

Вивчення фольклорних жанрів малої епіки упродовж двох століть було дискурсивним виявом позицій представників різних фольклористичних шкіл. Стартувавши в XIX ст. збірками текстів народних казок з коментарями, жанр казки набув колосальних розмахів вивчення у синхронію та діахронію, зачепивши широкий спектр дотичних наук: філософії, історії, соціології, археології, антропології, біології, географії, культурології, психології, лінгвістики, діалектології, педагогіки та інших наук. Сподвигнуті багатою народнопоетичною спадщиною та науковими пошуками попередників XIX ст., фольклористи XX ст. підготували ґрунт для глибокого дослідження казки. Вона стала своєрідним культурним феноменом, об'єктом для вивчення дослідників різних галузей знань. За функціональними ознаками відображення дійсності та людиноцентричності, основа казки філософська та культуроємка. За формою цей епічний жанр перебуває у вербальному та невербальному (семіотичному, текстовому) вигляді.

У статті здійснено аналіз дискурсів в українському казкознавстві, що стосувалися різних аспектів вивчення народної казки: записування текстів, вивчення різними фольклористичними школами, співвідношення особистості казкаря з його соціальною роллю тощо. Звернуто увагу на динаміку казкознавства як окремої галузі науки, що має достатньо напрацьований апарат для вивчення народної епіки. Теоретичні положення статті проілюстровані посиланнями на джерела вітчизняних та зарубіжних науковців та наукові осередки, що є авторитетними у різних фахових дискурсах вивчення казкового нарративу. Зроблено висновки про необхідність подальшого всебічного дослідження народної казки, продукування узагальнюючих праць про українське казкознавство, окремі аналітичні монографії стосовно історії, теорії та практики в цій тематиці. Окреслені дискурси навколо народної казки стали позитивним фактором динаміки українського казкознавства загалом.

Ключові слова: українська народна казка, казкознавчий дискурс, фольклористика, методологія вивчення казки

Карпенко С. Д. Проблематика українського казкознавства в парадигмі досліджень

Изучение фольклорных жанров малой эпик на протяжении двух столетий являлось дискурсивным проявлением позиций представителей разных школ фольклористики. Начиная с XIX века, с публикаций сборников текстов народных сказок с комментариями, изучение жанра сказки достигло колоссальных масштабов как в синхронии, так и в диахронии. В дискуссию был вовлечен широкий спектр наук: философия, история, социология, археология, антропология, биология, география, культурология, психология, лингвистика, диалектология, педагогика и другие. Осваивая богатое народно-поэтическое наследие и научные труды XIX века, фольклористы XX века создали условия для глубокого изучения сказки. Этот жанр является своеобразным культурным феноменом, объектом для изучения исследователей разных отраслей знаний. По функциональным признакам отображения действительности и человекоцентричности, основание сказки философское и культуровместимое. По форме бытования этот эпический жанр пребывает в вербальном и невербальном (семіотическом, текстовом) виде.

В статье осуществлен анализ дискурсов в украинском казкознавении, которые отображают разные аспекты изучения народной сказки: запись текстов, изучение фольклористическими школами, соотношение индивидуальности сказочника с его социальной ролью и другое. Обращено внимание на динамику казкознавения как обособленной ветви науки, которая имеет сформировавшиеся научные принципы и выработанный терминологический аппарат для изучения народной эпик. Теоретические положения статьи проиллюстрированы ссылками на труды отечественных и зарубежных ученых, а также научные учреждения, которые являются авторитетными в различных специализированных дискурсах по изучению сказочного нарратива. Подведены итоги о необходимости дальнейшего всестороннего изучения народной сказки, продуцирования обобщенных трудов об украинском казкознавении, специальных аналитических монографий по истории, теории и практике в этой области. Интенсивность и многообразие научного дискурса по изучению народной сказки являются позитивным фактором динамики украинского казкознавения.

Ключевые слова: украинская народная сказка, казковедческий дискурс, фольклористика, методология изучения сказки

Karpenko Svitlana. The problems of Ukrainian studies of fairy tales in the paradigm of research

Studying the folk epic genres of the epic fantasy for two centuries was a discursive expression of the positions of representatives of different folkloric schools. Starting in the 19th century with commentary collections, the fairy tale genre has gained tremendous scope for study in synchrony and diachrony, affecting a wide range of tangible sciences: philosophy, history, sociology, archeology, anthropology, biology, geography, cultural studies, psychology, linguistics and dialectology. Encouraged by the rich folk-poetic heritage and scientific research of the preceding scientists of the nineteenth century and folklorists of the twentieth century prepared the ground for a deep exploration of the fairy tales. It has become a cultural phenomenon, the object of studies and researches in various fields of knowledge (mostly humanitarian), natural sciences and exact (mathematical) sciences. The nature of the fairy tale, in its very basics, is philosophical: it is wise, effective (fairy tale therapy), explains many phenomena of being in a society. According to comparativists, a fairy tale is a philosophy of a certain ethnos in verbal and non-verbal (semiotic, text) form.

The article is deals with evaluation of the discourses in the Ukrainian fairylore concerning various aspects of the studying of folk tales: putting texts on paper, studying different folkloristic schools, the relationship of the storyteller's personality with his social role, etc. Attention is drawn to the dynamics of fairylore as a separate branch of science, with a sufficiently well-developed apparatus for studying folk epics. The theoretical concepts are illustrated with practical references to sources, native and foreign scientists, and scientific centers that are authoritative in various professional discourses on the study of fairytale narrative. Conclusions have been made about the need for further comprehensive study of folk tales, production of generalizing works on Ukrainian fairylore, separate analytical monographs on history, theory and practice of this subject. The analyzed discourses around the folk tale have become a positive factor in the dynamics of Ukrainian fairytale in general.

Keywords: Ukrainian folk take, fairy tale discourse, folklore, fairy tale methodology

Актуальність. Народна казка є дуже часто матеріалом для творчості. За її мотивами письменники створюють різні жанри авторських творів, режисери продукують фільми та мультиплікацію, філософи розмірковують про сьогодення, педагоги навчають, знову ж таки, на казкових сюжетах. Розпочате ще в XIX ст. вивчення жанру казки й до сьогодні має безліч лакун, що потребують кропіткої праці вченого-фольклориста з архівними фондами та безпосередньо зі зразками казок.

Народна казка є своєрідним феноменом, об'єктом для дослідників різних галузей знань: гуманітарні (переважно), природничі та точні (математичні) науки. Основа казки глибоко філософська (є філософією певного етносу): вона мудра, дієва (казкотерапія), пояснює багато явищ буття соціуму, перебуває у вербальному та невербальному (семіотичному, текстовому) вигляді. Глибоко розуміючи ідею казкового нарративу, І. Франко писав: «Оті простенькі сільські байки, як дрібні, тонкі корінчики, вкорінюють у нашій душі любов до рідного слова, його краси, простоти, і чарівної милозвучності. Тисячі речей у житті забудете, а тих хвиль, коли вам люба мама чи бабуся оповідали байки, не забудете до смерті» [73, с. 170]. Підтримуючи думку свого вчителя, В. Гнатюк наголошував: «Ніякі літературні твори не мали ніколи такого розповсюдження, як казка, а ні такого довгого життя» [19, с. 205].

Мета нашого дослідження полягає в окресленні дискурсів навколо народної казки, що виявилися позитивним фактором динаміки українського казкознавства загалом. Адже вивчення фольклорних жанрів малої епіки упродовж двох століть було дискурсивним виявом позицій представників різних фольклористичних шкіл. Відповідно, **завданнями** є: описати умови формування українського казкознавства як окремого напрямку фольклористики, зупиняючись на проблематиці, ключових поняттях та вказуючи на імена дослідників того чи іншого питання.

Виклад основного матеріалу. Стартувавши в XIX ст. збірками з коментарями, жанр народної казки набув колосальних розмахів вивчення у синхронію та діахронію, зачепивши широкий спектр дотичних наук: філософію, історію, соціологію, археологію, антропологію, біологію, географію, культурологію, психологію, лінгвістику, педагогіку, фізику та ін. Сподвигнуті багатою народнопоетичною

спадщиною та науковими пошуками попередників XIX ст., фольклористи XX ст. підготували ґрунт для глибокого дослідження казки. Так, українські міфологи-казкознавці О. Потєбня та М. Костомаров писали про генетичний зв'язок казки з давніми формами оповіді, зокрема переходом міфів і легенд у казку за умов зміни культурної формації. За спостереженнями Л. Дунаєвської [28; 30] та В. Давидюка [23], універсальність жанру казки полягає в утилізації фольклорної сировини в чітку структуру, формуванні нової казкової сюжетики, своєрідного поглинання сюжетоснови та продукування за допомогою поетичної творчості та етнічних традицій. У нашій монографії «Міфологічні мотиви в українських народних казках про тварин» (2008) [36] наведено зразки текстів казок, у яких зафіксовані елементи міфологічного, ритуально-обрядового, релігійного, історичного, соціального характеру, відголоски давніх епох (зокрема культу предків, обрядів ініціації та жертвопринесення). Думки про віддзеркалення у казках дійсності, нашарування пізніших часів, запозичення та перегуки з ліричними героїчними чи іншими не казковими жанрами зустрічаємо у працях М. Левченка [46], М. Возняка [15], І. Березовського [8], Л. Дунаєвської [28; 30], О. Таланчук [71], Л. Мушкетик [54; 55], В. Давидюка [23], О. Собецької [67] та інші.

За спостереженнями наших сучасників, «кращі зразки народної казки, незважаючи на давність свого походження, й досі хвилюють, захоплюють, бо кожний казковий образ, в яку б хитромудру одіж поетичної уяви він не був прибраний, насправді має під собою глибоку життєву основу. Широта узагальнення в казці така, що крізь товщу історичних нашарувань і серпанок художньої умовності, ми завжди бачимо конкретні сторони людського життя, і той або інший образ чи мотив наповнюється в нашій уяві реальним змістом» [7, с. 3]; «казка не дидактична, вона – мудра... Людина оспівана в народних казках як її бережлива дитина, як сподвижник миру і добра, а не руйнації і воєн. Потерпілого в борні зі злом героя казка оживить чудодійною живлющою водою і благословить на подальші добродіяння» [29, с. 16]; «досконалий витвір народної фантазії, що впродовж багатьох сторіч був одним із дієвих засобів задоволення естетичних потреб народу, казка є чи не найдослідженішим жанром фольклору» [12, с. 3]. «Жоден казковий образ не виникає, так би мовити, з «чистої» гри уяви, кожен з них породжений реальністю, постає в певних історичних обставинах

і відображає народний світогляд, властивий тій чи іншій епосі» [11, с. 9]; «казки як більші чи менші річки наповнюють світову скарбницю народних оповідей. Казки нагадують океан своєю пластичністю та плинністю, їх події є стрімкими та динамічними, як швидка вода. Такою ж глибокою та вічною як океан є їхня мудрість» [80, с. 17]. Визначальним принципом вивчення казки у другій половині XIX ст. та на початку XX ст. був порівняльно-історичний метод, який використовували Ф. Буслаєв, О. Потебня, О. Афанасьєв, М. Сумцов, М. Драгоманов, а пізніше представлений студіями І. Франка, В. Гнатюка, М. Дашкевича, М. Грушевського, Б. Грінченка, Р. Волкова, С. Савченка та інших. Аналізуючи складники казки як у синтагматичному, так і в парадигматичному аспектах, О. Веселовський, О. Потебня, І. Франко, М. Сумцов та й наші сучасники (М. Зінчук, О. Бріцина, Л. Мушкетик, С. Пилипчук та інші), наголошували на особливій ролі мотиву в побудові форми сюжету. Мандрівні сюжети переносили у свідомість народу мотив, який міг обростати історією іншого плану вияву.

Діяльність вчених координувалася спеціальними установами та програмами з метою всебічного розвитку науки про народний побут та творчість. Одним із перших осередків українського казкознавства стала Етнографічна комісія Наукового товариства імені Тараса Шевченка у Львові (1898 р.), що публікувала в «Етнографічному збірнику» (1895-1916 рр.) казкознавчі матеріали Галичини та Закарпаття. Подібні наукові товариства функціонували пізніше й при університетах Харкова (Харківське історико-філологічне товариство), Києва (Південно-західний відділ РГТ; Українське наукове товариство, пізніше Етнографічна комісія ВУАН) та Одеси (Етнографічно-діалектологічна секція Одеської комісії краєзнавства ВУАН).

Провідну роль в організації міжнародної діяльності казкознавства відіграли вчені фінської школи фольклористики, співпрацю з якими намагався налагодити В. Гнатюк, скомпонувавши основи до покажчика сюжетів казок про тварин. Пропозиції українських казкознавців не були належно оцінені фінськими вченими, проте отримали динаміку створення прототипу вітчизняного покажчика сюжетів та мотивів. Так, відомий казанський вчений М. Андреев (учень В. Андерсона), спостерігаючи актуальність перекладу фінського покажчика 1929 р. (Аанте – Андреев) [2], побачив самодостатність казкової сюжетики в українському фольклорі та вирішив скласти окремих покажчик сюжетів та мотивів. У статті «До характеристики українського казкового матеріалу» [1] вчений визначив характер поділу сюжетів за розділами в майбутньому покажчику, зіставляючи їх з розподілом у

своєму каталозі 1929 р. та в міжнародному (Aarne-Thompson. F.F. Communications, № 74, 1928). За його проектом, покажчик мав слугувати не лише як бібліографічний довідник, але і для ширшого узагальнення. До часу написання статті, М. Андреевим було напрацьовано, більше 5 тисяч текстів українських казок, легенд та анекдотів, що презентували близько 2300 різних сюжетів та їх варіантів. Перед Великою вітчизняною війною покажчик було завершено, але виданий він не був (у 2015 р. ми здійснили переклад покажчика українською мовою та опублікували варіант з архівних фондів [36]). Наступний порівняльний покажчик сюжетів східнослов'янських казок [5] виданий білоруськими, українськими та російськими фольклористами (Л. Бараг, І. Березовський, К. Кабашніков, Н. Новиков, 1979) не відходив від принципів будови вже названого покажчика М. Андреева [2]. Додатково він містив доповнену бібліографію покажчиків (154 позиції) казок, легенд, бувальщин та перелік казкових сюжетів за певними архівними фондами, а також ряд статей, які присвячені методиці їх створення та змістового наповнення. Таким чином, можемо свідчити про досить об'ємну та розгалужену мережу сюжетно-мотивних каталогів, організуючим центром яких є система AaTh. Завдяки її існуванню практично встановлено різноманітні зв'язки між одиницями світового сюжетно-мотивного фонду. Проте зроблено це суто емпірично, шляхом постійного внесення новонакопиченого матеріалу у вигляді відповідних доповнень і коректив до первинної схеми, що була з самого початку досить не досконалою.

Активним учасником казкознавчих студій з 1907 р. є Міжнародна федерація фольклористів (FFC), яка з 1910 р. і до нині видає періодичну серію монографій та покажчиків типів казок різних народів. Монопольним осередком вивчення східнослов'янської народної казки була Казкова комісія Російського географічного товариства упродовж 1924-1929 рр. У збірниках комісії поряд з фольклорними записами публікувалися статті-огляди з питань систематизації, картографування, оприлюднення архівних матеріалів. Все це засвідчувало високий рівень розвитку науки про казку.

Упродовж 1920-1950-х рр. східнослов'янське казкознавство помітно послабило роботу в записуванні та вивченні казкової епіки. Зумовлено це було ідеологічними міркуваннями на зразок «чи потрібна казка радянській дитині». З 1960-х рр. поступово збільшилася кількість монографій з вивчення східнослов'янської казки на міжетнічному матеріалі українців, білорусів, росіян, де науковці студіювали сюжетний, образний, стилістичний рівні казок із врахуванням етнічних, регіональних, контактних, типологічних зв'язків зі світовим фольклором. Це дослідження М. Гиряка [18], Г. Сухобрис [68], В. Юзвенко [69], П. Лінтура [49], І. Березовського [8], Л. Дунаєвської [28; 29; 30], О. Бріциної [11; 12], О. Порпуліт [62], С. Онисенко

[58] та інших українських казкознавців, які послуговувалися досвідом сусідів та посилалися на їхні праці (зокрема, Е. Померанцеву [61], В. Проппа [64], М. Новикова [56], В. Аникина [4], К. Кабашникова [35], А. Фядосика [75], І. Крука [42], Е. Костюхіна [63], Л. Барага [6] та ін.). Міжнародний журнал студій казкової і не казкової народної прози «Fabula», що почав виходити з 1957 р. в Берліні й сьогодні лишається спеціалізованим виданням із казкознавства, де можуть публікуватися вчені всього світу. «Енциклопедія казок» К. Ранке з 1975 р. стала настільною книгою для здійснення історичних та порівняльних казкознавчих досліджень. Видання мало два аналоги: англійське публікувалося в Нью-Йорку, а німецькомовне – в Берліні. Завершення проєкту відсвяткували 2015 р. На сьогодні є електронний варіант видання в сорока томах, проте доступ до нього через реєстрацію й платний.

Також міжнародними вважаються багатотомні наукові серії казок народів світу Академії наук в Берліні, де публікуються праці й східнослов'янських дослідників-казкознавців. До казкознавчих міжнародних зв'язків виявляють інтерес, крім FFC, Міжнародне товариство дослідників народної прози, Міжнародне товариство етнології та фольклору Європи й Міжнародний комітет славистів.

У цілому ж у XX столітті народні казки вже не записувалися так активно, як у 90-х роках XIX ст., кореспондентські мережі на місцях практично перестали функціонувати. У подальшому спроби спонукати оповідачів до створення нових «пожовтневих» казок стали виявом нехтування законами усної оповідної традиції. На зміну методологічним пошукам прийшло панування надмірно ідеологізованої моделі фольклору, тому збирацька робота не мала істотних результатів, а в публікаціях переважали передруки.

Казкознавство як напрям фольклористики сформувався в лоні європейської міфологічної школи (від видань братів Грималь [79]), в українській науці – із середини – другої половини XIX ст. Проте як термін досить скупко використовується в українській фольклористиці. Хоча дослідники українських народних казок вказують на великий масив наукових праць про казку в Україні, присвячених її природі, методології, текстовим особливостям, функціонуванню тощо, й досі не існує підручника з казкознавства для фольклористів, який би вмщував як теорію вивчення казки, так і практичні поради для її аналізу й розуміння. Уперше український термін «казкознавство» зустрічаємо у бібліографічному довіднику Б. Грінченка (1911) та аналогічному доповненому виданні О. Андрієвського (1930) [3]. У покажчику термінів до обох видань вказано «казкознавство» із посиланням на

працю 1895 року чеського вченого доктора Іржі Полівки («Polivka, dr. Slavische Beiträge zur vergleichenden Märchenkunde» [80]), яка стосувалася огляду праць про казку, мала паралелі українських казкових сюжетів та бібліографічні примітки. Більш вільно термін почали використовувати вже у теоретичних працях казкознавці XXI ст. (М. Дмитренко [26], В. Давидюк [23], З. та М. Лановик [45], О. Кухаренко [43], С. Карпенко [36; 37; 38], І. Грищенко [22], О. Тихолоз [73], О. Олійник [57] та ін.) на позначення теоретичного масиву всебічних знань про народну казку як виду фольклору та системи наукових методів, сформованих у процесі едиційної практики як попередніх (XIX – XX століть), так і сучасних учених-казкознавців. Маючи фрагментарно виражені теоретичні положення у працях багатьох науковців, що сукупно становлять звід наукових знань про казку, казкознавство є однією з найрозвинутіших галузей сучасного українознавства.

З огляду на необхідність з'ясування природи і практики терміну казкознавство, окремої уваги вимагають словникові статті видань кінця XX ст. та нашого часу. Саме в них знаходимо визначення щодо термінів *казка* та *казкознавство*. Зокрема, це «Словник наукової та народної термінології. Східнослов'янський фольклор» (1993) за редакцією К. Кабашникова [35], що охоплював терміни галузі казкознавства українців, росіян та білорусів, з акцентом на набутки досліджень російської казки. Проте у визначеннях понять упорядники словника послуговувалися й міжнародними термінами, що стали уточнюючим фактором у видовому розрізненні казки. Серед сучасної української довідникової літератури, де вміщено статті про казку та казкознавство, відзначимо видання: «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» за редакцією А. Волкова (2001) [16], «Літературознавча енциклопедія» у двох томах за редакцією Ю. Коваліва (2007) [40], «Мала енциклопедія українського народознавства» за редакцією С. Павлюка (2007) [59], словник-довідник «Українська фольклористика», зредагований М. Чернописким (2008) [76] та «Українська фольклористична енциклопедія» (2018) упорядкована М. Дмитренком [27].

Спираючись на праці О. Потебні, П. Куліша, М. Драгоманова, І. Франка, В. Гнатюка, Г. Сухобрус, І. Хланти, І. Березовського, Л. Дунаєвської, М. Дмитренка, О. Бріциної, М. Чернопиского, Л. Мушкетик, О. Івановської, І. Грищенко та інших, можливою стає спроба періодизації українського казкознавства. Так, умовно визначимо чотири періоди:

I період – «від фіксації до вивчення» (обумовлений історичним становленням науки та формуванням критеріїв вивчення народної казки);

II період – *теоретичний* (зумовлений дискурсами між українськими фольклористичними школами (міфологічною, культурно-історичною,

психологічною, антропологічною); темпорально це кінець XIX – перша третина XX століття);

III період – *популяризаторський* (зумовлений переважанням публікацій популярних та науково-популярних збірок казок; в цей час вивчення природи малої епіки представлено переважно у вступних статтях до видань);

IV період – *пострадянський* (позначений пошуками нових шляхів фіксації та вивчення народної казки; темпорально збігається з відкриттям кафедр фольклористики в університетах Києва (1991 р.) та Львова (1992 р.)).

Починаючи з 1990-х рр., в Україні спостерігається різновекторне вивчення казки гуманітарними науками. Це праці присвячені: теорії фольклористичних шкіл (М. Дмитренко [26], В. Горленко [21]); вивченню особливостей казок різних видів (Л. Дунаєвська [28; 30], О. Бріцина [11; 12], С. Мишанич [53], С. Захаркін [32]); дослідженню літературної казки як жанру (В. Волочай [17], Л. Дунаєвська [29], М. та З. Лановик [45], Ф. Ващук [14]). Популярності у студіях набуває чарівна народна казка. Вивчаються наступні її аспекти: мовна і семантико-синтаксична структура (С. Лавриненко [44], З. Василько [13], О. Білодід, Л. Кадомцева [10], І. Євтушенко [31], Н. Пастух [60]); часова характеристика (Н. Лисюк [48]); естетична функція (О. Масло [52], М. Чернопиский [75]); поетико-стильові традиції (В. Шаблювський [77], Н. Смагло [65]); особливості реалізації антропоцентризму (Л. Мушкетик [55]). У студіях фольклористи звертають увагу на історичний розвиток структури та семантики казок (Л. Дунаєвська [28], О. Кирилюк [39]). Постійно в наукових статтях дискутуються природа жанрів, виникнення казкових образів, символіки, магії чисел, імен персонажів, космогонічного складника українських народних казок (С. Мишанич [53], В. Давидюк [23], Л. Мушкетик [54], С. Карпенко [36] та ін.).

З філософського погляду текст казки розглядається як феномен культури (М. Демедюк [40]). Психоаналітики обґрунтували особливості сприймання та розуміння змісту казок дітьми (В. Солодухов [67], О. Прокопова [63]), а також трактування української народної чарівної казки згідно з теорією сновидень З. Фрейда та К.-Г. Юнга (О. Тиховська [71]). Розкриваючи природу казки, конструюючи загальний макет або кліше, казкознавці акцентують на художніх образах, психології характерів, художніх деталях казкового епосу, специфіці художньої форми відзеркалення дійсності, звичаях та сподіваннях народу в певний період історичного часу. Послугуючись комунікативною лінгвістикою, вчені спроектували на народну казку такі поняття, як: театралізація, театр

одного актора, оповідач/казкар, імпровізація, інтереси слухачів, способи досягнення розважальності казки.

Проблемою казкознавства, що постала ще у XIX ст. та все ж таки вирішена лише частково, є поєднання й постійна взаємодія національного та інтернаціонального. Маючи яскраво виражені через мову та побутові реалії національні особливості, казки переважно є інтернаціональними сюжетними типами (Н. Гозь [20], І. Грищенко [22]). Аналіз сюжетного фонду східнослов'янських казок визначив не лише своє/чуже в них, але й піддав сумніву його цілісність, відаючи перевагу думці про міжнародне запозичення в результаті контактування народів, що не належать до єдиної мовної групи. Актуальним питанням казкознавства залишається історія казки як окремого народу, так і людства загалом.

Якщо звернутися до термінології казкознавства, то дискусійного вияву набувають типи казок. Так, казку (казка, байка, tale, faery tale, Märchen, Fabel) презентують як один із основних видів усної народної прози, що відрізняється від інших усних оповідей (повір'я, бувальщини, легенди, оповідання), що мають інформативний характер, установкою на вигадку, тобто домінування естетичної функції. Казки розповідаються для розваги та повчання. Проте установка на вигадку не може достовірно визначити місце казки серед оповідної прози. Відомий американський фольклорист С. Томпсон терміном tale охоплює всі форми прозової оповіді, писемні чи усні, що передавалися від покоління до покоління упродовж тривалого часу. Складність визначення меж казки обумовлено відсутністю змістової єдності. І сьогодні науковці використовують традиційний підхід до казки як виду фольклору, поділяючи на: казки про тварин (tale, Fabel, байка), чарівні (faery tale, Märchen), побутові (байка, tale, Märchen, Fabel). Окрім цього, до казок належать оповіді з ознаками кумулятивності (кумулятивні казки), легенди (казки-легенди), авантюри (авантюрні казки на середньовічні книжні сюжети), казки-анекдоти, що суттєво впливає на видове розуміння казкового пласту. У західноєвропейській практиці казкознавці послуговуються двома термінами Märchen (казки чарівні та побутові з елементом чарівності) та Fabel (казки побутові та про тварин), протиставивши їх сазі. За цими критеріями казковий мотив сягає міфологічного часу. Витівки прадавніх трікстерів стали основою казок про тварин та побутових казок, а міфологічні оповіді, пов'язані з давніми соціально-побутовими інститутами, трансформувалися в чарівні казки. Найпродуктивнішим видом вважають побутову казку, де поряд із переосмисленими архаїчними сюжетами (про важкі завдання, мудрі поради) постійно з'являються нові, часто літературного характеру.

Отже, казкова оповідь достатньо вивчена була вже на початку XX ст., але й сьогодні є багато уточнюючих статей щодо різних аспектів казки. Її

жанрово-видове розмаїття презентоване унікальними дослідженнями, які стосувалися кожного окремого виду казок: казка авантюрна (новелістична) (Е. Померанцева, В. Аникин, В. Пропп, Л. Дунаєвська); казка-анекдот (гумористична казка та анекдот) (В. Пропп, К. Чистов); казка багатирська (запропонували термін І. Снегирьов та І. Срезневський, у подальшому використовували С. Савченко, В. Жирмунський); казка побутова (соціально-побутова) (С. Савченко, М. Левченко, Е. Померанцева, Ю. Юдин, В. Аникин, О. Бріцина); чарівні, фантастичні казки (І. Рудченко, П. Чубинський, Е. Померанцева, Л. Бараг, К. Кабашніков, М. Гиряк, Л. Дунаєвська, С. Пушик, М. Редьква); казка героїко-фантастична (термін увів І. Березовський, М. Возняк); казка докучна (термін увів О. Афанасьєв, досліджував О. Нікіфоров); казка кумулятивна (В. Пропп, В. Давидюк); легендарна казка (О. Веселовський, О. Афанасьєв, М. Драгоманов, Л. Бараг, Л. Дунаєвська); новелістична казка (Ю. Юдин, Л. Дунаєвська, Л. Барабанова); казки про тварин (М. Дашкевич, С. Савченко, І. Березовський, Е. Костюхин, Л. Дунаєвська, І. Крук, С. Карпенко); казка сатирична (О. Міллер, А. Фядосік, П. Лінтур, І. Хланта, Г. Сухобрус); казка солдатська (А. Фядосік); казка соціально-побутова (П. Чубинський, В. Гнатюк, Б. Грінченко, Ю. Соколов, О. Дей, М. Зінчук); казка гумористична (В. Пропп, К. Чистов, А. Рафаєва, А. Фядосік, П. Лінтур, І. Сенько).

У студіях науковців про казкаря (байкаря) (В. Лесевич, В. Гнатюк, С. Савченко, М. Гиряк, Л. Бараг, В. Івашків), упорядниками фольклористичних словників (серед них упорядкований К. Кабашниковим [56]) визначено його місце у фольклорній оповідній традиції. Це обов'язково талановитий від природи виконавець (оповідач) казок, який володіє достатнім репертуаром, є зберігачем (накопичувачем) казкової традиції, що суттєво впливає на її стан. Його життєвий досвід, володіння перейнятою від наставників фольклорною традицією в глобальному її розумінні прямо чи опосередковано відображаються у його манері оповідати казки, особливостях стилю, розвитку того чи іншого сюжету. У словниковій статті здійснено огляд праць науковців стосовно особистості казкаря, вказано на існуючі класифікації за В. Проппом [64]: казкар-епік (переважають чарівні казки), казкар-новеліст (соціально-побутові та анекдотичні казки), казкар-мораліст (повчальні легенди) та універсали (вміло подають всі види казок); за Д. Зелениним [33]: казкар-ремесник, казкар-солдат, казкар-бурлака (прошарково-соціальна ознака, що вплинула на репертуар та манеру оповіді казкаря). Казкарі професіонали, так звані баюни, байкарі в слов'янській традиції є особливим культурним явищем. Натомість, в

народі переважають казкарі не професіонали, представники старшого покоління (дід, баба), що розповідали казки своїм онукам. Українська казкаря школа береже пам'ять та збірники репертуару таких видатних казкарів як Р. Чмихала [47], В. Короловича [50], А. Калина [9; 49], М. Галиці [51] та ін. Така методика фіксації казки збудила особливу позицію науковців щодо формування збірників казок за репертуаром казкаря, а не за видовими ознаками казки [24].

Серед українських науковців немає точного визначення щодо видових та жанрових особливостей казкового епосу, що й відобразилося у статтях словників, довідників та енциклопедій. Розуміння казки як жанру (літератури) суперечить певним аспектам сприйняття її як виду усної народної прози. Таким чином маємо наступні визначення: казка як жанр усної народної прози (В. Сокіл) [59]; казка народна як вид оповідання (М. Чорнопиский) [75]; казка як жанр фольклорного епосу (А. Волков) [16]; казка як один із основних видів усної народної прози, що відрізняється від інших усних оповідей (повірь, бувальщини, легенди, оповідання), що мають інформативний характер, установку на вигадку, тобто домінування естетичної функції (за Кабашниковим, Ю. Ковалів) [40]; казка – жанр прози, що разом із не казковою прозою складає пласт (область – В. Пропп) традиційної усної народної прози (О. Бріцина) [27]; казка – фольклорний розповідний сюжетний твір про вигадані, часто фантастичні події, що відбуваються з людиною чи твариною; вид усної народної прози: епічні твори алегоричного, повчально-розважального, чарівно-фантастичного, пригодницького, героїчного або побутового реалістичного змісту з установкою на вигадку і щасливу розв'язку для головного героя (за М. Дмитренко, С. Карпенко) [27]. Хоча інформативна та дидактична функція народної казки є головними, науковці акцентують свою увагу на її розважальному аспекті. Пояснення цьому знаходимо в розумінні будь-якої оповіді як інформації та досвіду, а казка вимагала певного налаштування слухача на сприйняття та включення творчої уяви адресанта та адресата.

Висновки. Отже, українське казкознавство має великий спектр досліджень, що торкалися динаміки розвитку казкової традиції, професійності казкарів та специфіки вивчення народної епіки фольклористичними школами. На наукову важливість теми вказують десятки захищених дисертацій з фольклористики, філології, педагогіки та етнопсихології. Монографічні розвідки торкалися актуальних для соціуму тем, зокрема відображення в народних казках психічних архетипів за теоріями З. Фрейда та К.-Г. Юнга, міжнародної специфіки жанру, а також теми побутування літературної казки. Підкреслюючи колективність у створенні казки, можемо говорити про особливості менталітету українського народу, який не лише зберіг давні зразки, а й активно продукує нові сюжети, спираючись на традицію

казкотворення. Даючи високу оцінку народній казці як виду епіки, зважаючи на її філософсько-ментальне підґрунтя, вчені зазначають: «Казка на відміну від деяких інших жанрів фольклору є суто антропоцентричною, людиновимірною, зосередженою на людині... Універсальність казки полягає у колективності всетворення. Цей всетвір живе і розвивається в межах однієї спільноти, усно передається від покоління до покоління; казка – моральний кодекс, спонукальне і стримуюче начало» [55, с. 5, 9]. Дискуси навколо народної епіки поєднують покоління вчених, адже не втратили актуальності думки О. Потебні та І. Франка, та й багатьох інших науковців, аматорів, збирачів текстів казок, які висловлювали свої погляди стосовно спостережень щодо побутування народної казки, її значення в житті українського етносу, народу, нації.

Казкознавчий дискурс позитивно впливав на формування та розвиток методології досліджень про народну казку. Незважаючи на те, що казкознавство як напрям фольклористики існує понад сотню років, все ще немає всеохопного визначення казки, здатного вмістити всю широту казкової фантазії, сюжетів та мовної структури. Для розуміння народної казки як

фольклорного феномена у світовому казкознавстві ХХ століття компаративістська, антропологічна, психоаналітична, структуралістська теорії лише обумовили каталог художньої фактури сюжетів, тим самим заклавши основу для подальшого її вивчення. Методологічні основи казкознавства представлені великою кількістю праць українських та зарубіжних вчених. Динаміка досліджень українських вчених охоплює умови побутування, методи та способи записування (фіксації), дослідження архівних фондів, розбіжності у публікації текстів збірниками та трансформації тексту у процесі перевидань. Необхідністю сьогодення є не лише видання архівних фондів казок, а й колективних та одноосібних монографій про вітчизняне казкознавство.

Велике значення мали наукові осередки, що розробляли критерії роботи з казковим нарративом, перспективи використання фіксованих матеріалів. Вхідження українського казкознавства до європейського наукового простору стало сприятливим фактором, що зумовив появу досліджень щодо типології та мотиву. Тому на часі є типологічні дослідження, що сприятимуть всеохопному уявленню про народну казкову традицію та її сучасний стан.

Література

1. Андреев Н. П. К характеристике украинского сказочного материала. *Сборник статей к пятидесятилетию научно-общественной деятельности С. Ф. Ольденбурга*. Ленинград, 1934. С. 61-72.
2. Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Ленинград, 1929. 118 с.
3. Андрієвський О. Бібліографія літератури з українського фольклору. Т. 1. Київ, 1930. С. 471, № 73.
4. Аникин В. П. Русская народная сказка. Москва, 1977. 208 с.
5. Бараг Л. Г., Березовский И. П., Кабашников К. П., Новиков Н. В. Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. Ленинград, 1979. 437 с.
6. Бараг Л. Р. Сюжэты і матывы беларускіх народных казак. Мінск, 1978. 247с.
7. Березовський І. П. Дум живих казкові передзвони. *Мудрий оповідач*. Київ, 1969. 438 с. С. 3-8.
8. Березовський І. П. Казки про тварин. Київ, 1976. 574 с.
9. Бесараба В. С. Дванадцять братів. *Закарпатські казки Андрія Калина*. Ужгород, 1972. 156 с.
10. Білодід О. І., Кадомцева Л. О. Мова, емоція, етнодидактика. *Мова і духовність нації: тези доповідей регіональної науково-практичної конференції (Львів, 14-15 листопада, 1998)*. Львів, 1999. С. 5-8.
11. Бріцина О. Ю. Українська усна традиційна проза : питання текстології та виконавства. Київ, 2006. 400 с.
12. Бріцина О. Ю. Українська народна соціально-побутова казка (специфіка та функціонування). Київ, 1989. 152 с.
13. Василько З. С. Символізація значення слова в українському фольклорному мовленні (на матеріалі фауноназв у казках, піснях і пареміях): автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 – українська мова. Київ, 2003. 20 с.
14. Ващук Ф. Т. Про художні особливості української народної казки. *Народна творчість та етнографія*. 1966. №1. С. 78-80.
15. Возняк М. Українські народні казки. В 3-х книгах. Київ, 1946-1948.
16. Волков А. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці, 2001. 636 с.
17. В. Г. Українська народна казка в контексті давньоукраїнської міфології: літературно-мовознавчі студії тексту. Вінниця, 2010. 374 с.
18. Гиряк М. Багатство бережене віками. *Дружно вперед*. 1964. №№ 1-12.
19. Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість. Київ, 1966. 248 с.
20. Годзь Н. Б. Культурні стереотипи в українській народній казці: автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури. Харків, 2004. 19 с.
21. Горленко В. Ф. Русское географическое общество и украинская этнография в середине XIX века. *Этнографическое Обзорение*. 1957. № 3. С. 128-142.
22. Грищенко І. Міжетнічна фольклорна комунікація в народній прозі. Київ, 2015. 270 с.
23. Давидюк В. Ф. Первісна міфологія українського фольклору. Луцьк, 1997. 296 с.
24. Дег Л. У центрі уваги митець: творення та виконання традиційних казок. *Усна епіка: етнічні традиції та виконавство; матеріали міжнародної наукової конференції*. Київ, 1997. Ч. 1. С. 85-105.
25. Демедюк М. В. Національна специфіка української народної казки. Автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 10.01.07 – фольклористика. Львів, 2010. 20 с.

26. Дмитренко М. К. Українська фольклористика другої половини XIX століття: школи, постаті, проблеми. Київ, 2004. 384 с.
27. Дмитренко М. К. Українська фольклористична енциклопедія. У 2-х томах. Т. 1. А – Л. Київ, 2018. 740 с.
28. Дунаєвська Л. Ф. Українська народна казка. Київ, 1987. 127с.
29. Дунаєвська Л. Ф. Напиймося з живого джерела. *З живого джерела. Українські народні казки в записах, переказах та публікаціях українських письменників*. Київ, 1990. 512 с.
30. Дунаєвська Л. Ф. Українська народна проза (легенда, казка). Еволюція епічних традицій. Київ, 1997. 447 с.
31. Євтушенко І. В. Роль архетипної символіки у вираженні інтимних почуттів суб'єкта до близьких йому людей (на основі дослідження міфів, казок та психомалюнків): автореф. дис... канд. психол. наук: спец. 19.00.07 – педагогічна та вікова психологія. Київ, 2004. 20 с.
32. Захаркін С. Ритм української народної казки. *Сучасність*. 1997. № 6. С. 116-122.
33. Зеленин Д. Великорусские сказки Пермской губернии. Петроград, 1914.
34. Кабашников К. П., Фядосик А. С. и др. Беларуская вуснапаэтычная творчасць. Мінск. 1983. 364 с.
35. Кабашников К. П. и др. Восточнославянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии. Мінск, 1993. 478 с.
36. ЗбКарпенко С. Д. Міфологічні мотиви в українських народних казках про тварин. Біла Церква, 2008. 168 с.
37. Карпенко С. Д. Роль Володимира Гнатюка у формуванні українського казкознавства. *Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка. Серія: Літературознавство*. Тернопіль : ТНПУ, 2016. Вип. 44. С.24-29.
38. Карпенко С. Д. Сюжетний показчик українських народних казок : за матеріалами фотокопії рукопису М. П. Андрєєва. Біла Церква, 2015. 184с.
39. Кирилюк О. С. Універсалії культури і семіотика дискурсу. Казка та обряд. Одеса, 2005. 372 с.
40. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 1. Київ, 2007. 608 с.
41. Костюхин Е. Типы и формы животного эпоса. Москва, 1987. 269 с.
42. Крук И. И. Восточнославянские сказки о животных. Минск, 1989. 159 с.
43. Кухаренко О. О. Казки Слобожанщини: від перших фіксацій до публікацій XIX – початку XX ст. (Історія та критика текстів). Автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 10.01.07 – фольклористика. Київ, 2009. 16 с.
44. Лавриненко С. Т. Мовна картина світу в українській фантастичній казці : Автореф. дис... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 – українська мова. Дніпропетровськ, 1995. 20 с.
45. Лановик М. Б., Лановик З. Б. Українська усна народна творчість : навчальний посібник. Київ, 2006. 591 с.
46. Левченко М. Казки та оповідання з Поділля. В записах 1850-1860-х рр. Вип. I-II. *Збірник Історично-філологічного відділу УАН*, № 68. Київ, 1928. 598с.
47. Лесевич В. Оповідання Р. Ф. Чмихала. *Етнографічний збірник*. 1904. Т. 14. 337 с.
48. Лисюк Н. А. Міфологічний хронотоп : матеріали до курсів «Міфологія», «Міфологія слов'янська і світова». Київ, 2006. 200 с.
49. Лінтур П. В. Антирелігійні та антипопівські мотиви в казках Андрія Калина. *Народна творчість та етнографія*. 1962. № 1. С. 94-97.
50. Лінтур П. В. Як чоловік відьму підкував, а кішку вчив працювати. Закарпатські народні казки. Гумор та сатира. Ужгород, 1966. 170 с.
51. Лінтур П. В., Чендей І. М. Казки зелених гір. Закарпатські казки Михайла Галиці. Ужгород, 1965. 285 с.
52. Масло О. В. Національно-культурний компонент у лексиці українських народних казок: Автореф. дис... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 – українська мова. Харків, 2008. 24 с.
53. Мишанич С. В. Система жанрів в українському фольклорі. *Українознавство : посібник*. Київ, 1994. С. 263-276.
54. Мушкетик Л. Г. Персонажі української народної казки. Київ, 2014. 360 с.
55. Мушкетик Л. Г. Людина в народній казці Українських Карпат : на матеріалі української та угорської оповідальної традиції. Київ, 2010. 320 с.
56. Новиков Н. В. К проблеме сказочного сборника. Принципы текстологического изучения фольклора. Отдельный оттиск. Москва; Ленинград, 1966. С.72-101.
57. Олійник О. Г. Антиномія категорій «свій» / «чужий» у просторі української народної чарівної казки: автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 10.01.07 – фольклористика. Львів, 2007. 19 с.
58. Онисенко С. В. Інтертекстуальність у фольклорі : на матеріалі паремій у казках. Автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 10.01.07 – фольклористика. Київ, 2013. 20 с.
59. Павлюк С. Мала енциклопедія українського народознавства. Львів, 2007. 832 с.
60. Пастух Н. А. Зооморфні образи в українському фольклорі. Образ зозулі. Автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 10.01.07 – фольклористика. Львів, 2001. 19 с.
61. Померанцева Э. В. Судьбы русской сказки. Москва, 1965. 220 с.
62. Порпуліт О. О. Ономастичний простір українських народних казок : (у зіставленні з російськими казками). Автореф. дис... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 – українська мова. Одеса, 2000. 20 с.
63. Прокопова О. Українська народна казка як ефективний засіб навчання і виховання. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2004. № 4. С. 25-27.
64. Пропп В. Я. Поэтика фольклора. (Собрание трудов В. Я. Проппа). Москва, 1998. 648 с.
65. Смагло Н. С. Регіональні особливості народної прози Поділля (на матеріалах фольклору Вінниччини). Автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 10.01.07 – фольклористика. Київ, 1999. 19 с.
66. Собецька О. Е. Українська народна казка про тварин та індійська «Панчтантра»: порівняльний структурно-семантичний аналіз сюжетів: автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 10.01.07 – фольклористика. Київ, 2008. 20 с.
67. Солодухов В. Л. Метафоричність казки як засіб активного соціально-психологічного навчання: автореф. дис... канд. психол. наук: спец. 19.00.07 – педагогічна та вікова психологія. Івано-Франківськ, 2007. 19 с.
68. Сухобрус Г. С. Генеза і розвиток народних уявлень про долю у східних слов'ян : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.07 – фольклористика. Київ, 1945. 18 с.

69. Сухобрус Г., Юзвенко В. Українську народні казки, легенди, анекдоти. Київ, 1957. 544 с.
70. Таланчук О. М. Українознавство. Усна народна творчість. Київ, 1998. 247с.
71. Тиховська О. Українська народна чарівна казка: психоаналітичний аспект. Ужгород, 2011. 256 с.
72. Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генеалогічні аспекти). Львів, 2005. 316 с.
73. Франко І. Я. Байка про байку. *Твори : У 50-ти томах*. Київ, 1979. Т. 20. 485 с.
74. Фядосик А. С. Проблемы белоруской народной сатиры. Минск, 1978.
75. Чернопиский М. Г. Франкова концепція народної казки у контексті казкознавства ХХ століття. «Царівна родом із високого, блискучого замку». *Записки НТШ. Праці філологічної секції*. Львів, 2005. Т. ССЛ. С. 376-405.
76. Чернопиский Мих. Українська фольклористика. Словник-довідник. Тернопіль, 2008. 448 с.
77. Шаблювський В. С. Поетико-стильові традиції східнослов'янської та східнороманської фантастичної казки (Спільне та специфічне. контактні зв'язки): автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 10.01.07 – фольклористика. Київ, 1997. 23 с.
78. Grimms, Märchen : Kinder- und Hausmärchen. Berlin, 1812-1815.
79. Ortutay Gy. Magyar népköltészet : Népballedák, népmesék. Bp. : Akadémiai Kyiv, 1985. 374 p.
80. Polivka, dr. Slavische Beiträge zur vergleichenden Märchenkunde. Zeitschrift für oesterreichische Volkskunde, 1895.

References

1. Andreev N. P. (1934) K karaktery`sty`ke ukraý`nskogo skazochnoho matery`ala. *K pyaty`desyaty`lety`yu nauchno-obshhestvennoj deyatel`nosti` S. F. Ol`den-burga*. Leny`ngrad. S. 61-72. (in Russia)
2. Andreev N. P. (1929) Ukazatel` skazochnych syuzhetov po sy`steme Aarne. Leny`ngrad, 1929. 118 s. (in Russia)
3. Andriyevs`ky`j O. (1930) Bibliografiya literatury` z ukraýins`kogo fol`kloru. T. 1. Ky`yiv. S. 471, # 73. (in Ukraine)
4. Barag L. G., Berezovsky`j Y. P., Kabashny`kov K. P., Novy`kov N. V. (1979) Sravny`tel`nyj ukazatel` syuzhetov: Vostochnoslavjanskaya skazka. Leny`ngrad. 437 s. (in Russia)
5. Barag L. R. (1979) Syuzhety i matyvy belaruskich narodnych kazak. Minsk. 247 s. (in Belarus)
6. Berezovs`ky`j I. P. (1969) Dum zhy`vy`ch kazkovi peredzvony`. *Mudry`j opovidach*. Ky`yiv. 438 s. S. 3-8. (in Ukraine)
7. Berezovs`ky`j I. P. (1976) Kazky` pro tvary`n. Ky`yiv. 574 s. (in Ukraine)
8. Besaraba V. S. (1972) Dvanadcyat` brativ. Zakarpats`ki kazky` Andriya Kaly`na. Uzhgorod. 156 s. (in Ukraine)
9. Bilodid O.L., Kadomceva L.O. (1999) Mova, emociya, etnody`dakty`ka. *Mova i duchovnist` nacyi: tezy` dopovidej regional`noyi naukovy`prakty`chnoyi konferencyi (L`viv, 14-15 ly`stopada, 1998)*. L`viv. S. 5-8. (in Ukraine)
10. Bricy`na O. Yu. (2006) Ukraýins`ka usna trady`cijna proza : py`tannya tekstologiyi ta vy`konavstva. Ky`yiv. 400 s. (in Ukraine)
11. Bricy`na O. Yu. (1989) Ukraýins`ka narodna social`no-pobutova kazka (specy`fika ta funkcionuvannya). Ky`yiv. 152 s. (in Ukraine)
12. Vasy`lko Z. S. (2003) Sy`mvolicizaciya znachennya slova v ukraýins`komu fol`klornomu movlenni (na materialy faunonazv u kazkach, pisnyach i paremyach): avtoref. dy`s... kand. filol. nauk: specz. 10.02.01 – ukraýins`ka mova. Ky`yiv. 20 s. (in Ukraine)
13. Vashhuk F.T. (1966) Pro chudozhni osoby`vosti ukraýins`koyi narodnoyi kazky`. *Narodna tvorchist` ta etnografiya*. #1. S.78-80. (in Ukraine)
14. Voznyak M. (1946-1948) Ukraýins`ki narodni kazky`. V 3-x kny`gach. Ky`yiv. (in Ukraine)
15. Volkov A. (2001) Leksy`kon zagal`nogo ta porivnyal`nogo literaturoznavstva. Chernivci. 636 s. (in Ukraine)
16. Volochaj V. G. (2010) Ukraýins`ka narodna kazka v konteksti davn`oukraýins`koyi mifologiyi: literaturno-movoznavchi studiyi tekstu. Vinny`cya. 374 s. (in Ukraine)
17. Gy`ryak M. (1964) Bagatstvo berezhene vikamy`. *Druzhno vpered*. ## 1-12. (in Ukraine)
18. Gnatyuk V. (1966) Vy`brani statti pro narodnu tvorchist`. Ky`yiv. 248 s. (in Ukraine)
19. Godz` N. B. (2004) Kul`turni stereoty`py` v ukraýins`kij narodnij kazci: avtoref. dy`s... kand. filol. nauk: specz. 09.00.04 – filosofs`ka antropologiya, filosofiya kul`tury`. Kharkiv. 19 s. (in Ukraine)
20. Gorlenko V. F. (1957) Russkoe geografy`cheskoe obshhestvo y` ukraý`nskaya etnografy`ya v seredy`ne XIX veka. *Etnografy`cheskoe Obozreny`e*. # 3. S. 128-142.
21. Gry`shhenko I. (2015) Mizhetnichna fol`klorna komunikaciya v narodnij prozi. Ky`yiv. 270 s. (in Ukraine)
22. Davy`dyuk V. F. (1997) Pervisna mifologiya ukraýins`kogo fol`kloru. Lucz`k. 296 s. (in Ukraine)
23. Deg L. (1997) U centri uvagy` my`tecz` : tvorennya ta vy`konannya trady`cijny`x kazok. Usna epika: etnichni trady`ciyi ta vy`konavstvo; materialy` mizhnarodnoyi naukovoyi konferencyi. Ky`yiv. Ch. 1. S. 85-105. (in Ukraine)
24. Demedyuk M. V. (2010) Nacional`na specy`fika ukraýins`koyi narodnoyi kazky`. Avtoref. dy`s... kand. filol. nauk: specz. 10.01.07 – fol`klory`sty`ka. L`viv. 20 s. (in Ukraine)
25. Dmy`trenko M. K. (2004) Ukraýins`ka fol`klory`sty`ka drugoyi polovy`ny` XIX stolittya: shkoly`, postati, problemy`. Ky`yiv. 384 s. (in Ukraine)
26. Dmy`trenko M. K. (2018) Ukraýins`ka fol`klory`sty`chna ency`klopediya. U 2-x tomach. T. 1. A – L. Ky`yiv. 740 s. (in Ukraine)
27. Dunayevs`ka L. F. (1987) Ukraýins`ka narodna kazka. Ky`yiv. 127 s. (in Ukraine)
28. Dunayevs`ka L. F. (1990) Napy`jmosya z zhy`vogo dzhherela. *Z zhy`vogo dzhherela. Ukraýins`ki narodni kazky` v zapy`sakh, perekazakh ta publikacijakh ukraýins`ky`kh py`s`menny`kiv*. Ky`yiv. 512 s. (in Ukraine)
29. Dunayevs`ka L. F. (1997) Ukraýins`ka narodna proza (legenda, kazka). Evolyuciya epichny`kh trady`cij. Ky`yiv. 447 s. (in Ukraine)
30. Yevtushenko I. V. (2004) Rol` arkhety`pnoyi sy`mvolyky` u vy`razhenni inty`mny`kh pochuttiv sub`yekta do bly`z`ky`kh jomu lyudej (na osnovi doslidzhennya mifiv, kazok ta psy`khomalyunkiv): avtoref. dy`s... kand. psy`khol. nauk: specz. 19.00.07 – pedagogichna ta vikova psy`khologiya. Ky`yiv. 20 s. (in Ukraine)

31. Zakharkin S. (1997) Ry`tm ukrayins`koyi narodnoyi kazky`. *Suchasnist`*. # 6. S. 116-122. (in Ukraine)
32. Zeleny`n D. (1914) Vely`korussky`e skazky` Permskoj guberny`y`. Petrograd. (in Russia)
33. Kabashny`kav K. P., Fyadosy`k A. S. y` dr. (1983) *Belaruskaya vusnapaetychnaya tvorchaszcz`*. Minsk. 364 s. (in Belarus)
34. Kabashny`kov K. P. y` dr. (1993) *Vostochnoslavjansky`j fol`klor. Slovar` nauchnoj y` narodnoj termynologiy`*. Minsk. 478 s. (in Belarus)
35. Karpenko S. D. (2008) *Mifologichni moty`vy` v ukrayins`ky`kh narodny`kh kazkakh pro tvary`n*. Bila Cerkva. 168 s. (in Ukraine)
36. Karpenko S. D. (2016) Rol` Volody`my`ra Gnatyuka u formuvanni ukrayins`kogo kazkoznavstva. *Naukovi zapy`sky` TNPU im. V.Gnatyuka. Seriya: Literatury`znavstvo*. Ternopil` : TNPU. Vy`p. 44. S.24-29. (in Ukraine)
37. Karpenko S. D. (2015) *Syuzhetny`j pokazhchy`k ukrayins`ky`kh narodny`kh kazok : za materialamy` fotokopiyi rukopy`su M. P. Andryeyeva*. Bila Cerkva. 184 s. (in Ukraine)
38. Ky`ry`lyuk O. S. (2005) *Universaliyi kul`tury` i semioty`ka dy`skursu. Kazka ta obryad*. Odesa. 372 s. (in Ukraine)
39. Kovaliv Yu. I. (2007) *Literaturoznavcha ency`klopediya: u dvox tomakh. T. 1*. Ky`yiv. 608 s. (in Ukraine)
40. Kostyuxy`n E. (1987) *Ty`py y` formy zhy`votnogo eposa*. Moskva. 269 s. (in Ukraine)
41. Kruk Y`. Y`. (1989) *Vostochnoslavjansky`e skazky` o zhy`votny`x*. My`nsk. 159 c. (in Belarus)
42. Kuxarenko O. O. (2009) *Kazky` Slobozhanshhy`ny` : vid pershy`kh fiksacij do publikacij XIX – pochatku XX st. (Istoriya ta kry`ty`ka tekstiv)*. Avtoref. dy`s... kand. filol. nauk: specz. 10.01.07 – fol`klory`sty`ka. Ky`yiv. 16 s. (in Ukraine)
43. Lavry`nenko S. T. (1995) *Movna karty`na svitu v ukrayins`kij fantasty`chnij kazci : Avtoref. dy`s... kand. filol. nauk. Dnipropetrovs`k*. 20 s. (in Ukraine)
44. Lanovy`k M. B., Lanovy`k Z. B. (2006) *Ukrayins`ka usna narodna tvorchist` : navchal`ny`j posibny`k*. Ky`yiv. 591 s. (in Ukraine)
45. Levchenko M. (1928) *Kazky` ta opovidannya z Podillya. V zapy`sax 1850-1860-kh rr. Vy`p. I-II. Zbirny`k Istory`chno-filologichnogo viddilu UAN, # 68*. Ky`yiv. 598 c. (in Ukraine)
46. Lesevy`ch V. (1904) *Opovidannya R. F. Chmy`khala. Etnografichny`j zbirny`k*. T. 14. 337 s. (in Ukraine)
47. Ly`syuk N. A. (2006) *Mifologichny`j khronotop : materialy` do kursiv «Mifologiya», «Mifologiya slov`yans`ka i svitova»*. Ky`yiv. 200 s. (in Ukraine)
48. Lintur P. V. (1962) *Anty`religijni ta anty`popivs`ki moty`vy` v kazkakh Andriya Kaly`na. Narodna tvorchist` ta etnografiya*. # 1. S. 94-97. (in Ukraine)
49. Lintur P. V. (1966) *Yak cholovik vid`mu pidkuvav, a kishku vchy`v pracuvaty`*. Zakarpats`ki narodni kazky`. Gumor ta saty`ra. Uzhgorod. 170 s. (in Ukraine)
50. Lintur P. V., Chendej I. M. (1965) *Kazky` zeleny`kh gir. Zakarpats`ki kazky` My`xajla Galy`ci*. Uzhgorod. 285 c. (in Ukraine)
51. Maslo O. V. (2008) *Nacional`no-kul`turny`j komponent u leksy`ci ukrayins`ky`kh narodny`kh kazok : Avtoref. dy`s... kand. filol. nauk. Kharkiv*. 24 s. (in Ukraine)
52. My`shany`ch S. V. (1994) *Sy`stema zhanriv v ukrayins`komu fol`klori. Ukrayinoznavstvo : posibny`k*. Ky`yiv. S. 263-276. (in Ukraine)
53. Mushkety`k L. G. (2014) *Personazhi ukrayins`koyi narodnoyi kazky`*. Ky`yiv. 360 s. (in Ukraine)
54. Mushkety`k L. G. (2010) *Lyudy`na v narodnij kazci Ukrayins`ky`kh Karpat : na materialy` ukrayins`koyi ta ugars`koyi opovidal`noyi trady`ciyi*. Ky`yiv. 320 s. (in Ukraine)
55. Novy`kov N. V. (1966) *K probleme skazochnogo sborny`ka. Pry`ncy`py tekstology`cheskogo y`zucheny`ya fol`klora. Otdel`ny`j otty`sk*. Moskva; Leny`ngrad. S.72-101. (in Russia)
56. Olijny`k O. G. (2007) *Anty`nomiya kategorij «svij` / «chuzhy`j» u prostori ukrayins`koyi narodnoyi charivnoyi kazky` : avtoref. dy`s... kand. filol. nauk: specz. 10.01.07 – fol`klory`sty`ka*. L`viv. 19 s. (in Ukraine)
57. Ony`senko S. V. (2013) *Intertekstual`nist` u fol`klori : na materialy` paremij u kazkakh. Avtoref. dy`s... kand. filol. nauk: specz. 10.01.07 – fol`klory`sty`ka*. Ky`yiv. 20 s. (in Ukraine)
58. Pavlyuk S. (2007) *Mala ency`klopediya ukrayins`kogo narodoznavstva. L`viv*. 832 s. (in Ukraine)
59. Pastukh N. A. (2001) *Zoomorfni obrazy` v ukrayins`komu fol`klori. Obraz zozuli. Avtoref. dy`s... kand. filol. nauk: specz. 10.01.07 – fol`klory`sty`ka*. L`viv. 19 s. (in Ukraine)
60. Pomeranceva E. V. (1965) *Sud`by russkoj skazky`*. Moskva. 220 s. (in Russia)
61. Porpulis O. O. (2000) *Onomasty`chny`j prostir ukrayins`ky`kh narodny`kh kazok : (u zistavlenni z rosijs`ky`my` kazkamy`)*. Avtoref. dy`s... kand. filol. nauk. Odesa. 20 s. (in Ukraine)
62. Prokopova O. (2004) *Ukrayins`ka narodna kazka yak efekty`vny`j zasib navchannya i vy`xovannya. Ukrayins`ka literatura v zagal`noosvitnij shkoli*. # 4. S. 25-27.
63. Propp V. Ya. (1998) *Poety`ka fol`klora. (Sobranny`e trudov V. Ya. Proppa)*. Moskva. 648 s. (in Russia)
64. Smaglo N. S. (1999) *Regional`ni osobly`vosti narodnoyi prozy` Podillya (na materialax fol`kloru Vinny`chy`ny`)*. Avtoref. dy`s... kand. filol. nauk: specz. 10.01.07 – fol`klory`sty`ka. Ky`yiv. 19 s. (in Ukraine)
65. Sobecz`ka O. E. (2008) *Ukrayins`ka narodna kazka pro tvary`n ta indijs`ka «Panchatantra»: porivnyal`ny`j strukturosemanty`chny`j analiz syuzhetiv: avtoref. dy`s... kand. filol. nauk: specz. 10.01.07 – fol`klory`sty`ka*. Ky`yiv. 20 s. (in Ukraine)
66. Solodukhov V. L. (2007) *Metafory`chnist` kazky` yak zasib akty`vnogo social`no-psy`khologichnogo navchannya: avtoref. dy`s... kand. psy`khol. nauk: specz. 19.00.07 – pedagogichna ta vikova psy`khologiya. Ivano-Frankivs`k*. 19 s. (in Ukraine)
67. Suxobrus G. S. (1945) *G`eneza i rozvy`tok narodny`kh uyavlen` pro dolyu u skhidny`kh slov`yan: avtoref. dy`s... kand. filol. nauk. Ky`yiv*. 18 s. (in Ukraine)
68. Suxobrus G., Yuzvenko V. (1957) *Ukrayins`ku narodni kazky`, legendy`, anekdoty`*. Ky`yiv. 544 c. (in Ukraine)
69. Talanchuk O. M. (1998) *Ukrayinoznavstvo. Usna narodna tvorchist`*. Ky`yiv. 247 s. (in Ukraine)

70. Ty`khovs`ka O. (2011) Ukrayins`ka narodna charivna kazka: psy`khoanalitichny`j aspekt. Uzhgorod. 256 s. (in Ukraine)
71. Ty`xoloz N. (2005) Kazkotvorchist` Ivana Franka (genealogichni aspekty`). L`viv. 316 s. (in Ukraine)
72. Franko I. Ya. (1979) Bajka pro bajku. *Tvory` : U 50-ty` tomakh*. Ky`yiv. T. 20. 485 s. (in Ukraine)
73. Fyadosy`k A. S. (1978) Prablemy belaruskaj narodnaj saty`ry. Minsk. (in Belarus)
74. Chornopy`sky`j M. G. (2005) Frankova koncepciya narodnoyi kazky` u konteksti kazkoznavstva XX stolittya. «Czarivna rodom iz vy`sokogo, bly`skuchogo zamku». *Zapy`sky` NTSh. Praci filologichnoyi sekciji*. L`viv. T. CCL. S. 376-405. (in Ukraine)
75. Chornopy`sky`j My`kh. (2008) Ukrayins`ka fol`klory`sty`ka. Slovny`k-dovidny`k. Ternopil`. 448 s. (in Ukraine)
76. Shabliovs`ky`j V. Ye. (1997) Poety`ko-sty`l`ovi trady`ciyi sxidnoslov`yans`koyi ta skhidnoromans`koyi fantasty`chnoyi kazky` (Spil`ne ta specy`fichne. kontaktni zv'yazky`): avtoref. dy`s... kand. filol. nauk: specz. 10.01.07 – fol`klory`sty`ka. Ky`yiv. 23 s. (in Ukraine)
77. Grimms (1812-1815), Märchen : Kinder- und Hausmärchen. Berlin. (in German)
78. Ortutay Gy. (1985) Magyar népköltészet : Népballadák, nemesek. Bp. : Akadémiai Kiadó. 374 p. (in Ukraine)
79. Polivka, dr. (1895) Slavische Beiträge zur vergleichenden Märchenkunde. Zeitschrift für oesterreichische Volkskunde. (in Chehiya)

Карпенко Светлана Дмитриевна, кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой славистической филологии, педагогики и методики преподавания, Белоцерковский национальный аграрный университет (пл. Соборная, 8/1, Беляя Церковь, Киевская обл., 09100, Украина); e-mail: svitlanka_nova@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-0700-2036>

Karpenko Svitlana, candidate of philological sciences, associate professor of the Bila Tserkva National Agrarian University (09100 pl. Soborna 8/1 Bila Tserkva, Ukraine); e-mail: svitlanka_nova@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-0700-2036>

«Словникова» анатомія людини: особливості тлумачення соматичної лексики у словниках української, польської, російської та англійської мов

Маргарита Василівна Жуйкова

*доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української мови,
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки
(пр. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025);
e-mail: mzhujkova@ukr.net; https://orcid.org/0000-0003-0396-8458*

Соматична лексика, до якої належать партитиви — назви зовнішніх частин тіла, віддавна є об'єктом лінгвістичних студій. Запропонований розгляд лексичного значення партитивів у словниках лежить на перетині лексичної семантики, психолінгвістики, теоретичної лексикографії. Метою статті є аналіз чотирьох груп соматизмів, що позначають голову, груди, талию та лікоть, і виявлення певних тенденцій у їх тлумаченні, а також опис кореляції між дефініціями та особливостями концептуалізації соматизмів у свідомості носіїв мови. Матеріалом слугують дефініції, вибрані з дванадцяти тлумачих словників. Основним методом дослідження є аналіз дефініцій, спрямований на виявлення їх внутрішньої структури та змісту. Аналіз засвідчив, що у дефініціях кожної з чотирьох груп соматизмів нема тотожних моделей опису, всі дефініції, що стосуються тої ж самої частини тіла, відрізняються за кількістю дескриптивних ознак та їх змістом. У дефініціях домінують перцептивні ознаки, отримані шляхом візуального спостереження (форма, будова і локалізація частини тіла); лише в деяких тлумаченнях представлено структурно-функціональну ознаку (голова містить мозок; лікоть — це місце, де рука згинається; талія ділить тіло на верхню і нижню частину). Автори деяких визначень спираються на анатомічні поняття, зайві у словниках, розрахованих на пересічного мовця. Виявлено також інші нелогічні аспекти тлумачення партитивів, зокрема опис видимої частини тіла через невидимі (мозок, кістки), звертання у дефініціях до культурної ознаки (талія визначається як місце, де носять пояс). Лексикографічний опис партитивів виявляє також певні труднощі при категоризації частин тіла.

Ключові слова: лексичне значення, словникова дефініція, дескриптивні ознаки, перцептивні ознаки, соматизми

Жуйкова М. В. «Словарная» анатомия человека: особенности толкования соматической лексики в словарях украинского, польского, русского и английского языков

Соматическая лексика, к которой относятся партитивы — названия внешних частей тела, давно является объектом лингвистических исследований. Предложенное рассмотрение лексического значения партитивов в словарях лежит на пересечении лексической семантики, психолингвистики, теоретической лексикографии. Целью статьи является анализ четырех групп соматизмов, обозначающих голову, грудь, талию и локоть, выявление определенных тенденций в их толковании, а также описание корреляции между дефинициями и особенностями концептуализации соматизмов в сознании говорящих. Материалом служат дефиниции, выбранные из двенадцати толковых словарей. Основным методом исследования является анализ дефиниций, направленный на выявление их внутренней структуры и содержания.

Анализ показал, что в дефинициях каждой из четырех групп нет тождественных моделей описания, все дефиниции, касающиеся той же самой части тела, отличаются по количеству дескриптивных признаков и по их содержанию. В дефинициях доминируют перцептивные признаки, полученные путем визуального наблюдения (форма, строение и локализация части тела); только в некоторых толкованиях представлено структурно-функциональный признак (голова содержит мозг; локоть — это место, где рука сгибается; талия делит тело на верхнюю и нижнюю часть). Авторы некоторых определений опираются на анатомические понятия, излишние в словарях, рассчитанных на рядового говорящего. Вывявлено также другие нелогичные аспекты толкования партитивов, в частности описание видимой части тела через невидимые (мозг, кости), обращения в дефинициях к культурному признаку (талиа определяется как место, где носят пояс). Лексикографическое описание демонстрирует также определенные трудности при категоризации частей тела.

Ключевые слова: лексическое значение, словарная дефиниция, дескриптивные признаки, перцептивные признаки, соматизмы

Marharyta Zhuikova. "Dictionary" human anatomy: features of somatic lexis definition in dictionaries of the Ukrainian, Russian, Polish and English languages

Somatic lexis, which includes the partitives – the names of the external parts of the body, has long been the subject of linguistic studies. The proposed research of the lexical meaning of partitives in dictionaries lies at the intersection of lexical semantics, psycholinguistics, and theoretical lexicography. The aim of this article is to analyze four groups of somatisms denoting the head, chest, waist and elbow, and to identify certain trends in their definition, as well as to describe the correlation between definitions and features of conceptualization of somatisms in the minds of native speakers. As research materials are the definitions selected from twelve dictionaries. The main method of research is the definitions analysis, which aims to identify their internal structure and content. The analysis has shown that the definitions of each of the four groups of somatisms do not have identical models of description; all definitions relating to the same part of the body differ in the number of descriptive features and their content. The definitions are dominated by perceptual features obtained by visual observation (shape, structure and localization of the body part); only some definitions have a structural and functional feature (the head contains the brain; the elbow is the place where the arm bends; the waist divides the body into upper and lower parts). The authors of some definitions rely on anatomical concepts that are redundant in dictionaries designed for ordinary speaker. Other illogical aspects of the definition of partitives have been also revealed, in particular the description of the visible part of the body through invisible (brain, bones), reference in definitions to a cultural feature (the waist is defined as the place where the belt is worn). Lexicographic description of the partitives also reveals some difficulties in categorizing of body parts.

Key words: lexical meaning, dictionary definition, descriptive features, perceptual features, somatisms

Соматична лексика, або інакше “*nomina anatomica*”, у кожній мові формує велике і розгалужене лексико-семантичне поле, що складається із назв видимих частин тіла людини, зовнішніх та внутрішніх органів, кісток, м’язів та різних субстанцій організму. Важко переоцінити роль базових соматизмів у культурному коді будь-якої етнічної спільноти, адже саме тіло людини в його границях є тою ближньою реальністю, яка формує уявлення про «свій простір» і протиставляє його чужому, а також сприяє осмисленню й «олюдненню» чужого шляхом його співвіднесення зі своїм, пор.: «Тіло людини — центральний концепт культури, що знаходиться на перетині макрокосма і мікркосма, універсальний інструмент пізнання та опису світу» [1, с. 247].

Серед соматизмів виділяється група партитивів — лексем, що називають видимі, зовнішні частини тіла, такі як рука, голова, плече, коліно, палець, груди тощо; саме ці об’єкти усвідомлюються раніше за інші складові тіла і відіграють вагомійшу роль у базовій діяльності людини; вони протиставлені «внутрішнім» соматизмам (таким як кістки, м’язи, кров, серце, печінка тощо), в нормі невидимим. Значення партитивів, як правило, засвоюються дітьми у ранньому віці; це одиниці основного лексичного фонду, що стають базою для численних мовних трансформацій. Не дивно, що ці соматизми часто виступають об’єктом лінгвістичних досліджень різного спрямування, від традиційних до модерних (етимологія, дериватологія, діалектологія, лексикологія, фразеологія, лексична семантика, етнолінгвістика, психолінгвістика, когнітивна лінгвістика та ін.). Як зауважила Л. Йорданська, «назви частин тіла становлять чудовий матеріал для ілюстрації різноманітних лінгвістичних проблем» [10, с. 397]; одним з аспектів у вивченні соматизмів, що лежить на перетині лексичної семантики, психолінгвістики, теоретичного та практичного словникарства, є їхній семантичний опис, а також представлення їх лексичного значення у вигляді словникових дефініцій.

Актуальність нашого дослідження визначається значним інтересом науковців до явища лексичного значення загалом, до прийомів і способів семантичного опису конкретної лексики та її лексикографічної репрезентації. **Метою** нашої статті є аналіз дефініцій деяких груп партитивів і виявлення певних тенденцій в їх тлумаченні, а також опис кореляції між словниковими тлумаченнями та особливостями концептуалізації партитивів у свідомості носіїв мови. **Матеріалом** дослідження є дефініції чотирьох груп партитивів, що вибрані з десяти тлумачних словників української, польської, російської та англійської мов. Основним **методом**

дослідження є аналіз дефініцій, спрямований на виявлення їх внутрішньої структури.

У теоретичній лексикографії сформувались певні постулати, що стосуються розуміння лексичного значення як об’єкта словникової репрезентації. Згідно з основними положеннями щодо сутності лексичного значення, його змісту та структури (Ю. Апресян, О. Ахманова, І. Арнольд, Е. Бендикс, В. Гак, Р. Карнап, М. Комлев, К. Льюїс, М. Нікітін, Л. Новіков, Й. Стернін, Д. Шмельов та ін.), воно має виступати засобом ідентифікації певного слова і забезпечувати його відокремлення від інших лексем в актах комунікації; див., наприклад, визначення лексичного значення в «Словнику лінгвістичних термінів»: це «речове значення, що відрізняє слова одне від одного і надає їм їхні індивідуальні лексичні властивості» [6, с. 216]. Друге положення, що стосується експлікації лексичного значення у словниковій дефініції, вимагає, щоб до її складу входив незначний, по можливості обмежений набір ознак поняття, необхідний для розпізнання слова: «Мінімальна дефініція значення якоїсь одиниці — це перелік семантичних компонентів, необхідних і достатніх для відмежування певного значення від значень всіх інших одиниць мови» [7, с. 76]; «...Лексичне значення слова — специфічне відбиття дійсності, мінімум диференційних елементів, взятих із співвідносного поняття» [12, с. 87]. Третя вимога стосується властивості ознак, з яких складається дефініція: до неї потрібно включати лише ті характеристики певного поняття, які становлять власне лінгвістичну інформацію, отже, у тлумаченнях належить уникати тих ознак, які є частиною фонових (енциклопедичних) знань. Також важливо пояснювати лексичне значення через семантично простіші елементи природної мови. Нарешті, задовільна дефініція не має бути тавтологічною. Див. вимоги до тлумачення конкретної лексики, що їх висуває Ю. Апресян в «Активному словаре русского языка»: «Від тлумачень лексичних значень не можна вимагати тої міри суворості, яку висувають до дефініцій наукових понять. Однак можна сформулювати певний ідеал, до якого слід прагнути, з розумінням, що його неможливо реалізувати в повному обсязі навіть в «лабораторних» умовах, не кажучи вже про реальний словник. Він гранично простий — тлумачення, подібно до інших дефініцій, повинні бути повними (умова необхідності), не надлишковими (умова достатності) та не тавтологічними» [2, с. 15].

З огляду на наявну словникову практику положення теоретичної лексикографії часто виявляються малореальними для реалізації: існує багато чинників, які ускладнюють побудову задовільної дефініції, і серед них не останнє місце посідає проблема включення в них перцептивних ознак, див. докладніше нашу роботу [9]. Власне, через різні труднощі, що супроводжують роботу лексикографа-практика, у словниках складно

виявити зразки ідеальних тлумачень, про які розмірковує Ю. Апресян.

Назви партитивів як об'єктів лексикографічного опису, на перший погляд, не мали би бути складною проблемою, адже це лексеми з конкретним значенням, для якого легко виявити набір розрізняювальних ознак, причому таких, що задовольняють комунікативні потреби пересічного носія мови. Однак, як свідчить розгляд дефініції, вони далеко не завжди відповідають вказаним вище вимогам до словникових тлумачень.

Звернімося до питання про те, які ознаки науковці вважають за потрібне вводити в дефініції партитивів.

Очевидно, що при тлумаченні лексичного значення партитивів необхідно зазначити їх просторову локалізацію в межах тіла, як абсолютну, так і відносну; це так званий топографічний підхід до тлумачення назв зовнішніх частин тіла. На думку дослідника соматизмів О. Кочеваткіна, кожний партитив можна витлумачити за єдиною схемою: «Дефініція будь-якої соматичної лексеми може бути подана через конструкцію: 'частина тіла людини, яка розташована..., має форму..., входить до складу...» [11, с. 4]. З іншого боку, Н. Арутюнова звертає увагу на протиставлення двох класів партитивів: частин тіла з функціональним статусом (нога, хвіст, палець, ніс, рука) та частин тіла з топографічним статусом (талія, бік, груди, спина, щока, тім'я, потилиця) [5, с. 173], що вимагає різних способів їх представлення у словнику. Вимогу вказувати при семантичному описі партитивів, крім параметрів локалізації, ще й типові функції (рухи) частини тіла, висуває й А. Дібо [8, с. 367]. У роботі П. Аркадьєва, Г. Крейдліна, О. Летучого наголошується на тому, що при семантичному описі соматизмів слід враховувати обидві групи ознак: як формальні, так і функціональні. «Функціональні ознаки є динамічними: вони характеризують здатність частини тіла виконувати різні дії. ... Формальні ознаки, навпаки, у прототиповому випадку є статичними: вони характеризують фізичні властивості тіла та його частин, такі як геометричні ознаки (форма, розмір), структурні ознаки (наявність частин, внутрішня структура), топографічні характеристики (розташування відносно інших частин тіла, міра їх зв'язаності)» [3, с. 84]. В іншій роботі П. Аркадьєва та Г. Крейдліна уточнено поняття функції соматизмів, зокрема, описано структурні функції певної частини тіла: «Вони характеризують місце певного об'єкта в системі соматичних об'єктів, тобто пов'язані із внутрішньою організацією тіла та його окремих частин. Наприклад, основною функцією шиї є поєднувальна функція: шия поєднує голову з тулубом. ... Структурну функцію має й живіт, але ця функція вже не поєднувальна. Її можна

назвати функцією вмістилища: у животі знаходяться деякі внутрішні органи» [4, с. 47].

Отже, до набору характеристик, необхідних для повного семантичного опису соматичної лексеми, входять формальні ознаки (геометричні; структурні, топографічні) та функціональні ознаки (поєднувальна функція, функція контейнера, функція скріплення цілого, опорна функція, когнітивна функція, функція сприйняття тощо).

Словникова дефініція завжди суттєво простіша за семантичний опис лексеми, оскільки її роль полягає у забезпеченні ідентифікації позамовного об'єкта у процесі комунікації, вона зорієнтована на пересічного носія мови і не має включати зайвої інформації. Однотипний опис партитивів, який містив би всі запропоновані науковцями складники, у практичному словникарстві не може бути реалізований; зміст дефініції залежить від локалізації, вигляду, структури, функцій та інших властивостей певного позамовного об'єкта.

Проте можна очікувати, що номінація тої самої частини тіла людини у різних словниках отримує подібний опис. Щоб перевірити це припущення, ми обрали для аналізу дефініції чотирьох партитивів: *голова*, *груди*, *талія* та *лікоть* у різних тлумачних словниках, по вісім дефініцій для кожної групи. Спробуємо з'ясувати, ознаки якого типу, в якій кількості і в яких комбінаціях включають автори словників у тлумачення відповідних слів. Тривіальною складовою всіх словникових дефініцій партитивів є родовий компонент 'частина тіла (людини)', отже, ми не будемо брати його до уваги.

Перша група дефініцій описує лексеми *голова* / *głowa* / *head*. Почнемо аналіз з найновішої дефініції лексеми *голова*, що її подано в «Активном словаре русского языка»:

(1) 'верхняя округлая часть тела человека ..., в которой находится мозг, органы зрения, вкуса, обоняния, слуха и рот, соединенная шейей с остальной частью тела' [14, Т. 2, с. 631]; тут представлено геометричну ознаку форми ('округлая'), одну структурну ознаку ('в которой находится мозг, органы зрения, вкуса, обоняния, слуха и рот'), а також дві топографічні ознаки: 'верхняя' та 'соединенная шейей с остальной частью тела'.

Інші дефініції містять дещо інакші дескриптивні ознаки:

(2) 'верхняя часть тела человека или животного, состоящая из черепной коробки и лица' [20]; тут наявні одна структурна характеристика й одна топографічна;

(3) 'частина тіла людини або тварини, в якій міститься мозок — вищий відділ центральної нервової системи' [18]; в дефініції представлено лише одну структурну ознаку, а також інформацію енциклопедичного характеру;

(4) 'część ciała człowieka lub zwierzęcia, w której znajdują się mózg, oczy i uszy' [25]; ця дефініція також включає лише одну структурну ознаку, проте з більшою кількістю інформації ('znajdują się mózg, oczy i uszy'), ніж у (3);

(5) 'the part of the body above the neck where the eyes, nose, mouth, ears, and brain are' / 'частина тіла над шиєю, де знаходяться очі, ніс, рот, вуха, мозок' [21]; ця дефініція містить по одній структурній та топографічній ознаці;

(6) 'Your head is the top part of your body, which has your eyes, mouth, and brain in it' / 'ваша голова є верхньою частиною вашого тіла, де знаходяться ваші очі, рот та мозок' [22]; як і попередня, ця дефініція складається з двох ознак;

(7) 'the upper or front part of the body in vertebrates, including humans, that contains and protects the brain, eyes, mouth, and nose and ears when present' / 'верхня або передня частина тіла у хребетних, включаючи людину, яка містить і захищає мозок, очі, рот, а також ніс і вуха, якщо вони є' [23]; в цій дефініції інтегровано ознаки голови людини та інших хребетних істот, що створює певні незручності при розумінні, вміщено одну топографічну ознаку ('верхня або передня'), одну доволі дивно сформульовану структурну ознаку ('містить мозок, очі, рот, а також ніс і вуха, якщо вони є'), а також одну функціональну характеристику: голова захищає мозок та органи відчуттів;

(8) 'the top part of the body in humans, the apes, etc., or the front part in most other animals: in higher animals it is a bony structure containing the brain, and including the jaws, eyes, ears, nose, and mouth' / 'верхня частина тіла у людини, мавпи тощо, або передня частина у більшості інших тварин: у вищих тварин це кісткова структура, що містить мозок, а також включає щелепи, очі, вуха, ніс і рот' [24]; це тлумачення складається з розгорнутої структурної ознаки ('містить мозок, а також включає щелепи, очі, вуха, ніс і рот'), одної топографічної, побудованої таким чином, щоб охопити більшість тварин, а також містить ознаку матеріалу ('кісткова').

Отже, у всіх проаналізованих дефініціях лексеми *голова* / *głowa* / *head* виявляється та сама інваріантна ознака: голова людини (а також голова інших хребетних тварин) містить мозок. Якщо у визначення включити лише цю структурну ознаку, як це зроблено в СУМі, то проблема розпізнання слова і відмежування його від інших слів буде вирішена; всі інші ознаки реалії виявляються інформативно надлишковими.

Друга група дефініції описує лексеми *груди* / *груды* / *piers* / *chest*:

(1) 'верхняя часть передней стороны туловища, ниже шеи, до живота' [20]; дефініція складається з трьох топографічних ознак;

(2) 'передняя часть тела человека... от шеи до живота, в которой находятся его сердце и легкие' [14, Т. 2, с. 719]; тут подано дві топографічні ознаки, а також одна структурно-функціональна із вказівкою на вміст (у грудях містяться два органи);

(3) 'верхняя часть передней стороны туловища, а также полость в этой части тела' [19]; тлумачення вказує на дві топографічні ознаки, а також на одну структурну ('має порожнину');

(4) 'передняя часть тулуба від шиї до живота; грудна порожнина, що вміщує серце і легені' [18]; дефініція розділена між двома підзначеннями, в яких представлено той самий набір ознак, що і в (2).

(5) 'przednia górna część tułowia, w której znajdują się płuca i serce, osłonięta żebrami i mostkiem' / 'передня верхня частина тулуба, в якій знаходяться легені та серце, закрита ребрами та грудиною' [25]; у цій дефініції подано дві топографічні ознаки, одну структурно-функціональну ('служить вмістилищем для легень і серця'), а також анатомічну інформацію про наявність захисту для органів вмістилища у вигляді ребер та грудини;

(6) 'Your chest is the top part of the front of your body where your ribs, lungs, and heart are' / 'ваші груди — це верхня частина переду вашого тіла, де містяться ребра, легені та серце' [22]; у тлумаченні подано дві топографічні ознаки та одну структурно-функціональну, з вказівкою на розміщення в грудях ребер, легень та серця;

(7) 'the front part of the trunk from the neck to the belly' / 'передня частина тулуба від шиї до живота' [23], в це тлумачення включено лише дві топографічні ознаки;

(8) 'the upper front part of the body of humans and some animals, between the stomach and the neck, containing the heart and lungs' / 'верхня передня частина тіла людини і деяких тварин, між животом і шиєю, що містить серце і легені' [21]; це дефініція з трьома топографічними ознаками та одною структурно-функціональною.

У різних тлумаченнях цього соматизму подано загалом п'ять дескриптивних ознак, причому чотири з них мають високу повторюваність: кожна з ознак 'верхня', 'передня', 'містить легені та серце' трапилась по шість разів, а ознака 'від шиї до живота' — п'ять. У п'яти дефініціях груди описано не як частину тіла, а як частину тулуба, проте більш докладна локалізація в цьому випадку виглядає зайвою. У словникових репрезентаціях цього партитиву ми не виявили жодної інваріантної ознаки.

Як зазначено у деяких тлумаченнях, груди людини кінчаються там, де починається живіт. Поверхню тулуба ділить між грудьми і животом уявна замкнута лінія, що її називають словом *талія*. На відміну від голови та грудей, які мисляться як тривимірні об'єкти і мають функцію вмістилища, талія є двовимірною й охоплює тулуб з усіх сторін, продовжуючись на спину і обмежуючи її по горизонталі. Розгляньмо докладніше третю групу словникових дефініцій лексем *талія* / *talía* / *pas* / *waist*:

(1) 'наиболее узкая часть туловища между грудью и животом' [20]; у визначенні подано одну геометричну ознаку ('наиболее узкая') та одну топографічну;

(2) ‘самая узкая часть туловища между грудью и бедрами, на которую приходится пояс’ [17, стлб. 80]; дефініція також містить геометричну і топографічну ознаки, проте талія локалізована не між грудьми та животом, а між грудьми і бічними поверхнями тулуба, де знаходяться тазостегнові суглоби; ще одна характеристика (‘на цьому місці тіла носять пояс’) вводить у дефініцію власне культурну інформацію;

(3) ‘найвужча частина тулуба; місце, де носять пояс’ [18]; тут поєднані одна геометрична ознака й та сама культурна ознака, що й в (2);

(4) ‘miejsce dookoła tułowia powyżej bioder, dzielące ciało na część górną i dolną’ [25]; у тлумаченні наголошено на тому, що талія охоплює весь тулуб людини (геометрична ознака), міститься вище за тазостегнові суглоби (топографічна ознака) і ділить тіло на верхню та нижню частину (структурна ознака);

(5) ‘Your *waist* is the middle part of your body where it narrows slightly above your hips’ / ‘ваша талія — це середня частина тіла, де воно трохи звужується вище стегон’ [22]; у цю дефініцію включено геометричну ознаку та дві топографічні ознаки (‘середня частина тіла’ та ‘вище стегон’);

(6) ‘the part of the body above and slightly narrower than the hips’ / ‘частина тіла, розташована вище стегон і трохи вужча за стегна’ [21]; дефініція містить по одній топографічній та геометричній ознаці, причому остання характеризує талію через порівняння зі об’ємом стегон;

(7) ‘the part of the body between the ribs and the hips’ / ‘частина тіла між ребрами і стегнами’ [24]; тут подано лише одну топографічну ознаку;

(8) ‘the constricted part of the trunk between the ribs and hips’ / ‘звужена частина тулуба між ребрами і стегнами’ [23]; у цьому тлумаченні одна топографічна ознака поєднана з одною геометричною.

Можна зауважити, що більшість наведених дефініцій партитиву *талія* / *талія* / *pas* / *waist* представляють тіло людини як двовимірний об’єкт, в якого є порівняно малий розмір одного з двох просторових параметрів, див. визначення прикметника *узкий*: ‘имеющий малую протяженность в поперечнике’ [19] та *narrow*: ‘Something that is *narrow* measures a very small distance from one side to the other, especially compared to its length or height’ / ‘те, що є вузьким, має дуже невелику відстань від одного боку до іншого, особливо порівняно з його довжиною чи висотою’ [22]. З визначень (1) та (2) можна отримати інформацію, що талія розташована лише на передній стороні тіла (‘між грудьми та животом’, ‘між грудьми та стегнами’), хоча узуальні вживання цього слова свідчать, що такі визначення неправильні.

Неоднозначними і незадовільними в аспекті передачі властивостей денотата є також визначення (7) та (8), в яких йдеться про розташування талії між ребрами і стегнами; якщо мовець у своїй свідомості локалізує ребра лише на передній стороні тіла, він неправильно зрозуміє, де міститься талія. Насправді ж талія, що сама може схематично уявлятися як двовимірна лінія, є частиною тривимірного тіла людини, її можна описати як замкнену лінію, що проходить навколо тулуба. Цей аспект позамовної реальності найкраще відбиває дефініція (4), де вжито вираз *dookoła tułowia*; імпліцитно інформацію про замкнуту лінійну форму талії подано в дефініціях (2) та (3) через культурну ознаку (‘на цьому місці тіла носять пояс’).

Найчастіше в розглянутих дефініціях трапляється топографічна ознака (‘вище стегон’, ‘між ребрами і стегнами’, ‘між грудьми і стегнами’), хоча, як ми показали, її зміст може вводити читача в оману щодо справжньої локалізації талії на тілі людини. Лише дві дефініції, (4) та (7), не включають геометричної ознаки (‘звужена’ чи ‘найвужча’ частина тіла / тулуба). Цікаво, що ця характеристика лексеми не завжди корелює із властивостями конкретних референтів; вона притаманна радше ідеальному жіночому тілу, ніж тілу чоловіків чи дітей, а тому її включення у дефініції є невиправданим. У наведених тлумаченнях є й інші недоліки, про що ми скажемо нижче.

Четверта група дефініцій, яку ми розглянемо, стосується назви частини руки — ліктя. Словникові тлумачення лексем *локоть* / *лікоть* / *łokieć* / *elbow* подають про відповідне слово таку інформацію:

(1) ‘место сгиба руки, где соединяется плечевая кость с костями предплечья’ [19]; ця дефініція будується з двох ознак: топографічної (‘місце на руці’) та двох структурно-функціональних (‘згин руки’, ‘місце поєднання’);

(2) ‘место соединения, сочленение плечевой кости с двумя находящимися ниже ее костями предплечья — лучевой и локтевой’ [19]; тлумачення включає лише одну структурно-функціональну ознаку ‘місце поєднання’, яка доповнена анатомічним описом тих елементів, що поєднуються;

(3) ‘місце з’єднання плечової кістки з кістками передпліччя, де згинається рука’ [18]; тут повторюються всі ознаки з дефініції (1);

(4) ‘część ręki ze stawem łącząca przedramię z ramieniem’ [25]; в дефініції подано три ознаки: топографічну (‘частина руки’), структурно-функціональну (‘поєднується дві частини руки’) та структурну (‘містить суглоб’);

(5) ‘Your *elbow* is the part of your arm where the upper and lower halves of the arm are joined’ / ‘ваш лікоть — це частина вашої руки, де з’єднані верхня і нижня половини руки’ [22]; це тлумачення будується із топографічної та структурно-функціональної ознаки, подібно до (1);

(6) 'the joint between the upper arm and the forearm, formed by the junction of the radius and ulna with the humerus' / 'суглоб між плечем і передпліччям, утворений стиком променевої і ліктьової кістки з плечовою кісткою' [23]; у цьому тлумаченні родовим поняттям виступає не 'частина руки', а 'суглоб'; подано топографічну ознаку 'між плечем і передпліччям' та анатомічну характеристику з'єднаних частин;

(7) 'the joint between the upper and lower arm; esp., the outer part of the angle made by a bent arm' / 'суглоб між верхньою і нижньою частиною руки; також зовнішня частина кута, утворена зігнутою рукою' [24]; ця дефініція, як і (6), категоризує лікоть як 'суглоб', подає його топографічну ('частина руки') та геометричну ознаку ('кут');

(8) 'the part in the middle of the arm where it bends' / 'частина в середині руки, де вона згинається' [21]; у тлумаченні поєднана одна топографічна ознака ('частина в середині руки') та одна структурно-функціональна ознака ('місце згину').

У тлумаченнях цієї групи лексем використано різні родові поняття: 'частина руки', 'суглоб', 'місце на руці', 'місце з'єднання кісток', що може свідчити про ускладнення, які виникають у носіїв мови при категоризації цього партитиву. Помітні також прагнення лексикографів включати у дефініції анатомічні терміни і власне анатомічну інформацію, яка виходить за межі знань пересічного носія мови. Парадоксальність у побудові визначень цього партитиву полягає також у тому, що для тлумачення назви частини тіла, яка доступна для безпосереднього спостереження, обрано ті ознаки, що стосуються прихованих, у нормі невидимих об'єктів — кісток, див. особливо тлумачення (2) та (6). Отже, лікоть описано у словниках або як частину руки, або як суглоб, причому другий спосіб домінує; лише дефініції (5) та (8) не містять відсилок до внутрішньої будови ліктя і складаються з тих характеристик, які людина сприймає зором ('місце, де рука згинається', 'місце, де з'єднуються дві частини руки').

Таким чином, можна зробити певні загальні висновки щодо словникового тлумачення чотирьох партитивів, зокрема, й у зіставному аспекті.

Всі розглянуті частини тіла людини є зовнішніми і видимими, а тому для їх опису використовуються ті перцептивні ознаки, які можуть бути сприйняті через зоровий канал. Це ознаки форми (який вигляд має частина тіла, яку геометричну форму нагадує, якого вона розміру), локалізації (де заходиться) та структури (що містить в собі, з яких частин складається). Справді, у всіх дефініціях наявні зовнішні характеристики, проте в різних тлумаченнях їх набір та вміст сильно варіюється.

Помітно, що дуже обмежено введено опис форми: одна ознака лише один раз використана при тлумаченні найменування голови ('округла'); дві різні ознаки включено в опис талії ('вузька частина', 'йде навколо тулуба'); один раз одна геометрична ознака трапилась нам у дефініції ліктя ('зігнутий лікоть має вигляд кута'). Зрозуміло, що форма партитиву як диференційна ознака важлива лише тоді, коли вона впадає в око, коли якась частина тіла справді виокремлюється за формою серед інших. Проте в більшості дефініцій голови, як не дивно, ця ознака не увійшла, також нема її у тлумаченнях інших партитивів, таких як руки, ноги, кулак, коліно. Отже, можна зробити висновок, що загалом геометрична ознака не є визначальною при описі зовнішніх соматизмів.

Топографічні ознаки виявляються більш вагомими і входять у більшість дефініцій (ми виявили тільки два тлумачення найменування голови та одне тлумачення для назви ліктя, де локалізацію не зазначено). Такого роду інформація особливо важлива в тих випадках, коли границі між частинами тіла умовні і розмиті (ми не можемо визначити, на якій відстані від нижньої точки шії починаються груди, де саме бік переходить у спину, де границя між плечима і спиною тощо). Груди як частина тулуба є менш окресленим партитивом, ніж голова, а живіт ще менш виражений у своїх границях, ніж груди. Тому в дефініціях таких партитивів практично неможливо обійтися без локалізації, тобто топографічних ознак, які вказують на сусідні зони тіла. В нашому матеріалі максимально насичені топографічними ознаками лексеми на позначення грудей: у восьми дефініціях нам трапилось вісімнадцять включень таких ознак. Якщо ж партитив більш виділений візуально, як, наприклад, лікоть чи коліно, то міра використання топографічних ознак стає меншою: в нашій вибірці на позначення ліктя ми виявили лише сім включень.

Використання структурних ознак диктується особливостями будови частини тіла. Зрозуміло, що такі ознаки частіше з'являються у тлумаченнях номінацій грудей і голови, ніж при лексикографічному описі назв талії та ліктя.

Складним є питання про функціональні ознаки партитивів і потребу їх використання як дескриптивних ознак в дефініціях. Наш матеріал демонструє включення двох функціональних характеристик 'згин' і 'поєднання' в дефініцію назв ліктя та ознаку 'захист мозку' в одній дефініції назви голови.

Матеріал демонструє використання для словникового тлумачення ще два типи ознак, які не запропоновані в моделі семантичного опису соматизмів у роботах [3, 4]. По-перше, це анатомічні ознаки певного партитиву, що виходять за межі побутових, найвищих знань носіїв мови і належать до сфери наукових понять; через анатомічні ознаки описано груди і особливо лікоть, категоризований як суглоб. По-друге, це власне культурна ознака, яка стосується способу включення партитиву *талія* в ужиткову практику;

при цьому талія, що є фактично натуроб'єктом, визначається через пасок — артефакт. Таке визначення є нелогічним і перевертає з ніг на голову ті зв'язки, які ми звикли бачити в нашому світі; визначати талію через пасок — все одно, що описувати плечі як місце, де носять рюкзак, палець — як місце для обручки, а голову характеризувати як опору для капелюха.

Якщо ж оцінювати розглянуті дефініції в аспекті вимоги мінімізації набору диференційних ознак з розрізнювальною функцією, то виявиться, що деякі з тлумачень містять надлишкові, зайві для опису партитиву характеристики, а деякі, навпаки, не забезпечують вимогу ідентифікації слова та його відмежування від інших лексем. Наприклад, з логічної точки зору для ідентифікації поняття 'голова' достатньо вказати на те, що вона містить один з перерахованих об'єктів: мозок / вуха / очі / рот / ніс, а тому всі інші ознаки у тлумаченні можна вважати зайвими (верхня округла частина тіла, приєднується до тулуба шиєю і др.). Разом з тим, ми могли би обмежитися й іншою ознакою з набору достатніх: крім голови, ніяка частина тіла не знаходиться у верхній позиції; тільки голову з іншою частиною тіла поєднує шия. Лише дві з розглянутих дефініцій побудовано на основі єдиної структурно-функціональної ознаки ('голова містить мозок та органи відчуттів'), а інші словники подають від двох до чотирьох характеристик, що подекуди створює інформативну надмірність. Ми вже зазначали, що автори СУМу включили наукове визначення мозку в дефініцію лексеми *голова*. Це якраз той випадок, про який дотепно пише Анна Вежбицька: «Лексикограф, створивши дуже добру, коротку дефініцію, усвідомлює, що не має чого до неї додати, а тому впадає в паніку, бачачи, що вона ніби «надто проста», і намагається додати ще щось довше, складніше, більш «гідного вигляду»» [13, с. 296]. Зрозуміло, що дефініція від цього не виграє. Пор. також тлумачення російської лексеми *стопа*: 'нижня часть ноги, от щиколотки вниз, служащая опорным и пружинящим органом при стоянии, ходьбе, беге и прыжках' [15, с. 1273], де функціональні ознаки прописані надто докладно і не додають якоїсь суттєвої інформації про стопу. Значно рідше у тлумаченнях партитивів бракує ознак для правильної ідентифікації об'єкта, як наприклад, у розглянутій вище

дефініції слова *талія*: 'наиболее узкая часть туловища между грудью и животом'.

Висновки. Аналіз дефініцій партитивів, що подано в різних словниках чотирьох мов, засвідчує, що в розглядуваній групі дефініцій відсутня якась єдина модель опису; тлумачення відрізняються і за кількістю включених у них дескриптивних ознак, і за їх вмістом та способом представлення. В цілому в аналізованих тлумаченнях домінують отримані шляхом спостереження топографічні ознаки, необхідні для правильного усвідомлення місця частини тіла в межах цілого; значно меншою мірою представлені структурно-функціональні ознаки, потреба в яких, очевидно, не є однаковою при описі різних соматизмів. Проте часто можна спостерігати дисбаланс між зовнішніми, перцептивними характеристиками частини тіла та його неспостережувальними ознаками, такими як локалізація мозку в голові чи наявність кісток під шкірою і м'язами (у кожній групі дефініцій є такі, де видима частина тіла описується через відсилку до кісток, що так чи інакше до неї дотичні). Такий опис порушує підхід до дефініції, заснований на простій логіці: якщо натуроб'єкт можна спостерігати органами відчуттів, то саме ці спостереження мають складати основу його опису; інакше словникова дефініція ризикує перетворитися на фрагмент енциклопедії. Неприйнятним для загальних, нетермінологічних словників є надуживання анатомічними термінами і поняттями, при тому, що в деяких дефініціях цілком вправно описані партитиви без звертання до спеціальних термінів.

Дефініції, які ми проаналізували, дозволяють усвідомити міру мовної «освоєності» того чи того партитиву, яку можна визначити за тим, наскільки чітко оформлена в дефініції родова ознака. Голова і груди категоризуються однаково, як частина тіла, а для ліктя і талії єдиний спосіб позначення родового поняття відсутній (*талія* — це 'частина тіла', 'частина тулуба', і просто 'місце').

Загалом проведений аналіз тлумачень тих лексем, що називають чотири зовнішні частини тіла, зайвий раз свідчить про те, наскільки далекими є принципи теоретичної лексикографії від практичних результатів роботи лексикографів. Крім того, між лексикографічним описом лексичного значення та психологічною реальністю — інформацією, яку мовці пов'язують з певним словом, часто наявні суттєві кількісні та якісні розходження, які ще належить виявити й описати.

Література

1. Агапкина Т., Кабакова Г., Топорков А. Тело. *Славянские древности*. Т. 5. Москва: Международные отношения, 2012. С. 247—262.
2. Апресян Ю. Д. Об Активном словаре русского языка. *Активный словарь русского языка*. Т. 1. Москва: Языки славянской культуры, 2014. С. 6—37.
3. Аркадьев П. М., Крейдлин Г. Е., Летучий А. Б. Семиотическая концептуализация тела и его частей. I. Признак «форма». *Вопросы языкознания*. 2008. № 6. С. 78—97.

4. Аркадьев П. М., Крейдлин Г. Е. Части тела и их функции (по данным русского языка и русского языка тела). *Слово и язык: Сборник статей к восьмидесятилетию акад. Ю. Д. Апресяна*. Москва: Языки славянских культур, 2011. С. 41—53.
5. Арутюнова Н. Д. К проблеме функциональных типов лексического значения. *Аспекты семантических исследований*. Москва: Наука, 1980. С. 156—249.
6. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. Москва: Едиториал УРСС, 2004. 571 с.
7. Бендикс Э. Г. Эмпирическая база семантического описания. *Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XIV*. Москва: Прогресс, 1983. С. 75—107.
8. Дыбо А. В. Семантическая реконструкция в алтайской этимологии: лексика конкретного словаря. *Слово и язык: Сборник статей к восьмидесятилетию академика Ю. Д. Апресяна*. Москва: Языки славянских культур, 2011. С. 359—392.
9. Жуйкова М. В. Емпіричний компонент у словникових дефініціях. *Поміж мов і культур: методологічний еkleктизм і міждисциплінарність сучасного мовознавства*: колективна монографія. Переяслав-Хмельницький—Кременчук: Вид. ПП Щербатих О. В., 2017. С. 295—314.
10. Иорданская Л. Н. Лингвистика частей тела. *Семiotика, лингвистика, поэтика: к столетию со дня рождения А. А. Реформатского*. Москва: Языки славянской культуры, 2004. С. 397—406.
11. Кочеваткин А. М. Соматическая лексика эрзянского языка. Саранск: Красный Октябрь, 2001. 208 с.
12. Новиков Л. А. Семантика русского языка. Москва: Высшая школа, 1982. 272 с.
13. Wierzbicka A. *Semantika: Jednostki elementarne i universalne*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2006. 535 s.
14. Активный словарь русского языка / Отв. ред. акад. Ю. Д. Апресян. Москва: Языки славянской культуры, 2014. Т. 1, 2.
15. Большой толковый словарь русского языка / Сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. Санкт-Петербург: Норинт, 2000. 1536 с.
16. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. Москва: А ТЕМП, 2010. 944 с. URL: <http://ozhegov.textologia.ru/>
17. Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. Т. 15. Ленинград: АН СССР, 1963. 643 с.
18. Словник української мови: в 11 т. / за ред. І. К. Білодіда. Київ: Наукова думка, 1970—1980. URL: <http://sum.in.ua>
19. Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. Москва: Русский язык, 1981—1984. URL: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp>
20. Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова: в 4-х т. Москва, 1935—1940. URL: <https://ushakovdictionary.ru/>
21. Cambridge Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/>
22. Collins COBUILD Advanced Learner's Dictionary. URL: <https://www.collinsdictionary.com>
23. The Collins English Dictionary. URL: <http://www.collinsdictionary.com>
24. Webster's New World College Dictionary. URL: <https://www.collinsdictionary.com>
25. Wielki słownik języka polskiego. URL: <https://wsjp.pl/index.php?pwh=0>

References

1. Agapkina, T., Kabakova, G., Toporkov, A. (2012) Telo [The body]. *Slavyanskije drevnosti*. V. 5. Moscow: Mezhdunarodnyie otnosheniya. Pp. 247—262. [in Russian]
2. Апресян, Ю. (2014) Ob Aktivnom slovare russkogo yazyka [About the Active Dictionary of the Russian Language]. *Aktivnyiy slovar' russkogo yazyka*. V. 1. Moscow: Yazyki slavyanskoy kultury. Pp. 6—37. [in Russian]
3. Arkadev, P., Kreydlin, G., Letuchiy, A. (2008) Semioticheskaya kontseptualizatsiya tela i ego chastei. I. Priznak «forma» [Semiotic conceptualization of the body and its parts. I. The sign of «form»]. *Voprosyi yazykoznaniiya*. No. 6. Pp. 78—97. [in Russian]
4. Arkadev, P., Kreydlin G. (2011) Chasti tela i ih funktsii (po dannym russkogo yazyka i russkogo yazyka tela) [Parts of the body and their functions (according to the Russian language and Russian body language)]. *Slovo i yazyk. Sbornik statey k vosmidesyatiletiyu akademika Yu. D. Aprezyana*. Moscow: Yazyki slavyanskikh kultur. Pp. 41—53. [in Russian]
5. Arutyunova, N. (1980) K probleme funktsionalnykh tipov leksicheskogo znacheniya. [To the problem of functional types of lexical meaning]. *Aspekty semanticheskikh issledovaniy*. Moscow. Pp. 156—249. [in Russian]
6. Ahmanova, O. (2004) Slovar' lingvisticheskikh terminov. [Dictionary of linguistic terms]. Moscow: Editorial URSS. Pp. 156—249. [in Russian]
7. Bendiks, E. (1983) Empiricheskaya baza semanticheskogo opisaniya. [The empirical base of the semantic description]. *Novoe v zarubezhnoy lingvistike*. Moscow: Progress. no. 16. Pp. 75—107. [in Russian]
8. Dybo, A. (2011) Semanticheskaya rekonstruktsiya v altayskoy etimologii: leksika konkretnogo slovarya. [Semantic reconstruction in Altai etymology: vocabulary of a specific dictionary]. *Slovo i yazyk. Sbornik statey k vosmidesyatiletiyu akademika Yu. D. Aprezyana*. Moscow: Yazyki slavyanskikh kultur. Pp. 359—392. [in Russian]
9. Zhuykova, M. (2017) Empyrichniy komponent u slovnikovykh definytsiyah. [Empirical component in the dictionary definitions]. *Pomizh mov i kultur: metodologichniy eklektizm I mizhdistsiplinarnist suchasnoho movoznavstva: kolektivna monografyya*. Pereyaslav-Hmel'nitskiy—Kremen'chuk. Pp. 295—314. [in Ukrainian]
10. Iordanskaya, L. (2004) Lingvistika chastei tela. [Linguistics of body parts]. *Semiotika, lingvistika, poetika: K stoletiyu so dnya rozhdeniya A. A. Reformatskogo*. Moscow: Yazyki slavyanskoy kultury. Pp. 397—406. [in Russian]
11. Kochevatkin, A. (2001) Somaticheskaya leksika erzyanskogo yazyka. [Somatic vocabulary of the Erzyan language]. Saransk: Krasnyiy Oktyabr. [in Russian]

12. Novikov, L. (1982) *Semantika russkogo yazyka*. [Semantics of the Russian language]. Moscow: Vysshaya shkola. [in Russian]
13. Wierzbicka, A. (2006) *Semantyka: Jednostki elementarne i universalne*. [Semantics: Elementary and universal units]. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. [in Polish]
14. Apresyan, Yu. (ed) (2014) *Aktivnyi slovar' russkogo yazyka*. [Active Russian Dictionary]. Vols 1—2. Moscow: Yazyki slavyanskoy kultury.
15. Kuznetsov, S. (ed) (2000) *Bolshoy tolkovyy slovar' russkogo yazyka*. [The Large Explanatory Dictionary of the Russian Language]. SPb.: Norint.
16. Ozhegov, S., Shvedova, N. (2010) *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka*. [Explanatory dictionary of the Russian language]. Moscow. Available at: <http://ozhegov.textologia.ru/>
17. *Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo yazyka* (1963) [Dictionary of modern Russian literary language]. V. 15. Leningrad: AN SSSR.
18. Bilodid, I. (ed) (1970 —1980) *Slovyk ukrayinskoyi movy*. [Dictionary of the Ukrainian language]. Vols 1—11. Kyiv: Naukova dumka. Available from: <http://sum.in.ua>
19. Evgenyeva, A. (ed) (1981—1984) *Slovar' russkogo yazyka*. [Dictionary of the Russian Language]. Vols 1—4. Moscow: Russkiy yazyk. Available at: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp>
20. Ushakov, D. (ed) (1935—1940) *Tolkovyy slovar russkogo yazyka*. [Explanatory dictionary of the Russian language]. Vols 1—4. Moscow. Available at: <https://ushakovdictionary.ru/>
21. Cambridge Dictionary. [Electronic Dictionary] Available at: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/>
22. Collins COBUILD Advanced Learner's Dictionary. [Electronic Dictionary] Available at: <https://www.collinsdictionary.com>
23. The Collins English Dictionary. [Electronic Dictionary] Available at: <http://www.collinsdictionary.com>
24. Webster's New World College Dictionary. [Electronic Dictionary] Available at: <https://www.collinsdictionary.com>
25. Wielki słownik języka polskiego. [Electronic Dictionary] Available at: <https://wsjp.pl/index.php?pw=0>

Жуйкова Маргарита Васильевна, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры украинского языка, Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки (пр. Воли, 13, г. Луцк, Украина, 43025); e-mail: mzhujkova@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-0396-8458>

Marharyta Zhuikova, Doctor of Philology, Professor of the Department of Ukrainian Language, Lesya Ukrainka Eastern European National University (13, Voli av., Lutsk, Ukraine, 43025); e-mail: mzhujkova@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-0396-8458>

**Концепт КРАСА в картині світу українців 12-40 років
(за даними ланцюжкового асоціативного експерименту)**

Марія Павлівна Бобро

кандидат філологічних наук, доцент кафедри загального та прикладного мовознавства,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
(майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна);
e-mail: m.bobro@karazin.ua; <https://orcid.org/0000-0003-4086-4607>

Юлія Ігорівна Щербак

бакалавр філології, студентка 6 курсу філологічного факультету,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
(майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна)

Стаття присвячена проблемі змістового наповнення концепту КРАСА в картині світу українців 12–40 років. Мета дослідження – за матеріалами ланцюжкового асоціативного експерименту смодельовати та проаналізувати асоціативні поля лексем, що об'єктивують концепт КРАСА (*краса, врода, красень, красуня, красивий, красива, гарний, гарна, вродливий, вродлива*), та визначити його семантичне наповнення в картині світу українців різних вікових груп, а саме підлітків (12–18 років) та молоді (19–40 років). В результаті аналізу змістового наповнення отриманих асоціативних полів відповідних слів-стимулів було виділено дві основні змістові групи: *людина та природа*, в межах кожної з яких було виділено смислові підгрупи. Визначено, що семантична група *людина* переважає над групою *природа* як за кількістю отриманих реакцій, так і за їх різноманітністю. З огляду на кількість реакцій групи *людина*, які стосуються чоловіка чи жінки, можна зробити висновок, що краса мислиться передовсім як властивість дівчини / жінки (реакції *жінка, жінки, жіноча, дівчина, дівчини, дівоча, мама, мати, матір, матуся, бабуся, сестра* тощо). Сприйняття краси як риси, що є природньо властивою рідним людям, є стійким в свідомості респондентів обох вікових груп (реакції *мама, мати, батько, тато, матір, матуся*), хоча реакції представників старшої вікової групи є більш різноманітними і включають назви спорідненості *дружина, теща, дочка, син* тощо, що не є актуальними для підлітків. Встановлено, що вікові відмінності у сприйнятті аналізованого концепту полягають у більшому ступені абстрактності уявлень молоді (19–40 років) на противагу більш особистісним уявленням підлітків (12–18 років). Більшість відмінностей у реакціях представників різних вікових груп пов'язана з групою *людина*, в той час як сприйняття краси природи є більш універсальним. Оцінно-квалітаивні реакції свідчать про сприйняття краси як виключно позитивно маркованого поняття.

Ключові слова: асоціативний експеримент, асоціативне поле, картина світу, вікові групи, людина та природа

Бобро М. П., Щербак Ю. И. Концепт КРАСОТА в картине мира украинцев 12-40 лет (по данным цепного ассоциативного эксперимента)

Статья посвящена проблеме содержательного наполнения концепта КРАСОТА в картине мира украинцев 12–40 лет. Цель исследования – по материалам цепного ассоциативного эксперимента смоделировать и проанализировать ассоциативные поля лексем, объективирующих концепт КРАСОТА (*краса, врода, красень, красуня, красивый, красива, гарний, гарна, вродливий, вродлива*), и определить его семантическое наполнение в картине мира украинцев разных возрастных групп, а именно подростков (12–18 лет) и молодежи (19–40 лет). В результате анализа содержательного наполнения полученных ассоциативных полей соответствующих слов-стимулов были выделены две основные смысловые группы: *человек и природа*, в каждой из которых были выделены смысловые подгруппы. Определено, что семантическая группа *человек* превосходит группу *природа* как по количеству полученных реакций, так и по их разнообразию. Исходя из количества реакций группы *человек*, касающихся мужчины или женщины, можно сделать вывод, что красота мыслится прежде всего как свойство девушки / женщины (реакции *жінка, жінки, жіноча, дівчина, дівчини, дівоча, мама, мати, матір, матуся, бабуся, сестра* тощо). Восприятие красоты как черты, присущей родным людям, является стойким в сознании респондентов обеих возрастных групп (реакции *мама, мати, батько, тато, матір, матуся*), хотя реакции представителей старшей возрастной группы более разнообразны и включают термины родства *дружина, теща, дочка, син* и т.п., которые неактуальны для подростков. Установлено, что возрастные различия в восприятии анализируемого концепта состоят в большей степени абстрактности представлений молодежи (19–40 лет) в противовес более личностным представлениям подростков (12–18 лет). Большинство различий в реакциях представителей разных возрастных групп связаны с группой *человек*, тогда как восприятие красоты природы более универсально. Оценочно-квалітаивные реакции свидетельствуют о восприятии красоты как исключительно позитивно маркированного понятия.

Ключевые слова: ассоциативный эксперимент, ассоциативное поле, картина мира, возрастные группы, человек и природа

Mariia Bobro, Juliia Shcherbak. The concept BEAUTY in the worldview of the Ukrainians of 12–40 years old (based on the data of a chain associative experiment)

The article deals with the problem of the semantic content of the concept BEAUTY in the worldview of the Ukrainians of 12–40 years old. The aim of the research is to form and analyse the associative fields of the lexemes that objectify the concept BEAUTY (*краса, врода, красень, красуня, красивый, красива, гарний, гарна, вродливий, вродлива*) and define its semantic content in the worldview of the Ukrainians of different age groups (teenagers (12–18 years old) and the young (19–40 years old), basing on the results of a chain associative experiment. As a result of an analysis of the semantic content of the received associative fields of the corresponding stimuli two main semantic groups have been singled out: *people* and *nature*. Within each of them several subgroups have been singled out. It is defined that the semantic group *people* outnumbers the group *nature* both in the quantity of the reactions and their variety. Judging by the quantity of the reactions of the group *people* that concern men and women, one can make a conclusion that beauty is thought primarily as a

quality of girls / women (the reactions *жінка, жінки, жіноча, дівчина, дівчини, дівоча, мама, мати, матір, матуся, бабуся, сестра* ect.). The perception of beauty as an inherent trait of the closest relatives like mother, father, sister etc. is stable in the consciousness of the respondents of both age groups (the reactions *мама, мати, батько, тато, матір, матуся*), although the reactions of the older age group representatives are more varied and include such names of relatives as *дружина, теща, дочка, син* etc., which are not relevant for teenagers. It is established that the age differences in the perception of the analysed concept lie in more abstract representations of the young (19–40 years old) in contrast to more personalized representations of teenagers (12–18 years old). Most differences in the reactions of different age groups have to do with the group *people* whereas the perception of the beauty of nature is more universal. The qualitative-evaluative reactions show that beauty is perceived as a positively marked concept.

Key words: associative experiment, associative field, worldview, age groups, people and nature

Антропоцентрична спрямованість лінгвістичних досліджень останніх десятиліть зумовила зміщення акцентів у мовознавчих пошукових стратегіях. Увага дослідників зосереджена, зокрема, на вивченні взаємозв'язку мови і культури, мови й мислення. Однією зі сфер, які знаходяться в центрі лінгвістичних наукових пошуків, є ціннісна картина світу. Мовний матеріал дозволяє робити вагомі висновки щодо ціннісних орієнтирів людства, окремого етносу чи соціальної групи.

Важливе місце в образно-ціннісній картині світу різних народів посідає концепт КРАСА. «Краса є невід'ємним атрибутом і в більшій чи меншій мірі істотним аспектом усіх форм людської діяльності» [7, с. 32]. На думку С. Крилової, краса є фундаментальною цінністю особистісного і суспільного буття людини. «Питання про красу є архетиповим для людського буття в культурі, що зумовлює його актуальність для всіх історичних епох та суспільств» [6, с. 11].

Окремі характеристики концепту КРАСА вже були розглянуті в мовознавчих дослідженнях. Зокрема, Е. Довганюк присвятила дисертаційне дослідження вивченню концепту КРАСА з огляду на його еволюцію в англійському дискурсі XIV – XXI ст. [4]. І. Анурина розглядає філософський, психологічний, етичний, естетичний та лінгвокультурологічний аспекти поняття *краса* та аналізує спільні та відмінні ознаки його втілення в англійській, німецькій українській і російській фразеології [2]. Ю. Мещерякова, спираючись на дані різних типів дискурсу, провела порівняльний аналіз характеристик концепту КРАСА в англійській і російській лінгвокультурах [8]. Л. Щербачук розглядає особливості репрезентації в українській фразеології поняття *краса* як складника бінарної опозиції *краса / потворність* [9].

Однак особливості відображення концепту КРАСА в картині світу українців різного віку ще не були об'єктом аналізу, що і зумовлює мету пропонованої розвідки – за матеріалами ланцюжкового асоціативного експерименту змодельовати та проаналізувати асоціативні поля лексем, що об'єктивують концепт, та визначити семантичне наповнення аналізованого концепту в картині світу українців різних вікових груп.

Для реалізації поставленої мети був проведений ланцюжковий асоціативний експеримент, оскільки «асоціативний експеримент дає можливість наблизитися до вербальної пам'яті, ментального лексикону, культурних стереотипів і виявити зміст концепту в когнітивній свідомості носіїв мови» [5, с. 169]. Метод ланцюжкового асоціативного експерименту передбачає надання реципієнтом декількох словесних асоціацій на запропоноване слово-стимул [3, с. 16]. Основними вербалізаторами концепту в українській мові є абстрактні іменники *краса, врода*, іменники *красень, красуня*, що позначають суб'єкти краси, та прикметники *красивий, красива, гарний, гарна, вродливий, вродлива*, що позначають якість об'єкта. Означені лексеми були використані в якості слів-стимулів нашої анкети. Учасники експерименту належать до двох вікових груп (за класифікацією В. Квінна [цитовано за 1]): підлітковий (юнацький) вік (від 12 до 18 років) та молодість (від 18 до 40 років).

У експерименті взяли участь 132 особи віком 12–40 років, зокрема 67 осіб віком 12–18 років та 65 осіб віком 19–40 років. Географія опитування включає місто Харків і Харківську область, міста Київ, Вінниця, Львів, Запоріжжя та Кам'янець-Подільський. Анкета розпочинається з соціального паспорта респондента, де опитувані мають зазначити стать, вік та місто проживання. Далі учасникам запропоновано надати до чотирьох реакцій на наведені вище слова-стимули, після чого виражено подяку за участь.

В результаті аналізу змістового наповнення отриманих асоціативних полів для відповідних слів-стимулів було виділено дві основні смислові групи: *людина* та *природа*, в межах кожної з яких було виділено смислові підгрупи.

Реакції смислової групи *людина* кількісно переважають у відповідях обох вікових груп. У складі смислової групи *людина* у віковій групі 12–18 років було виділено 17 підгруп, а саме: «власне людина», «зовнішність», «члени родини», «риса характеру», «результати діяльності людини», «внутрішній світ», «особистісні стосунки», «професія», «статус», «власні імена», «знаменитості», «здоров'я», «місце проживання / національність», «вік», «стан душі», «досвід», «харчування». У віковій групі 19–40 років кількість підгруп цієї ж смислової групи – 15, а саме: «власне людина», «члени родини», «зовнішність», «результати діяльності людини», «риса характеру», «професія», «персонажі творів», «особистісні стосунки», «внутрішній світ», «вік», «Батьківщина /

місце проживання/ національність», «стан душі», «досвід», «харчування», «титули».

В обох вікових групах більшість реакцій на слова-стимули *краса* та *врода* стосуються людини, передовсім дівчини, жінки (*батьки, блондинка, дівоча, дівчини, довге волосся, жінки, жіноча, людина, мати, чоловіча тощо*). Реакції підгрупи «власне людина» в обох вікових групах включають такі: *жінка, жінки, жіноча, дівчина, дівчини, дівоча, чоловіча, чоловіка, людина, людини, людей, хлопець* тощо.

Звернімо увагу на той факт, що переважна більшість отриманих відповідей на стимули *врода, вродливий, вродлива* пов'язана з людиною. Вживання часток *лише, тільки* в реакціях *тільки людина, лише людина* на слово-стимул *врода* також вказує на те, що поняття *врода* у свідомості респондентів пов'язане передовсім з людиною. Відзначимо, однак, наявність в анкетах підлітків поодиноких реакцій типу *віри, фільм*, що є синтагматичними реакціями до прикметника *вродливий*, але свідчать, на нашу думку, радше про неправильне розуміння стимулу. Крім того, в одній з анкет респондентів вікової групи 19–40 років наявні реакції *Путин, чудовисько, жах* до слова-стимулу *вродливий*, що також дозволяє зробити висновок, що респондент має хибне уявлення про значення відповідного стимулу, яке виявляється антонімічним до змісту лексеми *вродливий*.

Сприйняття краси як риси, властивої рідним людям, є стійким в картинах світу респондентів обох вікових груп, оскільки група «члени родини» є однією з найбільш чисельних як за кількістю реакцій, так і за їх різноманітністю. Найбільш типовими є реакції *мама, мати, батько, тато, матір, матуся, папа, бабуся, сестра, брат, дідусь*, що свідчать про сприйняття найближчих родичів як людей, яким краса є природньо властивою характеристикою. Зменшено-пестливі форми *бабуся, дідусь, матуся*, наявні у відповідях респондентів обох вікових груп, вказують на зв'язок уявлень про красу іншої людини із нашим ставленням до неї (див. також нижче про підгрупу «особистісні стосунки»). Серед відповідей респондентів 19–40 років наявні реакції *дружина, теща, дочка, син, зять, кум*, відсутні у відповідях респондентів 12–18 років, що пов'язано, на нашу думку, з неактуальністю відповідних реалій для життя підлітків.

Підгрупа «зовнішність» також належить до найчисельніших в обох вікових групах. Найбільш частотними є реакції на позначення частин тіла людини (*волосся, обличчя, брови, фігура, кудрі, чорноброва, пухлі губи* тощо) та одягу (*одяга, одяг, тупфлі, сукня, штилька, спідниця* тощо). Частини тіла, що асоціюються з красою, найчастіше пов'язані з обличчям (саме по собі обличчя, губи, очі, брови, волосся, зуби). Відзначимо також значне переважання назв

жіночого одягу серед відповідних реакцій. При цьому відповіді, отримані від підлітків, стосуються переважно тіла людини, в той же час серед відповідей осіб віком 19–40 років превалюють назви одягу та прикрас (переважно жіночих), а також реакції типу *макіяж, наряд*. Можемо говорити, що зовнішня краса людини в картині світу підлітків пов'язана більше з природними даними людини, а у старшого покоління – із діями самої людини (пор. також реакції *волосся, довге волосся*, що є частотними для підлітків, в той час як серед реакцій молоді значно частотнішою є лексема *зачіска*).

Смислова підгрупа «особистісні стосунки» включає реакції *кохання, любов, любимчик, коханий, кохана, друг, подруга, товариш*, при цьому привертають увагу реакції *наречений, наречена, залицяльник*, наявні лише у відповідях респондентів 19–40 років. З огляду на відповідні реакції, можна стверджувати, що для підлітків в особистісних стосунках на перший план виходить дружба (пор. реакції: *мої подруги, мій друг, мої друзі*), а для дорослих – кохання та шлюб.

Аналіз реакцій смислової підгрупи «риси характеру» дозволяє визначити риси характеру людини, які мисляться як привабливі (з огляду на реакції до стимулів *красивий, вродливий, гарний, красень, красива, вродлива, гарна, красуня*). Для чоловіків це риси, представлені реакціями *добрий, ввічливий, витривалий, обциательний, сміливий, харизматичний, хозяйственный, мужній, розумний, веселий, вірний, присмний* (респонденти 12–18 років) та *витривалий, добрий, мужній, чуйний, упевнений, щедрий, щирий, порядний, працьовитий, харизматичний, храбрець, ввічливий, товариський* (респонденти 19–20 років). Таким чином, в уявленнях українців обох вікових груп привабливими рисами чоловіків є доброта, мужність, сміливість і товариськість.

У відповідях респондентів віком 12–18 років привабливі жіночі риси характеру репрезентовані реакціями *добра, впевнена, обаятельная, обциательная, естественная, харизматичная, умная, гордая*, а у відповідях респондентів старшої вікової групи – *люб'язна, працьовита, хазяйновита, ніжна, дбайлива, ввічлива*. Як бачимо, для представників вікової групи 19–40 років на перший план виходять характеристики, пов'язані з типовою для жінки роллю господині – працьовитість та хазяйновитість.

Для обох вікових груп у підгрупі «місце проживання/національність» релевантними є реакції *країна, українка, Україна, українська жінка, українок*, а отже й уявлення про красу як національну жіночу рису. Відзначимо, що реакції цієї підгрупи серед представників вікової групи 19–40 були виключно патріотичними та стосувались України, в той час як реакції підлітків пов'язані також і з іншими країнами (*Бешикек, Париж*).

Підгрупа «вік» включає реакції: *юна, молодий, молода, молодь, молодиця, маленька, мала, малеча*.

Спостерігаємо стійкий зв'язок краси та молодості в картині світу українців, однак відзначимо більшу частотність та різноманітність реакцій респондентів віком 19–40 років.

Різнорозмірно репрезентована підгрупа «результати діяльності людини». Реакції у віковій групі 12–18 років пов'язані передовсім з машинами, гаджетами, що сьогодні є вагомою частиною життя підлітків: *автівка, автомобіль, комп'ютер, телефон, айфон, ровер, тачка, фотка, байк, мопед, гаджет, пост в соц. мережі* тощо. Водночас у віковій групі 19–40 років реакції частіше пов'язані з творчістю та хобі: *мистецтво, віри, малюнок, вистава, культура, повість, картина, творчість, архітектура, опера, танець, вудка, віри, книга*.

Тематичне спрямування отриманих асоціативних полів учасників віком 12–18 років вирізняється наявністю смислових підгруп «Власні імена», «Знаменитості», та «Статус», а також сленгових реакцій *телефончик, прикид, пацан, ровер, фотка, байк, тачка*. Заслугує на увагу також реакція *тік токер* до слова-стимулу *красень*. Тік ток (ТікТок) є відносно новим поняттям – це сервіс для створення й поширення коротких відеороликів та онлайн-трансляцій, а тік токер, – це людина, яка створює й поширює такі відео. Ця реакція свідчить про важливе місце соцмереж і таких додатків, як *ютуб*, в ціннісній картині світу сучасного юнацтва.

Лише серед реакцій учасників вікової групи 12–18 років наявні реакції смислової групи «власні імена», які вказують переважно на осіб жіночої статі: *Дашустік, Іра, Катюха, Настя, Владка, Дашка, Єва, Катя, Тая, Влада, Діанка, Єва, Іруська*. Зменшувально-пестлива форма наведених імен, а також вживання присвійних займенників у реакціях типу *моя мама, мій друг, мої друзі, мої подруги, мій цуцик* інших смислових підгруп, свідчить про суб'єктивне, особистісне сприйняття світу підлітками порівняно з більшим ступенем абстрагування в уявленнях представників старшої вікової групи.

Смислова група *природа* у реакціях вікових груп 12–18 та 19–40 років репрезентована 8 однаковими підгрупами: «власне природа», «елементи пейзажу», «погода», «рослини та їхні плоди», «тварини», «пори року», «час доби» «географічні об'єкти». Смислова група *природа* за кількістю реакцій як підлітків, так і молоді, а також за кількістю смислових підгруп, є вдвічі меншою за групу *людина*.

Реакції підгруп «власне природа», «пори року», «час доби» та «погода» збігаються у представників обох вікових груп: *природа, природня, природна, день, місяць, ранок, час, ніч, зима, весна, осінь, погода*. Відповіді підгрупи «елементи пейзажу» збігаються у підлітків та молоді лише частково, наприклад *море, гори, земля, небо, ліс, ріка, закат, водопад, вода,*

сонце. Специфічними для вікової групи 12–18 років є реакції *зірка, пагорби, океан, колодець, край, корали, сніг, парк*, відсутні у представників старшої вікової категорії. Натомість вікову групу 19–40 років вирізняють реакції *осінній ліс, двір, зоря, галлявина, хмара*.

У підгрупі «рослини та їхні плоди» також є як спільні для обох вікових категорій реакції (*квітка, дерева, роза, дуб, ківі*), так і відмінні: *фрукти, ягоди, яблука, яблуня, ананас, арбуз, груша, вишня, тюльпан, трава, куц, береза, кактус, верба* (вікова група 12–18) та *фіалка, нарцис, ялинка, виноград, гриб* (вікова група 19–40). Реакції підлітків є більш різноманітними і частіше стосуються їстівних плодів рослин.

У підгрупі «тварини» для обох вікових категорій спільними є реакції на позначення культурно значущих для українців тварин: *пес, кішка, кінь, лелека, лис, метелик, кіт, пес, півень*. Специфічними для підлітків є реакції *папуга, медузи, леопард, ведмедик, пташка, божжа корівка, жираф, жук, панда*. Звернімо увагу й на реакції з присвійними займенниками *мій цуцик, моя собака, мій котик* (див. вище про більш конкретне особистісне сприйняття світу підлітками). Реакції *вовк, щенок, тигр, фазан, кобила, коза, риба, олень, бджола, карась, заяц, лев* є специфічними для представників вікової групи 19–40 років. Відзначимо більшу «екзотичність» тварин, названих підлітками, на противагу більшій «типовості» тварин, названих представниками старшої вікової групи. Припускаємо, що така відмінність пов'язана із сучасними глобалізаційними процесами (більша інформатизація та можливість подорожувати, більше можливостей відвідування зоопарків, екопарків), результати яких швидше засвоюються молодшим поколінням.

Підгрупа «географічні об'єкти» (реакції *Карпати, Барселона, гора Говерла, Єгипет, Барселона, Пальма Де Майорка*) ґрунтується, перш за все, на особистому досвіді опитуваних в обох вікових групах.

Окремо вирізняється група оцінно-квалітативних реакцій, що наявні в обох вікових групах і є виключно позитивно маркованими: *дуже красивий, красиво, незабутня, красивий, гарний, мила, краса, незвичайна, прекрасний, пречудова, приємна, неземна, неймовірна, обворожительна, прекрасна, симпатичний*. Єдиний виняток – описаний вище випадок неправильної інтерпретації стимулу *вродливий*.

Отже, аналіз асоціативних полів до запропонованих респондентам слів-стимулів дозволяє дійти висновку про стійкість зв'язків *краса – природа* та *краса – людина* в свідомості українців. Концепт КРАСА постає як виключно позитивно маркований концепт. Вікові відмінності у сприйнятті аналізованого концепту полягають у більшому ступені абстрактності уявлень молоді (19–40 років) на противагу більш особистісним уявленням підлітків (12–18 років). Більшість

відмінностей у реакціях представників різних вікових груп пов'язана з підгрупою *людина*, в той час як сприйняття краси природи є більш універсальним. Гендерна маркованість концепту виявляється в тому, що в українській картині світу краса, передовсім зовнішня, найчастіше асоціюється з жінкою. Сприйняття людини – і жінки, й чоловіка – як красивої пов'язане не лише із її зовнішністю, а й з притаманними їй

рисами характеру або прихильним ставленням до неї оточуючих.

Перспективи подальших досліджень пов'язуємо із залученням до порівняльного аналізу даних асоціативного експерименту за участі представників інших вікових груп, а також порівняльним аналізом з урахуванням гендерної приналежності респондентів.

Література

1. Акмелогія: Учебник /под.общ. ред. А. А.Деркача. Москва: Издательство РАГС, 2004. 688 с.
2. Анурина І. Філософське, психологічне, естетичне, етичне та лінгвокультурологічне підгрунття відображення концепту "краса" в британській, німецькій, українській і російській лінгвокультурних спільнотах. *Теоретична і дидактична філологія*. 2015. Вип. 20. С. 108–118.
3. Горошко Е. И. Интегративная модель свободного ассоциативного эксперимента. Харьков; Москва: РА–Каравелла, 2001. 320 с.
4. Довганиук Е. В. Еволюція концепту КРАСА в англomовному дискурсі XIV–XXI століть: дис... канд. філол. наук: 10.02.04. Харків, 2017. 259 с.
URL: http://dSPACE.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/13304/2/dis_Dovhaniuk.pdf
5. Коструба Н. Концепт «РЕЛІГІЯ» у свідомості молоді: психолінгвістичний аналіз. *Psycholinguistics*. 2020. 27(1). С. 164–180. URL: <https://doi.org/10.31470/2309-1797-2020-27-1-164-180>
6. Крылова С. А. Краса людини в життєвих практиках культури. Досвід соціальної та культурної метаантропології і андрогін-аналізу: монографія. Київ: КНТ, 2019. 563 с.
7. Матвієнко О. І. Краса як феномен сприйняття і відображення світу. *Науковий вісник. Серія «Філософія»*. Харків, 2017. Вип.48 (частина II). С. 23–33. URL: <https://doi.org/10.5281/zenodo.842663>
8. Мещерякова Ю. В. Концепт КРАСОТА в англійській і російській лінгвокультурах : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.20. Волгоград, 2004. 24 с.
9. Щербачук Л. Ф. Концептуалізація бінарної опозиції *краса / потворність* у сфері української фразеології. *Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации»*. 2011. Том 24 (63). № 4. Часть 2. С.198–202.

References

1. Derkach, A. A. (Ed.). (2004). *Akmeologija: Uchebnik* Moscow: Izdatelstvo RAGS.
2. Anurina, I. (2015) Filososfske, psykholohichne, estetychne, etychne ta linhvokulturolohichne pidgruntia vidobrazhennia kontseptu "krasa" v brytanskii, nimetskii, ukrainskii i rosiiskii linhvokulturnykh spilnotakh. *Teoretychna i dydaktychna filolohiia*, 20, 108–118.
3. Goroshko, Ye. I. (2001). Integrativnaja model svobodnogo associativnogo jeksperimenta. Kharkiv, Moscow: RA–Karavella.
4. Dovhaniuk, E. V. (2017). Evoliutsiia kontseptu KRASA v anhlomovnomu dyskursi XIV–XXI stolit (Candidate of Philological Science's thesis). Karazin Kharkiv National University. Kharkiv, Ukraine.
URL: http://dSPACE.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/13304/2/dis_Dovhaniuk.pdf
5. Kostuba, N. (2020). Kontsept «RELIIHIA» u svidomosti molodi: psykholinhvistychnyi analiz. *Psycholinguistics*, 27 (1), 164–180. <https://doi.org/10.31470/2309-1797-2020-27-1-164-180>
6. Krylova, S. A. (2019). *Krasa liudyny v zhyttievkykh praktykakh kultury. Dosvid sotsialnoi ta kulturnoi metaantropolohii i androhin-analizu: monohrafiia*. Kyiv: KNT.
7. Matviienko, O. (2017) *Krasa yak fenomen spryniattia i vidobrazhennia svitu. Naukovyi visnyk. Seriiia «Filosofiiia»*, 48 (II), 23–33. <https://doi.org/10.5281/zenodo.842663>
8. Meshherjakova, Ju. V. (2004). *Kontsept KRASOTA v anglijskoj i ruskoj lingvokulturnah* (Candidate of Philological Science's thesis). Volgograd State Pedagogical University. Volgograd, Russia.
9. Shcherbachuk, L. F. (2011). *Kontseptualizatsiia binarnoi opozytzii krasy / potvornist u sferi ukrainskoj frazeolohii. Uchenye zapiski Tavricheskoho natsionalnoho universiteta im. V.I. Vernadskoho. Seriiia «Filolohiia. Sotsialnye komunikatsii»*, 24 (63), 4 (2), 198–202.

Бобро Мария Павловна, кандидат филологических наук, доцент кафедры общего и прикладного языкознания, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (пл. Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: m.bobro@karazin.ua; <https://orcid.org/0000-0003-4086-4607>

Bobro Mariia, Candidate of Philological Sciences, associate professor of the Department of General and Applied Linguistics, Karazin Kharkiv National University (4 Svobody Square, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: m.bobro@karazin.ua; <https://orcid.org/0000-0003-4086-4607>

Щербак Юлия Игоревна, бакалавр филологии, студентка 6 курса филологического факультета, Харьковский национальный университет имени В.Н. Каразина (пл. Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина)

Shcherbak Juliia, Bachelor of Philology, 6-year student of the Faculty of Philology, Karazin Kharkiv National University (4 Svobody Square, Kharkiv, 61022, Ukraine)

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ ПУБЛІКАЦІЙ ДЛЯ «ВІСНИКА ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ В. Н. КАРАЗІНА», СЕРІЯ «ФІЛОЛОГІЯ»

До «Вісника» приймаються наукові статті обсягом від 10 до 24 друкованих сторінок. Матеріал статті повинен бути не опублікованим раніше і не представленим до опублікування в іншому виданні. Матеріали можуть бути представлені українською, російською або англійською мовами. Для публікації матеріалів у збірнику необхідно підготувати текст статті в роздрукованому вигляді та в електронній формі. Файл зі статтею слід надіслати електронною поштою (після прийняття статті відповідальним секретарем редакції) на адресу rus.lit@karazin.ua, philology@karazin.ua. Роздрукований та електронний варіанти повинні бути ідентичними. Текст статті повинен бути ретельно відредагований та перевірений автором і завірений його підписом. За помилки в поданих матеріалах відповідає автор статті. Статті приймаються протягом року в потоковому режимі.

Вимоги до файла: файл має бути створений у редакторі Word і збережений у форматі *.doc, *.docx або *.rtf; файл має бути названий прізвищем автора статті. Ім'я файла набирається латинським шрифтом (наприклад, Butko.doc; Butko.rtf).

Послідовність структурних елементів та вимоги до набору статті:

- 1) УДК. Друкується ліворуч звичайним шрифтом.
- 2) Ініціали та прізвище автора. Друкуються ліворуч звичайним шрифтом.
- 3) Назва статті. Друкується ліворуч звичайним шрифтом. Не слід робити всі букви великими.
- 4) Анотації (цей структурний елемент не має заголовків «анотація» тощо) подаються українською, російською, англійською мовами. Обсяг анотації – не менш як 1800 знаків, включаючи ключові слова. Перед кожною анотацією наводяться прізвище й ініціали автора та назва статті відповідною мовою (перед англійською анотацією – прізвище, ім'я повністю, назва). До анотацій додаються 5–7 ключових слів; текст анотації друкується звичайним шрифтом через один інтервал.

Анотація має містити такі структурні частини: а) постановка проблеми (актуальність); б) мета статті; в) методи дослідження (зазначаються лише в тому разі, якщо вони містять новизну і становлять інтерес, зважаючи на предмет статті); г) основні результати дослідження; д) висновки. Кожна структурна частина анотації має починатися з абзацу. Назви структурних частин анотації, крім мети статті, не зазначаються.

5) Текст статті. Згідно з вимогами ДАК України, змістове оформлення статті має містити такі елементи: а) постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; б) аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячена означена стаття; в) формулювання цілей статті (постановка завдання); г) виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; д) висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Текст набирається шрифтом «Times New Roman», розмір – 14 п., міжрядковий інтервал – 1,5. Параметри сторінки: згори, знизу, ліворуч, праворуч – 2 см. Не допускається заміна тире знаком дефіса і навпаки. Сторінки не нумеруються. Абзацний відступ – 0,6 см. Не допускається створення абзацного відступу за допомогою клавіші Tab і знаків пропуску. Текст вирівнюється по ширині. Виділення фрагмента тексту можливе напівжирним шрифтом та курсивом (підкреслення не допускається).

Бібліографічні посилання друкуються у квадратних дужках за зразком: [4, с. 25], де перша цифра – номер джерела в списку літератури, друга – номер сторінки. Для зазначення діапазону сторінок використовується знак тире без пропусків ліворуч і праворуч від тире. Номери сторінок, що відносяться до одного джерела, розділяються комою. Номери джерел розділяються крапкою з комою. Наприклад: [4, с. 25–27], [4, с. 25; 7, с. 16, 25], [4; 7; 12].

6) Література. Перед списком використаної літератури пишеться слово «Література» звичайним шрифтом. Використані джерела друкуються за абеткою. Кожне джерело починається з абзацу. Оформлення бібліографії з урахуванням Національного стандарту України ДСТУ 8302:2015 «Інформація та документація. Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання». До списку обов'язково повинна бути включена література за останні п'ять років.

Після списку літератури необхідно навести References – переведений в латиницю список використаних джерел (транслітерований або перекладений англійською – за наявності англійської версії джерела), який має бути оформлений згідно з міжнародним стандартом APA (American Psychological Association). Транслітерування назв статей рекомендується здійснювати автоматично на сайті <http://www.translit.ru> (для російської мови) та <http://translit.kh.ua> (для української).

Статтю супроводжує на окремій сторінці інформація про автора українською, російською та англійською мовами:

- прізвище, ім'я, по батькові;
- науковий ступінь, місце роботи, посада;
- повна назва закладу, де працює автор, з поштовою адресою та індексом;
- електронна адреса, телефон;
- ORCID ID.

Статті аспірантів і здобувачів подаються з аргументованим та завіреним відгуком наукового керівника. Невиконання зазначених вимог буде причиною відхилення запропонованої статті.

PUBLICATION REQUIREMENTS
FOR “THE JOURNAL OF V. N. KARAZIN KHARKIV NATIONAL UNIVERSITY”, SERIES
“PHILOLOGY”

“The Journal” accepts scientific papers in volumes from 10 to 24 printed pages. The material of the article should not have been published before and should not be published in another edition. Materials can be presented in Ukrainian, Russian or English languages. It is necessary to prepare the text of the article in both printed and electronic form to publish the manuscript. The article should be sent by e-mail (after an acceptance of paper by the editor-in-chief) to rus.lit@karazin.ua, philology@karazin.ua. Printed and electronic versions must be identical. The text of the article should be carefully edited and checked by the author and authenticated by his signature. The author of the paper is responsible for the errors in the submitted materials.

Articles are accepted during the year in streaming mode.

File requirements: the file must be created in the Word editor and stored in *.doc, *.docx or *.rtf format; the file name should be the author’s surname. Use Latin alphabet characters for typing the name of the paper (for example, Butko.doc; Butko.rtf).

The sequence of structural elements and requirements for the composition of the paper:

1) UDC. Type on the left side in ordinary font.

2) Initials and surname of the author. Type on the left side in ordinary font.

3) The title of the paper. Type on the left side in ordinary font. Do not use capital letters for the whole title.

4) Summaries (this structural element does not have any titles as “Summary”, etc.) should be presented in Ukrainian, Russian, and English. The volume of the summary should be at least 1800 printed characters, including keywords. Indicate the author’s surname, initials and the title of the paper in the appropriate language before each summary, (in English variant the full name of author and the title must be provided). 5–7 keywords are added to the summary; the text of the summary is printed in regular single-spaced font.

The abstract should contain the following structural parts: a) the statement of the problem (relevance); b) the purpose of the paper; c) the methods of research (are indicated only if they contain novelty and are of interest, considering the subject of the paper); d) the main results and novelty of the study; e) conclusions.

Each structural part of the abstract is to start in a new paragraph. The names of the structural parts of the abstract, except the purpose of the paper, are not to be stated.

5) Text of the paper. According to the requirements of the State Accreditation Commission of Ukraine, the article should contain the following structural elements: a) problem statement, in general and its connection with important scientific or practical tasks; b) analysis of recent researches and publications on this topic, the emphasizing of previously unsolved parts of the general problem the article is devoted to; c) formation of the article purpose (statement of the task); d) presentation of the main research material with a full substantiation of obtained scientific results; e) conclusions of the research and prospects for the further research.

The text is typed in Times New Roman, size 14 p., line spacing is 1.5. Fields: top, bottom, left, right – 2 cm. • A dash is not to be replaced with a hyphen sign and vice versa. • Pages are not numbered. • Paragraph indentation – 0.6 cm. The paragraph indentation is not to be made by using the Tab key and the space bar. • Text alignment is justified • Selection of text fragment is possible in bold and italic (underlining is not allowed). • Bibliographic references are printed in square brackets (for example [4, p. 25]). The first figure is the source number in the list of references, and the second one is the page number. The source number and the page number are separated by a colon. To specify the range of pages, the dash is used without spaces to the left and to the right of the dash. The page numbers of the same source are separated by a comma. The source numbers are separated by a semicolon. For example: [4, p. 25–27], [4, p. 32–33; 7, p. 16, 25], [4; 7; 12].

6) References. Before the list of used literature, the word “References” is written in ordinary font. Used sources are printed in alphabetical order. Each source begins with a paragraph. The bibliography is arranged taking account of the National Standard of Ukraine DSTU 8302: 2015 “Information and documentation. Bibliographic reference. General principles and rules of composition”. The list must necessarily include literature for the last five years. Transliterated titles of articles are recommended automatically automatically on the website <http://www.translit.ru> (for Russian) and <http://translit.kh.ua> (for Ukrainian).

The article is accompanied by the information about the author on a separate page in Ukrainian, Russian, and English:

surname, name, patronymic;

academic degree, place of work, position;

the full name and the postal address of the institution where the author works, index;

e-mail, telephone;

ORCID ID.

The research papers of the postgraduate students and applicants are submitted with reasoned and certified review from the supervisor.

Failure in following all these requirements will be a reason to reject the proposed paper.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ПУБЛИКАЦИЙ ДЛЯ «ВЕСТНИКА ХАРЬКОВСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИМЕНИ В. Н. КАРАЗИНА», СЕРИЯ «ФИЛОЛОГИЯ»

В «Вестник» принимаются научные статьи объемом от 10 до 24 печатных страниц. Материал статьи не должен быть опубликован ранее и не представлен к опубликованию в другом издании. Материалы могут быть представлены на украинском, русском или английском языках. Для публикации материалов в сборнике необходимо подготовить текст статьи в распечатанном виде и в электронной форме. Файл со статьей следует отправить по электронной почте (после принятия статьи ответственным секретарем редакции) по адресу rus.lit@karazin.ua, philology@karazin.ua. Распечатанный и электронный варианты должны быть идентичными. Текст статьи должен быть тщательно отредактирован и проверен автором и заверен его подписью. За ошибки в представленных материалах отвечает автор статьи. Статьи принимаются в течение года в потоковом режиме.

Требования к файлу: файл должен быть создан в редакторе Word и сохранен в формате * .doc, * .docx или * .rtf; файл должен быть назван фамилией автора статьи. Имя файла набирается латинским шрифтом (например, Butko.doc; Butko.rtf).

Последовательность структурных элементов и требования к набору статьи:

1) УДК. Печатается слева обычным шрифтом.

2) Инициалы и фамилия автора. Печатаются слева обычным шрифтом.

3) Название статьи. Печатается слева обычным шрифтом. Не следует делать все буквы большими.

4) Аннотации (этот структурный элемент не имеет заголовков «аннотация» и т.п.) подаются на украинском, русском, английском языках. Объем аннотации – не менее 1800 знаков, включая ключевые слова. Перед каждой аннотацией приводятся фамилия и инициалы автора и название статьи на соответствующем языке (перед англоязычной аннотацией – фамилия, имя полностью, название). К аннотации добавляются 5-7 ключевых слов; текст аннотации печатается обычным шрифтом через один интервал.

Аннотация должна иметь такие структурные части: а) постановка проблемы (актуальность); б) цель статьи; в) методы исследования (обозначаются лишь в том случае, если они содержат новизну и представляют интерес с учетом предмета статьи); г) основные результаты и новизна исследования; д) выводы.

Каждая структурная часть аннотации должна начинаться с абзаца. Названия структурных частей аннотации, кроме цели статьи, не обозначаются.

5) Текст статьи. Согласно требованиям ВАК Украины содержательное оформление статьи должно содержать следующие элементы: а) постановка проблемы в общем виде и ее связь с важными научными и практическими задачами; б) анализ последних исследований и публикаций, в которых начато решение данной проблемы и на которые опирается автор, выделение нерешенных ранее частей общей проблемы, которым посвящена статья; в) формулирование целей статьи (постановка задачи); г) изложение основного материала исследования с полным обоснованием полученных научных результатов; д) выводы из данного исследования и перспективы дальнейших исследований в данном направлении.

Текст набирается шрифтом «Times New Roman», размер – 14 п., межстрочный интервал – 1,5. Параметры страницы: сверху, снизу, слева, справа – 2 см. Не допускается замена тире знаком дефиса и наоборот. Страницы не нумеруются. Абзац – 0,6 см. Не допускается создание отступа с помощью клавиши Tab и знаков пробела. Текст выравнивается по ширине. Выделение фрагмента текста возможно полужирным шрифтом и курсивом (подчеркивание не допускается).

Библиографические ссылки печатаются в квадратных скобках по образцу: [4, с. 25], где первая цифра – номер источника в списке литературы, вторая – номер страницы. Для указания диапазона страниц используется знак тире без пробелов слева и справа от тире. Номера страниц, относящихся к одному источнику, разделяются запятой. Номера источников разделяются точкой с запятой. Например: [4, с. 25-27], [4, с. 25; 7, с. 16, 25], [4; 7, 12].

6) Литература. Перед списком использованной литературы пишется слово «Литература» обычным шрифтом. И использованные источники печатаются в алфавитном порядке. Каждый источник начинается с абзаца. Оформление библиографии с учетом Национального стандарта Украины ДСТУ 8302: 2015 «Информация и документация. Библиографическую ссылку. Общие положения и правила составления». В список обязательно должна быть включена литература за последние пять лет.

После списка литературы необходимо указать References – переведенный в латиницу список использованных источников (транслитерированный или переведен на английский – при наличии англоязычной версии источника), который должен быть оформлен в соответствии с международным стандартом APA (American Psychological Association). Транслитерирование названий статей рекомендуется производить автоматически на сайте <http://www.translit.ru> (для русского языка) и <http://translit.kh.ua> (для украинского языка).

Статью сопровождает на отдельной странице информация об авторе на украинском, русском и английском языках:

фамилия, имя, отчество;

ученая степень, место работы, должность;

полное название учреждения, где работает автор, с почтовым адресом и индексом;

электронный адрес, телефон;

ORCID ID.

Статьи аспирантов и соискателей подаются с аргументированным и заверенным отзывом научного руководителя.

Невыполнение указанных требований будет причиной отклонения предложенной статьи.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Вісник Харківського національного університету
імені В. Н. Каразіна

Серія «ФІЛОЛОГІЯ»
Випуск 86

Збірник наукових праць

українською, російською та англійською мовами

Відповідальний за випуск *Ю. М. Безхутрий*

Комп'ютерне верстання *О. Г. Гребенщикова*

Підп. до друку 30.10.2020

Формат 60x84/8.

Папір офсетний. Друк цифровий.

Ум. друк. арк.11,4. Обл.-вид. арк. 14,3.

Наклад 70 пр. Зам. № 59/20

61022 Харків, майдан Свободи, 4, Харківський національний
університет імені В. Н. Каразіна.

Видавець і виготовлювач:

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

61022, Харків, майдан Свободи, 4.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3367 від 13.01.09

Видавництво тел.: 705-24-32