

ISSN 2227-1864

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ВІСНИК

**ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
імені В. Н. КАРАЗІНА**

Серія «ФІЛОЛОГІЯ»

ВИПУСК 79

Заснована 1965 р.

Харків-2018

ISSN 2227-1864

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

Journal

OF

V. N. KARAZIN KHARKIV NATIONAL UNIVERSITY

Series "PHILOLOGY"

ISSUE 79

Founded in 1965

Kharkiv-2018

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 у галузі філологічних наук (літературознавство)
(Наказ МОН України № 747 від 13.07.2015 р.)

Затверджено до друку рішенням Вченої ради
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
(протокол № 13 від 17.12.2018 р.)

Редакційна колегія:

Відповідальний редактор: Безхутрий Ю. М., д. філол. н., проф., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

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

Бондаренко Є. В., д. філол. н., проф., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

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

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

Даниленко А. І., PhD, проф., Університет Пейс (Нью-Йорк, США)

Зельдович Г. М., д. філол. н., проф., Варшавський університет (Польща)

Калашник В. С., д. філол. н., проф., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

Кузьменко В. І., д. філол. н., проф., Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна)

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

Московкіна І. І., д. філол. н., проф., ХНУ В. Н. Каразіна (Україна)

Попов С. Л., д. філол. н., проф., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

Слівицька О. В., д. філол. н., проф., Санкт-Петербурзький державний інститут культури (Росія)

Турган О. Д., д. філол. н., проф., Запорізький державний медичний університет (Україна)

Технічний редактор: Полякова Є. О., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

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

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

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

Статті друкуються в авторській редакції.

Статті пройшли внутрішнє та зовнішнє рецензування.

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

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 in the field of philological sciences (Study of Literature) (Decree № 747 of MES of Ukraine from 13.07.2015).

Approved for publication by the Academic Council
of V. N. Karazin Kharkiv National University decision
(protocol № 13 from 17.12.2018)

Editorial board:

Executive editor: Bezkhoutry Y. M., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

Executive Secretary: Shekhovtsova T. A., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

Bondarenko Y. V., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

Borzenko O. I., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

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

Danilenko A. I., PhD, Professor, Pace University, New York, USA

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

Kalashnik V. S., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

Kuzmenko V. I., Doctor of Philology, Professor, Borys Grinchenko Kyiv 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 KhNU (Ukraine)

Popov S. L., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

Slivitskaya O. V., Doctor of Philology, Professor, Saint-Petersburg State University of Culture and Arts (Russia)

Turgan O. D., Doctor of Philology, Professor, Zaporozhye State Medical University (Ukraine)

Technical editor: Poliakova Y. O., 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, visnyk.philology@karazin.ua

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

The articles are printed in the author's edition.

Published articles have been internally and externally reviewed.

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

ЗМІСТ

Проблема вивчення художнього твору крізь призму взаємодії тексту і контексту

Бовсунівська Т. В.	
Іван Кронеберг і теорія романтизму в Україні	11
Гальчук О. В.	
Античний «текст» танатологічної рецепції мотиву кохання: дві версії Гі де Мопассана	19
Гура Н. П.	
Ф. Браун «Іфігенія на свободі»: зруйнований діалог	26
Глотов А. Л.	
Соціально-комунікативний дискурс античної культури	31
Дюрба Д. В.	
Хронотоп замку в романі Дж. Керуака «Доктор Сакс»	35
Керімова Є. Я.	
Міфосимвол човна в романі Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах»	39
Ніколенко О. М.	
Значення іронії в романі Томаса Кінілі «Список Шиндлера»	44
Проскуріна Н. Ю., Кравець О. М.	
Міфологічна символіка діалогії Д. Лессінг «Маара і Данн»	51
Садовська Ю. В.	
«Револьюційне світовідчуття» в контексті системно-синергетичного підходу (М. Асуела «Ті, хто знизу», І. Бабель «Кінармія»)	56
Смольницька О. О.	
Шекспірівський дискурс у вибраній поезії та перекладах Максима Рильського і Миколи Зерова	59

Жанрові трансформації і розширення дискурсивних властивостей художнього тексту

Василівська Н. І.	
Постепізм у п'єсі Макса Фріша «Бідерман і палії»	68
Васильєв Є. М.	
Жанрова конвергенція в сучасній драматургії	71
Дроздовський Д. І.	
Соціальні проблеми англійського «академічного роману»: історична ревізія піджанру	78
Литовська О. В.	
Метатеатральність комедій Арістофана в контексті розвитку європейської драматургії	83
Савчук Г. О.	
Кінематографічний потенціал лірики Івана Світличного	87
Shkurapat M. Yu.	
I Am Not Sidney Poitier by Percival Everett as a film adaptation: intermedial approach	91
Галич О. А.	
Флора і фауна Заходу і Сходу в щоденнику Олеса Гончара	97

**Літературна антропологія як дослідження діалектичної єдності
культурних, аксіологічних, психологічних і тілесних сфер
«художнього буття» персонажа**

Атаманчук В. П.	
Проблема вибору в трагедії Єлисея Карпенка «Момот Нір»	103
Давиденко І. О.	
Антитоталітарний пафос роману «Останній світ» Крістофа Рансмайра у світлі літературної антропології	107
Дерев'янченко Н. В.	
Двійництво як основний принцип конструювання системи персонажів у романах М. Уельбека «Розширення поля борні» і «Елементарні частинки»	114
Савенко А. О.	
Людина та Світ: поетична антропологія К. Кавафіса та Й. Сефериса	118
Цепкало Т. О.	
Міфосемантика астральних образів у поезії Юрія Клена	124
Яковлева Т. А.	
Метаморфози в Одессе. Мифологізація героїв в романі «П'ятеро» В. Жаботинського	128
Ступницькая Н. Н.	
Становление и развитие психологизма в литературе	134

Класичні мови в сучасних лінгвістичних парадигмах

Голубовська І. О.	
Актуальні епістери української модерної класичної філології	140
Звонська Л. Л.	
Твори Георгія Хіробоска у візантійській та старослов'янській філологічній науці	149
Івашків-Ващук О. В.	
Жіночі образи богинь та героїнь у межах макроконцепту ЛЮДИНА (на матеріалі ідилій Теокріта)	154
Корольова Н. В.	
Візуальний і вербальний компоненти латинськомовної хронограми	159
Левко О. В.	
Семантичний розвиток лексем σῶφρων, σωφροσύνη і дериватів у давньогрецькій мові (від Гомера до Нового Завіту)	166
Мартин В. О.	
Дериваційне поле субконцепту ΑΣΘΕΝΕΙΑ в давньогрецькій мові	171
Оліщук Р. Л., Макар І. С.	
Мовна репрезентація концепту КРАСА в романі Лонга «Дафніс і Хлоя»	176
Чернюх Б. В.	
Аспектуальна семантика незалежного кон'юнктива в латинській мові	181
Чернюх Н. Б.	
Theatrum як лексична домінанта субконцепту «ТЕАТРАЛЬНА СПОРУДА» у латинській мові	188

Когнітивно-дискурсивні аспекти дослідження мови

<i>Дуброва О. М.</i>	
Просте ускладнене речення як монопредикативна структура.....	194
<i>Кохан Ю. І.</i>	
Рецепція античності в ідіостилі Олесь Гончара.....	201
<i>Потреба Н. А.</i>	
Функціонування молодіжного дискурсу в просторі Інтернет-комунікацій.....	206
<i>Щигло Л. В.</i>	
Діахронічна еволюція мови.....	211
<i>Фунікова Т. В.</i>	
Становлення парадигми називного та знахідного відмінків множини іменників чоловічого роду в українській літературній мові XVII ст. (на матеріалі «Синопису» та «Хроніки» Ф.Софоновича).....	216
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	220
Редакційна політика.....	224
Порядок рецензування статей.....	226
Вимоги до оформлення публікацій.....	227

TABLE OF CONTENTS

The problem of studying of a work of fiction through the prism of the interaction of the text and the context

<i>Bovsunivska T. V.</i>	
Ivan Kroneberg and theory of romanticism in Ukraine	11
<i>Halchuk O. V.</i>	
Tanatological reception of the motif of love in Antique "text": two versions by Guy de Maupassant.....	19
<i>Gura N. P.</i>	
V. Braun «Iphigenia in Freedom»: destroyed dialogue	26
<i>Glotov A. L.</i>	
Sociocommunicative discourse of the ancient culture	31
<i>Diurba D. V.</i>	
The castle chronotope in J. Kerouac's novel «Doctor Sax»	35
<i>Kerimova E. Ya.</i>	
Mythological symbol of the ship in the novel "The history of the world in 10 ½ chapters" by J. Barnes	39
<i>Nikolenko O. M.</i>	
The Role of Irony in Revealing Holocaust in the Novel by Thomas Keneally "Schindler's Ark"	44
<i>Proskurina N. Yu., Kravets O. M.</i>	
Mythological symbolism in D. Lessing's dilogy «Mara and Dann»	51
<i>Sadovska J. V.</i>	
«Revolutionary attitude» in the context of the system-synergistic approach (M. Azuela «The Underdogs», I. Babel «Red Cavalry»)	56
<i>Smolnytska O. O.</i>	
Shakespeare's discourse in the selected poetry and translations by Maxim Rylsky and Mykola Zerov	59

Genre transformation and development of discursive properties of a fiction text

<i>Vasylivska N. I.</i>	
Post epic in the Max Frisch's play "The Fire Raisers"	68
<i>Vasyliiev E. M.</i>	
Genre convergence in contemporary drama	71
<i>Drozdovskyi D. I.</i>	
Social outlines of the English «campus novel»: historical revision of the subgenre	78
<i>Lytovska O. V.</i>	
Metatheatricality of Aristophanes' comedies in the context of development of European drama	83
<i>Savchok G. O.</i>	
Cinematographic potential of lyric poetry of Ivan Svitlychnyj	87
<i>Shkuropat M. Yu.</i>	
I Am Not Sidney Poitier by Percival Everett as a film adaptation: intermedial approach	91
<i>Halych O. A.</i>	
Flora and fauna of the West and the East in the diary of Oles Honchar	97

Literary anthropology as a study of dialectical unity of cultural, axiological, psychological and bodily spheres of «artistic being» of a character

<i>Atamanchuk V. P.</i>	
The problem of choice in the tragedy by Yelysey Karpenko "Momot Nir"	103
<i>Davydenko I. A.</i>	
Antitotalitarian pathos in Christoph Ransmayr's novel «The Last World» in the light of literary anthropology.....	107
<i>Derevyanchenko N. V.</i>	
The duality as the main principle of representation of character system in M. Houellebecq's novels «Whatever» and «The Elementary Particles»	114
<i>Savenko A. O.</i>	
A Man and the World: the poetic anthropology of K.Kavafis and G.Seferis	118
<i>Tsepalo T. O.</i>	
Myth semantics of the astral image in the poetry by Yurii Klen	124
<i>Yakovleva T. A.</i>	
Metamorphosis in Odessa. Mythologization of the heroes in the novel "The Five" by Vladimir Jabotinsky	128
<i>Stupnitskaya N. N.</i>	
Formation and development of psychologism in literature	134

Classical languages in modern linguistic paradigms

<i>Golubovska I. O.</i>	
Actual epistemes of Ukrainian modern classical philology	140
<i>Zvonska L. L.</i>	
The works of George Khiribosk in Byzantine and Old Slavic philological science	149
<i>Ivashkiv-Vashchuk O. V.</i>	
Female images of goddesses and heroines within the macro-concept HUMAN (on the material of Theocritus' Idylls)	154
<i>Korolyova N. V.</i>	
Visual and verbal components of Latin chronograms	159
<i>Levko O. V.</i>	
Semantic changes of lexemes σῶφρων, σωφροσύνη and their cognates in Ancient Greek (From Homer to New Testament).....	166
<i>Martyn V. O.</i>	
The derivative field of subconcept ΑΣΘΕΝΕΙΑ in Ancient Greek.	171
<i>Olishchuk R. L., Makar I. S.</i>	
Linguistic representation of the concept BEAUTY in the Longus' novel „Daphnis and Chloe”	176
<i>Chernyukh B. V.</i>	
The aspectual semantics of the independent subjunctive in Latin	181
<i>Chernyukh N. B.</i>	
Theatrum as lexical dominant of the sub-concept "THEATRE BUILDING" in Latin	188

Cognitive-discursive aspects of language study

<i>Dubrova O. M.</i>	
Simple complicated sentence as a monopredicative structure.....	194
<i>Kokhan Iu. I.</i>	
The Reception of Antiquity in the Idiostyle of Oles Gonchar	201
<i>Potreba N. A.</i>	
The functioning of youth discourse in the sphere of Internet communications.....	206
<i>Shchyhlo L. V.</i>	
Diachronic evolution of the language	211
<i>Phunikova T. V.</i>	
Nominative and accusative cases of plural nouns of masculine gender in the Ukrainian literary language of the XVII th century (on the basis of «Synopsis» and «Chronicle» of Ph. Sophonovich).....	216
INFORMATION ABOUT AUTHORS.....	220
Editorial policies	228
The peer review process.....	230
Publication requirement.....	231

Проблема вивчення художнього твору крізь призму взаємодії тексту і контексту

УДК 82:111.852

Т. В. Бовсунівська

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Іван Кронеберг і теорія романтизму в Україні

Бовсунівська Т. В. Іван Кронеберг і теорія романтизму в Україні. Суть запропонованої доповіді полягає у подоланні білих плям в теорії та історії українського романтизму. Діяльність І. Кронеберга в Харківському університеті ознаменувалась низкою праць, які заклали підвалини українського романтичного мислення та без яких була б неможлива Харківська школа романтики (за визначенням А. Шамрая). Пропаговані ним ідеї: 1) критика класицистичної теорії смаку; 2) введення категорії «оригінальності» до системи естетики; 3) наголошення на превалювання генія над будь-якими естетичними системами та відмова від аристократизму мистецтва; 4) полеміка з Шеллінгом щодо смаку та наслідування: вічний дух не може повністю проявитися у тимчасових явищах мистецтва; 5) критика Гердера та Жана-Поля у питаннях класифікації понять естетики; 6) презентація філософії одкровення; 7) єдність естетики та етики; 8) дух як діяльність і складова мистецтва; 9) трансцендентність форми та вічність змісту; 10) обґрунтування категорії «божественного» в естетиці та в мистецтві; 11) естетика розглядається як наука про художнє втілення християнської теогонії. Естетичні погляди І. Кронеберга істотно відрізняються від класицистичних, що були виголошені його попередниками на початку XIX ст. (Філомафійським, Гонорським, Масловичем, Склабовським та ін.). Спростувавши класицистичні канони смаку, форми, жанру, він не затримався у межах полемічної естетики, і виголосив закони нового мистецтва, не обтяженого античними канонами, яке презентує буття духу і правдивість якого узгоджується з божественною істиною, яка в мистецтві дорівнюється до художнього ідеалу.

Ключові слова: романтизм, Кронеберг, естетика, християнська теогонія, трансцендентність форми, український романтизм, преромантична естетика, українське романтичне мислення..

Бовсунівская Т. В. Иван Кронеберг и теория романтизма в Украине. Суть предложенного доклада состоит в преодолении пробелов в теории и истории украинского романтизма, который до сих пор иногда рассматривают как чуть ли не искаженную рецепцию западного, то есть в соответствии с советским шаблоном трактовки, где украинский романтизм лишался самостоятельного теоретического мышления. Бесспорно, факт влияния немецкого философского идеализма (Шеллинг, Шлегели, Новалис, Шлейермахер и др.) на развитие украинского романтизма отрицать не стоит, ведь такое же влияние испытали и представители французского, испанского, итальянского и др. Романтизм, хотя никто не отрицает своеобразие их художественного и теоретического развития. В этом аспекте чрезвычайно актуальной остается фигура Ивана Кронеберга, который не только был известен как последователь немецкой школы философского знания, но и стал одним из первых теоретиков украинского романтизма. Поэтому деятельность Ивана Кронеберга в Харьковском университете ознаменовалась рядом работ (например, «Содержание и форма изящной словесности», «О ходе искусства в древних народов», «Мысли о изящных искусств» и др.) и лекций, которые заложили основы украинского романтического мышления и без которых была бы невозможна Харьковская школа романтики (по определению Агапия Шамрая). Среди пропагандируемых им идей наиболее значимыми оказались: 1) критика классицистической теории вкуса и его собственная система преромантической эстетики; 2) введение категории "оригинальности" в систему эстетики и отстаивание ее значимости; 3) подчеркивание превалирования гения над любыми эстетическими системами и отказ от аристократизма искусства; 4) полемика с Шеллингом по вопросам вкуса и подражания, ударение на том, что вечный дух как цель любого искусства, не может полностью проявиться во временных явлениях искусства; 5) критика Гердера и Жана-Поля в вопросах классификации понятий эстетики как науки и представление собственных подходов к систематизации; 6) презентация философии откровения как наиболее подходящей для культурной сферы; 7) проблематизация соотношения эстетики и этики в пользу их единства; 8) дух как деятельность и составляющая искусства - вполне романтическая идея; 9) трансцендентность формы и вечность содержания: форма трансцендентна потому, что зависит от живого творческого духа в живом потоке познания, а следовательно, будет видоизменяться так и столько, как и сколько того требует дух; 10) обоснование категории «божественного» в эстетике и в искусстве; 11) эстетика рассматривается как наука о художественном воплощении християнської теогонії; и остальные не лишены чисто романтической целесообразности. Эстетические взгляды И. Кронеберга существенно отличаются от классицистических, которые отстаивались его предшественниками в начале XIX века (Филомафитским, Гонорским, Масловым, Склабовским и др.). Опровергнув классицистические каноны вкуса, формы, жанра, он не задержался в пределах полемической эстетики и произнес законы нового искусства, не обремененные античными канонами,

которые представляют бытие духа и правдивость которых согласуется с божественной истиной, которая в искусстве приравнивается к художественному идеалу.

Ключевые слова: романтизм, Кронеберг, эстетика, христианская теогония, трансцендентность формы, украинский романтизм, предромантическая эстетика, украинское романтическое мышление.

Bovsunivska T. V. Ivan Kroneberg and theory of romanticism in Ukraine. The essence of the proposed report is to overcome the white spots in the theory and history of Ukrainian romanticism, which is still sometimes regarded as an almost unfortunate Western reception, that is, in accordance with the Soviet pattern of interpretations, where Ukrainian romanticism was deprived of independent theoretical thinking. Undoubtedly, the fact of the influence of German philosophical idealism (Schelling, Schlegeli, Novalis, Schleiermaher, etc.) on the development of Ukrainian romanticism should not be denied, as the representatives of the French, Spanish, Italian, and others also suffered the same effect. romanticism, although nobody denies the peculiarity of their artistic and theoretical development. In this aspect, the personality of Ivan Kronoberg, who was not only known as a follower of the German School of Philosophical Knowledge, became one of the first theorists of Ukrainian romanticism. Thus, the work of Ivan Kronoberg at Kharkiv University was marked by a number of works (for example, "The content and form of graceful literature", "On the progress of art from ancient peoples", "Thoughts about the fine arts", etc.) and lectures that laid the foundations of Ukrainian romantic thinking and without which it would be impossible to make the Kharkov school of romanticism (by definition Agapiy Shamray). Among the ideas promoted by him, the most significant were: 1) the critique of the classical taste theory and his own system of pre-romantic aesthetics; 2) introducing the category of "originality" into the system of aesthetics and advocating its value; 3) the accent on the predominance of a genius over any aesthetic systems and the renunciation of the aristocracy of art; 4) Schelling's controversy on taste and imitation, the emphasis on the fact that the eternal spirit as the goal of any art can not fully manifest itself in temporary phenomena of art; 5) the critique of Herder and Jean-Paul in the classification of the concepts of aesthetics as a science and the presentation of their own approaches to systematization; 6) presentation of the philosophy of revelation as the most suitable for the cultural sphere; 7) problematization of the relation of aesthetics and ethics in favor of their unity; 8) spirit as an activity and a component of art - a completely romantic idea; 9) transcendence of the form and eternity of the content: the form is transcendental because it depends on the living creative spirit in the living stream of knowledge, and therefore, it will change as much and as much as it needs spirit; 10) justification of the category "divine" in aesthetics and in art; 11) aesthetics is regarded as a science of the artistic embodiment of Christian theogony; and the rest are not devoid of purely romantic expediency. The aesthetic views of I. Kronoberg significantly differ from the classical ones that were pronounced by his predecessors at the beginning of the nineteenth century (Philomaphitsky, Gonorsky, Maslov, Sklabovsky and others). By refracting the classic canons of taste, form, genre, he did not linger within the limits of polemical aesthetics, and proclaimed the laws of new art, not burdened with ancient canons, which presents the existence of the spirit and the truthfulness of which is consistent with the divine truth, which in art equates to the artistic ideal.

Keywords: romanticism, Kroneberg, aesthetics, Christian theogony, transcendence of the form, Ukrainian romanticism, pre-romantic aesthetics, Ukrainian romantic thinking.

На період появи в Україні перших романтичних теорій мистецтва Жермена де Сталь вже використала термін «романтизм» в своїх критичних статтях, покладаючи ідеалізацію романської старовини та християнство в основу його визначення, Жан-Поль також влився в це термінологічне змагання. Більшість теоретиків західного романтизму пов'язували його з християнством (Ж. де Сталь, В. Гюго, Ф. Р. Шатобріан), вважаючи, що саме звідти в романтизм прийшли настрої меланхолійного споглядання, світова скорбота, сум за райським життям та вивіщеною духовністю. Основи європейського романтизму найкраще відображає німецька класична філософія, яка представила невичерпний ланцюг дихотомічних концепцій: І. Фіхте проголосив об'єктивний агностицизм, притаманний людині: скільки б вона не пізнавала, однак пізнає лише себе. Ф. Шеллінгу належить ідея тотожності реального та ідеального, мистецтва як способу пізнання кінцевого і безкінечного, свідомого і несвідомого. К. Зольгер розробив теорію романтичної іронії, ствердивши, що романтизму притаманний особливий погляд на життя, який характеризується зверхністю і недбалістю-піднесенням пафосом, усвідомленням тлінності

буття і небуття у їх одвічній неузгодженості. Виділив романтичну іронію як особливий тип світогляду Ф. Шлегель. Новаліс ствердив увагу до індивідуума, який тільки й може бути цікавим, в очудненні та відстороненні знайомих речей побачив основну ознаку романтичності. Гофман дав зрозуміти прекрасне в потворному.

Західні теоретики романтизму актуалізували роль релігії у мистецтві. Інтерпретуючи романтизм як результат християнських впливів на мистецтво, Шатобріан у роботі «Дух Християнства» подав обґрунтування такого розуміння романтизму. В Німеччині Ф. Шлейермахер, на протигагу Просвітництву, стверджує, що релігія міститься не в теоретичних догматах віри, не в добродійності, знанні і дійсності, а суто у спогляданні і почутті. Він уперше розглянув принцип мистецького благоговіння при духовному спогляданні одкровення віри. Ф. Шлейермахер проголосив людину універсумом, а все, що її оточує, – Божим одкровенням. З таких же позицій виступили Ф. Шеллінг і його учень А.Ешенмайер. Німецька романтична філософія знищила езотеричну обмеженість класицизму, висвітлила його недосконалість.

І. Кант дивився на мистецтво як на винахід генія. Він рішуче виступив проти класицистичного принципу наслідування, обґрунтувавши погляд на творчість як справу генія, через якого мистецтву природа дає правило. В естетиці XIX ст. мистецтво мали за зображення безконечного в кінцевому (ідеї – в чуттєвій формі, абсолютного – в нетривкому). На цьому базувалася вся докантівська трансцендентна естетика, або естетика змісту. Романтики, визнаючи домінантним дух, ідею, зміст, заперечували формалістичне уявлення про можливість естетичного впливу засобами урізноманітненої форми, як то: ритм, звук, фарба, матеріал, композиція, розмір, рифма, жанр, стиль, тип тощо.

Український романтизм розвивався на християнстві, витлумаченому у відповідності до сквородинської концепції. Український класицизм не помітив Сквороду, вірніше, не настільки перейнявся його духом, бо над ним тяжіла захопленість іноземними зразками, переважно античністю. Український романтизм став дієвим втіленням сквородинської філософії серця, що підкріплювалось натурфілософією і філософією одкровення М. Максимовича, Й. Міхневича, О. Стурдзи, Д. Кавунника-Велланського, М. Курляндцева, О. Новицького та ін.

Початок XIX ст. був ознаменований стилем мислення Сквороди. Зазначимо, що й відкриття університету в Харкові, який сприяв розвитку української естетики, у 1805 р. було здійснено на благодійні пожертвування громадян, більшість із яких, не виключаючи й В. Каразіна, вважали себе сквородинцями. Езотеричний зміст українського серця впродовж віків утаємничувався у розмаїтті символів, і початок цього суто біблійний. Це поняття мало велетенський зміст у культурософії доби, що постала по зруйнуванню Січі. Християнське вчення про глибоке серце в унісон до сквородинської філософії серця набуло в Україні значного розвитку.

Вагоме значення мала культурно-освітня діяльність Івана Яковича Кронеберга (1788-1838) для теорії українського романтизму. І. Кронеберг перебував у тісних зв'язках з В. Белінським та М. Чернишевським, збереглося листування з ними. Він мав своїх послідовників. У річищі досліджень Кронеберга виступив Федір Федорович Чанов з естетичним трактатом «Вступительная лекция по части эстетики» (1833).

І. Кронеберг виступив руйнатором класицистичних канонів мистецтва. Заявивши, що світ не може бути постійно однаковим, сталим¹, він заперечив основу основ класицизму – твердження про незмінність духовних і матеріальних джерел

світу. І. Кронеберг піддає критиці основний творчий принцип класицизму – наслідування, розкриває схоластичність, механістичність класицистичної теорії смаку. Поезія як «отелеснившаяся идея» жива, мінлива, неповторна, «облекающая дух в материю», не обтяжена ніякими канонічними формами, декорумом тощо, – єдино можлива за І. Кронебергом. Наслідування він розвінчує кількома виваженими аргументами: «Наследуй природу! Хіба природа поза художником? Природа в художнику»². Як частина природи митець однаково залежний від духу і від природи. Його творча сила складається із здатності кінцевого (фантазія) і безконечного (ідеї). Ця сила втілює ідеї в індивідуальний образ. І. Кронеберг бачив природу творящою силою, а її апогеєм – людину, яка не повинна сліпо наслідувати природу, а жити з духом природи, не прагнути до утворення копій з природи, бо мета ця беззмістовна, адже природа неповторна, охоплена вічним рухом, як і сама людина. Природа також не може служити зразком для людської творчості, що позбавлена витонченості, оскільки остання є властивістю мистецтва. Витвори природи не виражають жодної ідеї, тільки людина може наснажувати природу ідеями. Вчений також наголошує на абсурдності вимоги єдності часу, місця та дії – основної в класицистичній драмі.

За Ш. Баттьо, смак є вродженим почуттям людини, предметом його є природа, він єдиний і незмінний, його можна пізнати чи опанувати шляхом навчання [1:25, 64–67]. І. Кронеберг нехтує теорією класицистичного смаку. Філософ подає нове розуміння смаку як надзвичайно особистісного, індивідуалізованого і тому урізноманітненого до безконечності існування людства. Він не може бути мірою естетичного, бо не існує спільного для всіх смаку. «Естетика, яка спирається на смак, те саме, що й фасон сукні, заснований на моді; мода змінилась і сукня непридатна; смак змінився і естетика непридатна» [3:96]. Естетика, заснована на смаку не задовольняє ні мету виховання, ні мету насолоди. І. Кронеберг по-новому тлумачить предмет естетики та її завдання: «Естетика не має за мету керувати генієм, але розуміти його в його діях і творах, розвивати і спрямовувати відчуття мистецтва» [3:96]. Крім критики класицистичних понять він запропонував власну оригінальну естетичну систему.

Філософ подав власне розуміння генія у системі естетики. Називаючи У. Шекспіра істинним чарівником у романтичному світі духів, цитує Гете, який мав Шекспіра за небесного генія, водночас проводить думку про необхідність свободи у творчому процесі, оскільки будь-яке наслідування,

¹ Див.: Кронеберг Іван. Афоризми // Амалтея. – Харків, 1825. – Ч. 1. – С. 81.

² Там само. – С. 87.

якщо воно не висувається як зовнішня вимога, а лише у формі самоконтролю, все одно вбиває творчість. Митець творить за законами духу, тому «творча фантазія і вільний дух природи страждали в ланцюгах удаваного наслідування» [10:12]. Оскільки «поезія не має ніякої зовнішньої мети. Істинно типовий твір є необхідний твір природи, а звідси і органічне ціле, життя» [8:23], то геній теж частина цієї природи, частина її творчого духу, він діє відповідно до її законів, хоча й автономний у мистецтві. «Людина тільки до того може мати почуття, що вже в ній знаходиться; ми розуміємо тільки те, що органічно в нас розвивається...» [9:14], – зазначає І. Кронеберг. Звідси і геній творить те, що органічно в ньому закладене і розвивається. На відміну від класицистичного розуміння богообраності генія як знаряддя істини, для якого природа – матеріал для утворення прекрасного, яке відповідає б вимогам божественності, філософ наголошує на природності будь-яких обдарувань. Безмежно багата природа, так само багата талантами та геніями, бо вони увінчують закономірний розвиток природного духу. Він визнає божественність у генії, але не в такій грубій формі, як це робив класицизм: «Геній є щось божественне в людині, яке, виявляючи скрізь творчу свою силу, прагне внутрішній свій світ передати образами, які споглядаються внутрішнім і зовнішнім почуттям» [9:19]. Геній – творча сила природи, за допомогою ідей якого осмислюється все сутнісне, тому геній завжди породжує дуже багато ідей. Геній творить ідеї, які мають виділятися оригінальністю. Він повинен викликати, якщо не захоплення, то зачудування. Своєю *оригінальністю* він сприяє руху духовності. Тільки геній здатен утворити оригінальне. Отже, І. Кронеберг вводить *оригінальне* в систему естетики.

Класицисти вважали оригінальність не просто несуттєвою ознакою, а навіть небезпечною, руйнівною для мистецтва. Виділення оригінальності як ціннісного критерію в теорії мистецтва XIX ст. суперечило традиційним класичним уявленням. Слід зазначити, що оригінальність як провідна ознака нової естетики надзвичайно актуалізується І. Юнгом, насамперед у його трактаті «Роздуми про оригінальну творчість. Лист до автора Грандісона». Він звинуватив англійську літературу в наслідуванні, заявив, що геній вищий за правила і що вишукане мистецтво народжується, тільки порушуючи закони канонічної художності. В естетичних трактатах І. Кронеберга простежується становлення нового розуміння художності – романтичної. Виявляючи прихильність до оригінальності, він посприяв романтизації художнього мислення.

У праці «Історичний погляд на естетику» І. Кронеберг аналізує витoki естетики як науки та

сучасний її стан. Зародившись при дворі Людовика XIV як удаване наслідування грекам і римлянам, естетика класицизму продовжила своє існування в Німеччині, «по-рабськи наслідуючи у всьому Францію, йшла сліпо за її вченням, і в кінці першої половини минулого століття панувала в Німеччині *граматична критика*, яка мала за начало корекцію. Нічого нового не виробляли, та й думати про те не сміли. Панувало слово «смак», означаючи відповідність французьким поняттям про вишукані предмети» [10:13]. Недбале ставлення до французької класицистичної культури він постійно демонструє, наголошуючи на неприродності витоків класицистичного мистецтва, штучність принципів і зразків якого суперечить органічному розгортанню духовності в світі. У кожному наступному виданні «Брошюрок» чи «Амалтеї» І. Кронеберг виступав з рішучою критикою класицистичного смаку, висуваючи все нові й нові аргументи. Смак визначається нетривкістю, на ньому не може бути заснована естетика – це його глибоке переконання. «Смак, виплеканий при дворі пишного Людовика, зробився верховним суддею не тільки в справах щодо витончених мистецтв, але, незважаючи на хамелеонівську свою натуру, прагнув зробитися предметом науки» [10:14]. І. Кронеберг не був схильний перекреслити все, чого досягла класицистична естетика, він визнавав геніальність за Н. Буало, водночас полемізуючи з ним, та з тими, хто стверджував мистецтво на основі смаку і наслідування природи (Ш. Баттьо, Мармонтель та ін.). Він розраховує передусім на розголос його критики в Україні, де розвиток класицистичної естетики був штучний і шкідливий.

Навіть Ф. Шеллінга він критикує за непослідовність у ставленні до мімесису і смаку: «Шеллінг розуміє під природою ту вічно творчу силу всесвіту, яка видобуває із себе всі речі; то він вимагає неможливого, кажучи, що митець повинен *наслідувати* того всередині речей діючого і через форми й образи, ніби через символи духу природи, що глаголить. Наслідування тут не може мати місця, бо за власним розумінням Шеллінга, той тільки може творити в мистецтві, в кого вкладена ця творча сила природи. Отже, природа не поза митцем, а в митці, твори мистецтва є творами природи через посередництво людини. Наслідування вимагає зразка, природа ж зразка мати не може. Вона сама собі зразок і в матерії, і в формі» [10:24]. І. Кронеберг відверто пропагує пантеїзм Ф. Шеллінга, ще й поліпшує його, наголошуючи на тому, що митець є рупором творчої сили природи. Під смаком він розумів насолоду, яка збуджується спостереженням прекрасного, тобто він не заперечує його абсолютно, а надає оновленого змісту і значно обмежує. І. Кронеберг нагадує думку І. Вінкельмана про красу, що подібна до води з

надр джерела: чим менше смаку, тим вона здоровіша. Він високо підносить діяльність А. Шлегеля як творця вивершеного пантеону критики, єдиного у всій Європі.

У «Матеріалах до історії естетики» І. Кроненберг не лише вибудовує хронологічний ряд персоналій за вагомістю їх внеску в естетику, а й дає оцінку кожному, виявляючи власну позицію. Естетика – молода наука. На вітчизняному ґрунті тільки «Досвід науки вишуканого» (1825) О. Галича він вважає гідним уваги, все інше оцінює як завчасне і необґрунтоване, оскільки не бачить об'єктивних чинників для виникнення естетики через ніби-то відсутність вітчизняної філософії. Це була поширена помилка, бо філософія у нас мала специфічні форми втілення, чим суттєво відрізняється від західної. Наприклад, філософські трактати Д. Кавунника-Велланського містилися разом з викладом фізичних і медичних наук, праці О. Новицького знайдемо в річищі теології, виступи Й. Міхневича перемежовані педагогічними роздумами тощо. Українська класицистична естетика постає начебто «пересаженою з іноземного дерева» на «непідготовлений ґрунт»: «Переклади німецьких естетик ніякої нам не дадуть користі, бо всі вони засновані більше або менше на філософії свого часу, якої у нас взагалі немає» [11:5]. Тим самим він виносить вирок філософським системам після Г. Сковороди: Й. Шада, П. Лодія, В. Рубана, А. Дудровича та інших. І. Кроненберг був занадто орієнтований на Захід, щоб вирізняти вітчизняні філософські здобутки. Крім того, більшість із названих вітчизняних філософів послужилися розвитку класицистичної естетики, яку І. Кроненберг не сприймав.

Він зазначає, що Баумгартен, розпочавши естетику як філософію витонченого мистецтва, заснованого на чутливому, посприяв уявленню про об'єкт мистецтва у зовнішньому, «з цим узгоджувалось поширене потім правило наслідування природі як чомусь зовнішньому; а коли це правило виявилось незадовільним, то відірвавши предмет від поняття, шукали витончену природу, незалежно від розуміння її, а коли й це виявлялось безплідним, то на поняття досконалості основували так зване ідеалізування. І якщо ми простежимо за поняттями природи, мистецтва, ідеї, які поступово за цим розвивались, і порівняємо Баумгартенове визначення відповідності предмета його поняттю з аксіомою нинішніх теоретиків творчості, яка виходить з ідеї, то ми побачимо тут не тільки перше і останнє коло ланцюга естетичних роздумів, але й всі інші...» [11:11] – така історична концепція естетичного І. Кроненберга.

Недолік системи Ш. Баттьо вбачав у її замкненості на емпіричному, що стало на заваді розуміння ним сутності мистецтва, природи, генія.

Вінкельмана ж трактує нетрадиційно, високо підносить його естетичну систему. І. Кроненберг відкидає спроби Сулцерна і Мендельсона розділити мистецтво і вишуканість, засуджує їх вагання між філософією, історією та досвідом. Внесок І. Канта бачить у його намаганні з'ясувати, що емпірія дарує нашій свідомості, схильно поставився до тези, що мистецтво можливе лише як витвір генія. І. Кроненберг заперечує естетику І. Гердера, бо вона заснована на чутливості, спростовує його три роди відображення і називає їх трьома родами предметів, які можуть бути зображені. Заслугу Ф. Шіллера бачить у тому, що він прагнув узгодити ригоризм І. Канта з божественністю І. Вінкельмана. В естетиці Ф. Шеллінга І. Кроненберг не приймав розподіл світу на незалежний від людей, природний, і внутрішній. Він наголошував, що Шеллінг не вирішив проблеми їх взаємозалежності, бо й не міг, оскільки цю проблему може вирішити тільки філософія, в якій теоретичний і практичний бік органічно об'єднані, в якій передбачене узгодження реального й ідеального світів, тобто теологія. Естетику Жана-Поля І. Кроненберг класифікував як погано систематизовану, хоча високо оцінив його теорію комічного. Цим вичерпується історичний екскурс у теорію естетики.

В основу власної естетичної системи І. Кроненберг поклав філософію одкровення, оскільки, на його думку, вона єдина органічно поєднувала ідеальне і реальне, практичне і теоретичне в світогляді людини. Він пропонує прийняти як даність тезу про існування недосяжного знання, що подається людині через одкровення і має сприйматися на віру. Все, що знаходиться поза сферою людського пізнання, належить одкровенню. «Будь-яке вище знання ... як воно в розумі людському народжується, цього сам не знає і не осягає той, в кому цей феномен відбувається. Якби це вище знання залежало безпосередньо від людини, то будь-хто володів би цим вищим знанням, міг би його породжувати в будь-який час, бо знав би, як воно породжується. Філософія і поезія суть одкровення: ми бачимо і осягаємо їх твори, але як вони народились, того не осягає і той, хто був органом цього явища» [6:24]. Людина мислить спонтанно, рефлексія її звернена до світу, джерело ж не може бути пізнаним. Спонтанність і рефлексивність співдіють: ідеї належать до сфери спонтанного, поняття та його комбінації – до сфери рефлекторного. Рефлексія намагається зрозуміти і пояснити одкровення спонтанності, що, власне, і є філософією. І. Кроненберг зауважує, що до нового часу філософія мала практичний напрям розвитку, тобто розглядала життя давніх часів, охоплювала їх дух і за вивченим зразком навчала наслідувати. Філософія нового часу, на думку філософа, має бути духовно-практичною, отже, вона повинна не

просто опанувати духом античності, а й духом сучасності, не научувати, а пояснювати, з науки догматичної перетворитись на толерантну і творчу. Становлення нового стилю мислення І. Кронеберга пов'язує з впровадженням та зміцненням християнства, яке остаточно обмежило впливи давніх часів. Тривалий час ці основоположні моменти не прийнято було брати до уваги як несуттєві.

Естетика І. Кронеберга, поза сумнівами, виросла із заперечення класицистичних канонів мистецтва, але вона не була і романтичною у тому плані, як розуміли романтизм тоді чи сьогодні. Він заклав основи суто українського романтизму, християнізація якого проникла навіть в образну систему та тропіку. У статті «О изучении словесности» І. Кронеберг висловився також щодо проблеми співвідношення естетики й етики. Виходячи з класицистичного поділу естетики на «общую» і «частную», О. Галич в «Опыте науки изящного» вирішив звести її до історії мистецтва, в якій побачив суму еволюціонізуючих форм поза їх трансцендентністю. Кронеберг вказує на це, зауважуючи, що естетика – це та частина філософії, яка пізнає душу мистецтва, прискіпливо доводячи, що не варто її звати «наукою вишуканою», оскільки цією назвою читач вводиться в оману, ніби йдеться про саме вишукане. На його думку, під естетикою треба розуміти науку мистецтва, або точніше – науку ідеї мистецтва. Естетика покликана спочатку викласти цю ідею, після чого можна переходити й до деталізації форм мистецтва, в яких ця ідея реалізується. Таким чином він повертає естетиці її трансцендентну вартість.

Найбільш послідовний виклад власної естетичної концепції І. Кронеберга знаходимо в статті «О ходе искусства у древних народов и об истреблении и сохранении памятников древнего искусства», яка була надрукована після смерті автора. Вона, власне, є естетичним обґрунтуванням українського романтизму. За Кронебергом, мистецтво є виявленням духу людського, і всю історію мистецтва бачить як дієві форми його виявлення: Дух людський є чиста діяльність. Споглядають цю діяльність в ідеальній галузі мистецтва, за допомогою якого людина прагне здійснити ідею вишуканого і виразити її в чуттєвих образах світу і життя, - ось завдання історії мистецтва, яка споглядає розвиток його в безсмертних творах, які виступили з духовної діяльності людини» [7:109]. Складовими історії мистецтва як наукового предмета він вважає її філософію і фактичну історію. Завдання історії мистецтва І. Кронеберг бачить у з'ясуванні як ідея витонченого відтворена у різних мистецтвах, різних народів і періодів.

Для філософа не існувало суперечностей між божественним і реальним, між ідеєю і формою. Він

стверджував, що божественне в мистецтві завжди присутнє органічно, навіть якщо письменник цього не усвідомлює. І. Кронеберг подає теорію романтичної божественності, без якої неможливо зрозуміти художню систему українського романтизму. Через божественне в творчості проявляється абсолютна істина, тобто сам Бог. Мистецтво сповнює зовнішній світ образами, що породжуються відчуттям божественного. Філософія божественного є тією частиною мистецтва, яка утворює його універсальність. Мистецтво є формою щодо ідеї божественного. Вони взаємозумовлені і нероздільні. Немає жодних суперечностей між формою та ідеєю. У мистецтві божественне є витонченим у конкретному образі: «Це божественне, або те, в чому божество проявляється творчим і світоутримуючим, переходить від світу через враження в серце людське, живе і підсилюється з почуття внутрішнього життя в мистецтво, робиться чутливим. Мистецтво, перетворюючи просте явище і накладаючи печатку вищого ставлення до божественного, і само являючи щось досконале, саме і називається вишуканим. Ось істотне ставлення мистецтва до релігії. Релігія – джерело вишуканого мистецтва» [7:110]. За І. Кронебергом, християнська аксіологія мусить лежати в основі теорії мистецтва. Тільки в системі теологічних критеріїв можна виявити цінність художнього явища.

Окремо проблема співвідношення змісту і форми порушується І. Кронебергом у статті «Содержание и форма в изящной словесности». Думка про мету поезії в самій поезії набуває плідного розвитку, поширюється на всю сферу мистецтв «...у витонченому творі міститься вся теорія витонченого...» [4:248]. На доведення цієї думки дослідник наголошує, що всі закони мистецтва знаходились у голові творця «Іліади», за якими й утворено епос. Гасло Кронеберга «мистецтво для мистецтва» протистоїло раціонально-утилітарному мисленню Просвітництва. Таке розуміння мети мистецтва виникло із абсолютизації специфіки художніх творів, свободи творчості та насолоди, яку приносить мистецтво.

Розвиток мистецтва І. Кронеберг пов'язує з пробудженням духу, яке мало стадіальний характер, що й втілювалось у мистецтві. Відмінність між художніми творами полягає у різних способах вираження духу у його становленні, розгортанні, тому вимога наслідування була відкинута ним як абсурдна, адже як можна наслідувати зразки, в яких давня духовність назавжди лишилась сталою, і не помічати духовного злету сьогодення? «...Вишукане мистецтво засноване не на наслідуванні природи або повторенні явищ природи, а на піднесенні духу над ними» [7:111].

І. Кронеберг проголосив нові закони розвитку мистецтва, які стосуються його езотеричної сутності. Він вважає, що в основі будь-якого мистецтва лежить дух. Спочатку людина споглядає природу, потім – дух. Уся історія людської культури ілюструє становлення духу, тому так важливо її дослідити. В мистецтві Стародавнього Єгипту не було такого заглиблення у світовий дух, тому не могло бути й образу, що ґрунтувався на окремішності духу. З давніми греками він пов'язує початок езотеричного розвитку мистецтва, внаслідок чого з'являються ідея особистості та образ у сучасному його розумінні. Його трактування античності зовсім інше, не має нічого спільного з класичним.

І. Кронеберг презентує ворожий Просвітництву погляд на людину, бо стверджує, що людину не можна виховати, вона сама себе виховує, коли починає дбати про духовність. Поезія ж є плодом розвитку людського вільного духу, найвищим інстинктом, який він називає небесним. Тому не можна навчитися творити поезію. Вона не може мати ніякої мети, крім себе самої, або ж духу, є породженням людської природи. «Геній не тільки образ, а й складова творчого духу природи...» [5:19]. Тому поезія органічна, цілісна. Тому фольклор подає вишукані зразки. Природа ж знаходиться у довічному антропоморфізмі, її одухотвореність залежить від того, якою душею, чий духом вона сповнюється – Терсита чи Гомера. Як і класики, І. Кронеберг порушує проблему співвідношення риторики і поезії, вирішуючи її відповідно до своєї трансцендентальної методи: «...Поезія, власне, ні слово, ні мистецтво. Вона не слово тому, що досконалість її вимагає такту, співів, рухів тіла і міміки; вона не мистецтво тому, що вся заснована на природі, яка чинить за правилами або законами власне своїми, а не мистецтва і стає справжнім вираженням істинного духу, який не має жодної цілі» [5:18]. Риторика ж має мету, є і мистецтвом, і словом. З точки зору культурологічної ідентифікації цих двох понять він продемонстрував ще один аспект співвідношення риторики і поезії: «...Відмітна властивість творів вишуканої словесності містить у собі умову й необхідності, і дійсності, отже, і твори вишуканої словесності мають відтиск переважно або необхідності, або дійсності: одні утворюють поезію, інші вігійство. В одних бачимо демонстрацію характерів, почувань і дій, в інших характери, почування і дії зображуються саме такими, якими вони є за обмеженістю речового нашого буття» [4:242–243]. Теорія І. Кронеберга базується на розумінні духу як синкретичної ні на що не спрямованої езотеричної сили, що виходить безпосередньо з безпристрасної божественної субстанції, і тому має подібні до неї характеристики. Дух і буття єдині. Стосовно

естетики, витлумаченої ним як загальної теоретичної філологічної дисципліни, діалектика духу і буття зводяться до мотивації співвідношення художньої форми та ідеї (змісту). Особливим привілеєм мистецтва і його основною властивістю філософ вважав урізноманітнення форм у вираженні єдиного духу, редукованого в художній ідеал, або ж ідею чи зміст. Ці поняття в естетиці І. Кронеберга тотожні. «Дух наш, який споглядає людство і світ фізичний, який носить в собі не поняття оточуючої нас зримості, а ідеї всесвіту, не задовольняється ні явищами природи, ні діями природи; прагнучи до досконалості, він творить і свою природу, і своє людство. Цей новий світ, населений новими істотами, створіннями духу, які образ і подобу божества мають, є світ *естетичний*» [4:242].

Отже, естетика є наукою про художні втілення християнської теогонії за рахунок набуття калокагатії, яка спрямована вільним розвитком духу. Християнська естетика І. Кронеберга виникла з ідеї особистісної вартості мистецтва. Мистецтво, на його думку, є явищем наскрізь трансцендентним, тому розуміння його пов'язане (як і творення) з процесом пізнання, передусім самопізнання. Останнє завжди має релігійне підґрунтя. Мистецтво не може бути позбавлене божественності, духовності, самопізнання (пізнання).

Звичайно, естетичні погляди І. Кронеберга істотно відрізняються від класицистичних, висловлених його попередниками. *Спростувавши класицистичні канони смаку, форми, жанру тощо, він не затримався у межах критичної естетики і проголосив закони нового мистецтва, не обтяженого канонами, що презентує буття духу і правдивість якого знаходиться у відповідності до виявлення божественної істини, яка в мистецтві дорівнює художньому ідеалу.* Мистецтво не може бути засноване на наслідуванні, оскільки вільний дух не полишає по собі матеріальних зразків, які б його вичерпували. І. Кронеберг подав зовсім інший погляд на античність, не властивий класицизму, а саме: він вказав на джерела античності та на причини її занепаду, побачив у ній не зразок для наслідування, а певний період духовного розвитку, наслідування якому є поверненням до давноминулої духовної форми, є регресом.

Кожний національний тип романтизму в країнах Західної і Східної Європи, має культурно й історично зумовлену специфіку. Нова романтична художність в історії української культури утворювалась не шляхом боротьби мистецьких напрямів, а - еволюціонуванням форм, до того ж – нерівномірного. Новий дух мистецтва на початковому етапі ідентифікації передавався елементами попередньої художньої культури, *нове прагло виразитися у старих поняттях, перед ним стояла не мета зіставлення, але – вираження.*

Для попереднього означення романтичного світовідчуття теоретики культури користувались просвітницькими термінами смаку, наслідування, генія тощо. В практичному ж мистецтві також не відразу уклалась системи романтичної образності, ранній романтизм виявляв інтерес до чуттєвих імпульсів при нестабільності знакових смислотворчих одиниць. Категорії сакрального також не були винаходом естетики романтизму, але в ньому стали акцентованими. Це здійснювалося завдяки прагненню романтиків висвітлити в мистецтві розгортання Абсолютного Духу.

Цінність мистецтва від початку ідентифікації української естетики як осібної науки визначалась не стільки його відповідністю матеріальним

формам, скільки можливостями виявлення духу, тобто всієї множинності форм втілення добра, істини й краси. Ця тріада покладена в основу не лише української культури, а й всієї західної, телеологічно споріднена з релігією, психологією та філософією. *Тріада істини, добра й краси була онтологічною базою української естетики* від початку її наукової ідентифікації – і до 50-х років XIX ст. З подібною езотеричною концепцією мистецтва і стикаємося у працях І. Кронеберга, а також К. Зеленецького, М. Тулова, О. Стурдзи, М. Розберга, Й. Міхневича, Метлинського, Куліша, Костомарова та ін.

Література

1. Батте Ш. Начальные правила словесности / Ш. Батте. – М., 1806. – Т.1. – 182 с.
2. Козак С. U zrodel romantyzmu i nowozytnej mysli spolecznej na Ukrainie / С. Козак. – Wroclaw, Warszawa, Krakow, Gdansk, 1978. – 145 с.
3. Кронеберг И. Я. Афоризмы / И. Я. Кронеберг. // Амалтея. – Харьков, 1825. – Ч.1. – С.81 – 99.
4. Кронеберг И. Я. Содержание и форма в изящной словесности / И. Я. Кронеберг. // Московский телеграф. – 1827. – Ч.17. – № 20, сентябрь. – С. 237–251.
5. Кронеберг И. Я. Мысли об изящных искусствах / И. Я. Кронеберг. // Московский телеграф. – 1827. – Ч. 15. – С. 17–25.
6. Кронеберг И. Я. Маргиналии и выписки / И. Я. Кронеберг. // Брошюрки. – Харьков, 1832. – №8 – 188 с.
7. Кронеберг И. Я. О ходе искусства у древних народов и об истреблении и сохранении памятников древнего искусства / И. Я. Кронеберг. // Отечественные записки. – 1844. – Т.33. – С.109-124.
8. Кронеберг И. Я. Отрывки / И. Я. Кронеберг. // Брошюрки. – Харьков, 1830. – №2. – 48 с.
9. Кронеберг И. Я. Отрывки / И. Я. Кронеберг. // Брошюрки. – Харьков, 1831. – №7. – 98 с.
10. Кронеберг И. Я. Исторический взгляд на эстетику / И. Я. Кронеберг. // Брошюрки. – Харьков, 1830. – Ч.1. – 36 с.
11. Кронеберг И. Я. Материалы для истории эстетики / И. Я. Кронеберг. // Брошюрки. – Харьков, 1831. – № 6. – 82 с.
12. Кронеберг И. Я. О переселении творений искусства из завоеванных земель в Рим / И. Я. Кронеберг. // Брошюрки. – Харьков, 1831. – № 5. – 67 с.
13. Кронеберг И. Я. О изучении словесности / И. Я. Кронеберг. // ЖМНП. – 1835. – № 8. – II. – 277–278.
14. Шамрай А. До початків романтизму / А. Шамрай. // Україна. – 1928. – Кн. 37. – С. 31–53.
15. Kos J. Predromantica / J. Kos. – Ljubljana, 1987.

References

1. Batte, Sh. (1806) *Nachalnyie pravila slovesnosti* [The initial rules of literature]. Moskva. [in Russian]
2. Kozak, S. (1978) *U zrodel romantyzmu i nowozytnej mysli spolecznej na Ukrainie*. Warszawa, Krakow, Gdansk. [in Polish]
3. Kroneberg, I. (1825) *Aforizmy* [Aphorisms]. Amalteya: – Kharkov, pp.81-99. [in Russian]
4. Kroneberg, I. (1827) *Soderzhanie i forma v izyashnoy slovesnosti* [The content and form in the elegant literature]. *Moskovskiy telegraf* : no. 17, pp. 237-251. [in Russian]
5. Kroneberg, I. (1827) *Myisli ob izyashnyih iskusstvah* [Thoughts on Fine Arts]. *Moskovskiy telegraf* : no. 15, pp. 17-25. [in Russian]
6. Kroneberg, I. (1832) *Marginalii i vyipiski* [Marginalia and discharge]. *Broshyurki* : no. 8, pp. 188. [in Russian]
7. Kroneberg, I. (1844) *O hode iskusstva u drevnih narodov i ob istreblenii i sohranenii pamyatnikov drevnego iskusstva* [On the progress of art from the ancient peoples and on the destruction and preservation of monuments of ancient art]. *Otechestvennyie zapiski* : no. 33. pp. 109-124. [in Russian]
8. Kroneberg, I. (1830) *Otryivki* [Excerpts]. *Broshyurki* : no. 2, 48 p. [in Russian]
9. Kroneberg, I. (1831) *Otryivki* [Excerpts]. *Broshyurki* : no. 7, 98 p. [in Russian]
10. Kroneberg, I. (1830) *Istoricheskiy vzglyad na estetiku* [Historical view on aesthetics]. *Broshyurki* : no. 1, 36 p. [in Russian]
11. Kroneberg, I. (1831) *Materialyi dlya istorii estetiki* [Materials for the history of aesthetics]. *Broshyurki* : no. 6, 82 p. [in Russian]
12. Kroneberg, I. (1831) *O pereselenii tvoreniy iskusstva iz zavoevannyih zemel v Rim* [On the transfer of works of art from conquered lands to Rome]. *Broshyurki* : no. 5, 67 p. [in Russian]

13. Kroneberg, I. (1835) Ob izuchenii slovesnosti [On the study of literature]. ZhMNP : no. 8, pp. 277-278. [in Russian]
14. Shamray, A. (1928) Do pochatkiv romantyzmu [The beginnings of romanticism]. Ukraine : no. 37, pp. 31-53. [in Ukrainian]
15. Kos, J. (1987) Predromantica. – Ljubljana. [in Polish]

УДК 821.111

О. В. Гальчук

Київський університет імені Бориса Грінченка

**Античний «текст» танатологічної рецепції мотиву кохання:
дві версії Гі де Мопассана**

Гальчук О. В. Античний «текст» танатологічної рецепції мотиву кохання: дві версії Гі де Мопассана.

У статті досліджується зв'язок традиційної для творчості Гі де Мопассана теми Ерос – Танатос з античним «текстом», імпліцитно оприявленим у міфологемах та філософемах. Визначено, що в новелах «Могильниці» і «Покійниця» втілена питома для модернізму інтерпретація мотиву «кохання – смерть» як амбівалентного, а також запропоноване авторське переосмислення міфологем та світоглядних ідей порубіжжя, укорінених в філософські ідеї античності. Новели Мопассана розглядаємо як неоміфологічні тексти, де космологічний міф класичної доби трансформується в соціальний міф і через накладання простору життя на простір смерті доповнюється мотивом тотальної – просторово-часової, тілесної і світоглядної – деформації та авторським міфом про «марну красу». Доведено, що в новелах втілено трагічну філософсько-символічну («Покійниця») та іронічно-фривольну («Могильниці») версії традиційної тематичної зв'язки, де мотив кохання перетворюється в «кохання на продаж». Розгортаючись на тлі кладовища-сцени як образу сучасного світу, де персонаж – Орфей, для якого «сходження в Аїд» набуває нового сенсу, мотив кохання набуває символічного змісту подорожі до істини.

Ключові слова: Мопассан, новелістика, античність-як-текст, Танатос, Ерос, інтертекст.

Гальчук А. В. Античный «текст» танатологической рецепции мотива любви: две версии Ги де Мопассана. В статье исследована связь традиционной для творчества Ги де Мопассана темы Эрос – Танатос с античным «текстом», имплицитно воплощенном в мифологемах и философемах. Определено, что для новелл «Плакальщицы» и «Покойница» характерна модернистская интерпретация мотива «любовь – смерть» как амбивалентного, а также предложено авторское переосмысление мифологем и мировоззренческих идей эпохи, укоренившихся в философские идеи античности. Новеллы Мопассана рассматриваются как неомифологические тексты, в которых космологический миф классической эпохи трансформируется в социальный миф и через «наслоение» пространства жизни на пространство смерти дополняется мотивом тотальной – пространственно-временной, телесной и мировоззренческой – деформации и авторским мифом о «бесполезной красоте». Доказано, что новеллы иллюстрируют трагическую философско-символическую («Покойница») и иронично-фривольную («Могильница») версии тематической связки «любовь – смерть», где мотив любви превращается в «любовь на продажу». Разворачиваясь на фоне кладбища-сцены как образа современного мира, где персонаж – Орфей, для которого «дорога в Аид» приобретает новый смысл, мотив любви приобретает значение символического путешествия к познанию истины.

Ключевые слова: Мопассан, новелла, античность-как-текст, Танатос, Эрос, интертекст.

Halchuk O. V. Tanatological reception of the motif of love in Antique "text": two versions by Guy de Maupassant. The article examines the connection between the traditional for Guy de Maupassant theme of Eros-Thanatos and the Antique "text" that is implicitly represented in mythologemes and philosophemes. The short stories The Graveyard Sisterhood and The Dead Girl incorporate a characteristic for modernism interpretation of the motive "love-death" as an ambivalent one; and offer the author's review of the mythologemes and ideological concepts of modernism rooted in the philosophical ideas of Antiquity. The study considers Maupassant's short stories as neo-mythological texts, where the cosmological myth of the classical era is transformed into a social myth, and through the imposition of the space of life on the space of death is complemented by the motive of total – spatial, temporal, physical and ideological – deformation and author's myth of "useless beauty".

These short stories embody author's tragic philosophical-symbolic (The Dead Girl) and ironically-frivolous (The Graveyard Sisterhood) versions of the traditional thematic connection, in which the motive of love is transformed into the "love for sale", expanded on the background of the cemetery-stage as an image of the modern world, where for the character, Orpheus, the "ascension to Hades" gets a new meaning.

Key words: Maupassant, short stories study, Antiquity as a text, Thanatos, Eros, intertext.

Гі де Мопассана важко назвати письменником, у творчості якого античність має системний та

експліцитний вияв. Але, як відомо, найбільш відкритою для рецепції, трансформації і засвоєння міфологічна свідомість стає в кризові історичні періоди. Тож навіть імпліцитне звернення майстра

французької психологічної прози до античної міфології і ширше – до античної культурної спадщини – засвідчує спроби, з одного боку, запропонувати завдяки рухливості й диференційованості міфосвідомості її нове тлумачення, з другого, наголосити на неперехідності питань античності-як-тексту для покоління читачів доби *fin de siècle*. Особливо це показово в розробці традиційної тематичної зв'язки «кохання – смерть». Із-поміж багатьох творів Мопассана, присвячених цій темі, для дослідження обрано новели «Могильниці» і «Покійниця», де втілені інваріанти характерної для його творчості інтерпретації цієї тематики як амбівалентної, підтекст якої формують переосмислення в модерністському дусі античні міфологеми і філософеми. Отже, *мета* цієї студії – розглянути дві авторські версії танатологічного прочитання мотиву кохання крізь призму рецепції античності-як-тексту.

Ступінь наукового вивчення художньої спадщини Мопассана, що вже більше як століття триває і на батьківщині письменника (П. Лафарг, П. Бурже, Ж. Лакіз-Дутьє та ін.), і за її межами (дослідження російських літературознавців Ю. Даниліна, В. Лозовецького, О. Флоровського, І. Климець, В. Єрофєєва, Т. Євніної та ін.; українських дослідників В. Пашенка, М. Ткачука, Н. Яцків та ін.) надзвичайно високий, але мопассанознавство й надалі затребуване, адже, за К. Ясперсом, творчість великих «*unendlich deutbar*» – пояснювана безкінечно. Так само активно вивчається і взаємозв'язок кохання і смерті як окрема тема у світовій літературі. Серед останніх праць у нашому літературознавстві студія Віри Гуменної і Руслани Мельникової «Ерос і Танатос у контексті європейської літератури» [2], де дослідження здійснено на прикладі різножанрових текстів української і західноєвропейської літератур. І хоча серед обраних для аналізу творів немає Мопассанових, підвищений інтерес французького письменника до двох головних станів людини і їх трагічного зв'язку відповідав його прагненню осмислити основні властивості природи людини і зумовлених часом деформацій. Розробляючи цю тему, Мопассан апелює до міфу (і насамперед античного) як психобіологічної схеми, що надає значимості і спрямованості почуттям, і в такий спосіб не лише йде за національною художньою традицією рецепціювання античності-як-тексту, а і визначає тенденції літератури порубіжжя, для якої різні форми міфотворчості були націлені насамперед на осмислення філософської та естетичної проблематики, у колі яких обертаються питання кохання і смерті.

Відомий вислів А. Маслоу, що навряд чи люди були б здатні пристрасно кохати, якби знали, що ніколи не помруть. Так американський психолог

акцентував на прямій залежності глибини кохання і глибини усвідомлення своєї кінечності. Цю думку унаочнює прикладами з античної міфології інший американський психолог Р. Мей, зауважуючи, що в ній неозброєним оком видно відсутність пристрасності у стосунках богів, бо вони безсмертні, і те, наскільки вони (стосунки) жвавішають (чи то «оживають»), якщо це пристрасність між богами і смертними. Принагідно зауважимо, що такі стосунки завжди, за винятком історії Амура і Психеї, закінчуються катастрофою – розлукою, тобто «маленькою» смертю, чи смертю реальною. Тож наше відчуття смертності, наголошував Р. Мей, «не тільки збагачує кохання, але й породжує його» [7:43]. Саме антична міфологія запропонувала основні інваріанти теми «кохання – смерть», які дістали подальший розвиток у світовій літературі, закріпившись у різноманітних моделях: смерть як покарання за почуття (майже всі історії кохання безсмертних зі смертними, які пізніше трансформуються в мотив соціальних перешкод між закоханими) і кохання, яке перемагає смерть (Орфей і Евридіка); смерть, яка єднає закоханих, бо життя цього зробити в не силі (Пірам і Тісба – «предки» Ромео і Джульєтти); смерть-метаморфоза як порятунок від небажаного почуття (Дафна – Аполлон, Сірінга – Пан) і спільна смерть як винагорода за вірність у коханні (Філемон і Бавкіда) тощо. Змістова амбівалентність тематичної зв'язки «кохання – смерть» «запрограмована» в міфології подвійним тлумаченням Ероса як однієї з чотирьох могутніх світотворчих стихій і образом Ерота – вічної дитини та відображена в символіці отруєних стріл Ероса, що несуть або смерть, або блаженство зцілення. У «Теогонії» Гесіод узагальнив це спостереженням, що Ерос руйнує, щоб творити. Надалі чим більше література (особливо романтична) усвідомлювала всесильність кохання, тим міцнішало і поглиблювалося усвідомлення неунікності смерті. Як зауважував М. Уваров, будь-яка форма любові визначається ступенем наявності в ній слова «смерть» [9:21].

У Мопассана тематична зв'язка «кохання – смерть» має широкий діапазон тлумачень, які перегукуються з міфологічними: смерть як винагорода за муки кохання, смерть, яка відкриває істину, тобто перетворює життя-сон на повноцінне життя; усвідомлення смерті, яке посилює готовність до кохання і зворотне – загострюється передчуття смерті через усвідомлення кінечності кохання тощо. Обрані для аналізу новели «Могильниці» (у російському перекладі «Плакальщиця») і «Покійниця», окрім спільного семантичного поля назв, пов'язаних із темою смерті, об'єднує і мотив кохання, і спільний художній простір, у якому розгортаються події – кладовище. Спільним є і античний «слід», який

імпліцитно формує філософсько-алегоричний підтекст новел.

У новелі «Могильниці» (1891, друге видання зб. «Заклад Тельє») оприявлюється не раз апробована автором нарративна стратегія, де оповідач відтворює події, побачені або почуті ним у колі друзів, такий собі «Декамерон» помопассанівськи. У «Могильницях» це старий холостяк Жозеф де Гардон, *«що жив типовим, яскраво-паризьким, фантастичним та химерним життям»* [4:28]. Він розповідає про стрімкий і короточасний роман із молодою вдовою (*«могильною коханкою»*, – зауважує оповідач, бо зустрів її серед могил), але, як потім з'ясувалось, для неї знайомства на Монмартрському кладовищі – це частина задуму, щоб знайти чергового коханця. Тому для оповідача жінка стає *«могильною мисливцею»*, пригода з якою змушує поставити питання, хто ж вона. Жозеф де Гардон вагається дати однозначну відповідь, то осуджуючи поведінку коханки як соціальне явище (*«... чи це просто собі повія, що вигадала новий спосіб – ловити серед могил засмучених чоловіків, які приходять сюди оплакувати своїх жінок або коханок з неостиглими ще спогадами про обійми й пестощі? І чи одна вона, чи багато їх отаких? Чи це певна професія? Може, для них кладовище є тим, чим для інших тротуар? Могильниці!»*) [4:37]), то виправдовуючи з філософського погляду (*«А може, це тільки в неї виникла ота знаменита ідея, повна філософської глибини, використовувати жалі за вмерлим коханням, що збуджуються в цьому сумно-урочистому місці?»*) [4:37]). Проте купадна на перший погляд історія «могилиць» заповнює лише частину змістового простору новели. Важливою, вважаю, є озвучена оповідачем новітня «філософія кладовища» чи, радше, «естетика кладовища». Це вже не сакральний простір, не місце смерті, а місце «іншого» життя. Мопассан протиставляє його світові живих (*«Я дуже люблю кладовища: там огортає мене спокій і меланхолія, – а це мені потрібне»*) і *«Люблю я кладовища ще й за те, що це ж дивовижні, надзвичайно тісно заселені міста»*), сприймає як місце втечі від *«отих тварюк, які так багато займають на землі місця і зчиняють стільки шуму й галасу»* [4:30]. У новелі кладовище зображується не тільки як «інший», а і як мистецьки досконалий світ (*«...на кладовищах трапляються пам'ятники майже настільки ж цікаві, як по музеях»*) [4:30]). Розгортається його естетизація в дусі бодлерівської естетизації потворного, страждання і смерті (*«Цей мрець, Луї де Брезе, правдивіший, страшніший, краще передає жахливість неживого, ще скорченого агонією тіла, аніж усі ті страдницькі трупи, що їх ставлять на могилах теперішні майстри»*) [4:30]) і навіть узагальнення щодо генези сучасного авторові мистецтва: *«все мистецтво,*

сучасне, реалістичне мистецтво, пішло звідси, панове» [4:30]. Отже, у «Могильницях» Мопассан акцентує не тільки на новому соціальному явищі як знакові моральної деградації суспільства, а й на світоглядних змінах щодо основних питань людського буття – питаннях життя і смерті.

Погоджуємось із дослідниками, що філософування письменника не спорадичне, а в певному сенсі концептуальне. Так, у праці «Гі де Мопассан – філософ?» Ж. Салем, намагаючись дати відповідь на питання, винесене в назву, зазначає, що разом із Сеаром і юним Гюїсмансом Мопассан не лише створював власну філософію в дусі Шопенгауера, а й наповнював свою творчість численними сегментами філософії – філософемами. Учений, зокрема, вважав, що показником цього є п'ять груп творів письменника, у яких розгортаються тези, урuntuвані на ідеях філософів від античних Епікура і Лукреція Кара до французьких просвітителів і сучасника Шопенгауера [8]. Серед виокремлених груп – твори, пронизані тим, що Гонкури називали «невідступним переслідуванням смерті», де смерть розуміється в даному контексті як повне знищення «мене», і багаточисельна група текстів, присвячених темі непереборної сили інстинктів, визначальних для людської поведінки. У новелах «Могильниці» і «Покійниця» лейтмотиви цих груп творів перетинаються.

Мопассанове тлумачення феномену смерті стає зрозумілішим крізь призму його сприйняття в античності. Як відомо, уявлення античного світу про смерть пов'язані з думками про смертність чи безсмертя душі. За всього багатства і глибини ідей, вважають учені, антична культура так і не знайшла єдиного «рецепту», як примирити людину з невідворотністю власної смерті. Так, Платон, пов'язавши душу зі світом ідей, проголосив її безсмертя, а його учень Аристотель був переконаний, що душа гине разом із тілом і лише розум як частина душі повертається до свого первісного, вищого принципу, згідно з яким створений усесвіт. Натомість Демокрит, заперечуючи безсмертя як таке, вважав, що зі смертю припиняється існування конкретної індивідуальної душі, але її «безсмертні» атоми можуть стати частиною душі нової. І навіть сократівська «зневага» до смерті не позбавили давнього грека страху перед нею, перед темрявою і жахом переходу за межу, яка віддаляє живих від мертвих. Власне, тому в античній літературі обмаль сцен смерті, а якщо і є, то відсторонено, на відміну від творів Середніх віків, де смерть зображали часто та різноаспектно.

У Мопассана, як і в християнській літературі, смерть один із постійних образів і мотивів, але, як і в античності, до неї автор ставиться по-різному: то буденно, то з бравадою зверхності, але частіше з

огидою і страхом. При цьому, вважаю, Мопассан розгортає не міфологію смерті, а її філософію, позаяк його творчі варіації на тему смерті – це певний результат усвідомленого вибору суджень серед можливих альтернатив, тобто результат рефлексії (у його випадку художньої). На думку вчених, саме на рефлексії як осмисленні й обґрунтуванні поглядів формується філософський світогляд, і цим він, окрім іншого, вирізняється від міфологічного. Але оскільки вже в античній філософії її складником нерідко ставали і міфологічні уявлення (як, наприклад, ідеї Платона про безсмертя душі), у французького письменника також непоодинокі переходи міфем у філософеми. Якщо дозволити собі перефразувати Іоанна Дамаскіна, який, вивчаючи ідеї Платона, стверджував, що його філософія є роздумами про смерть, то в Мопассана філософія Еросу – це його роздуми про смерть. У дослідженні «Людина перед обличчям смерті» французький історик Ф. Арьєс виокремлює п'ять етапів у формуванні уявлень про смерть, умовно позначивши їх як «нормальне», характерне для архаїчних часів; смерть «своєю» стає у Середньовіччі; «далекою і близькою» сприймається в Просвітництві; у романтизмі «смерть твоя», а в ХХ столітті «смерть перевернута» [1: 328 – 342]. Імовірно, у Мопассановому сприйнятті смерті поєдналися архаїчні уявлення про померлих як навки заснулих, де цвинтар є і місцем поховання, і місцем життя, з питомими для романтизму переживаннями чужої смерті важче, ніж наближення власної, і естетизацією феномену смерті, та водночас відчутний і страх перед цією загадкою буття, який увиразнюється вже в літературі ХХ ст.

У новелі «Покійниця» (1889, зб. «З лівої руки») Мопассан продовжує розпочате сентименталістами і романтиками опрацювання «цвинтарної» теми, яка отримала свій подальший розвиток у новому сплеску готичної літератури в письменстві межі століть. Серед письменників різних історико-літературних поколінь і напрямів, твори яких, на думку укладачів антології «Infernaliana. Французская готическая проза XVIII – XIX веков» (1999), репрезентували такий дискурс у французькій літературі, Мопассан не випадкова постать. Цю «невипадковість», вважаю, зумовлюють, по-перше, генеза французької новели, джерела якої були середньовічні фавль, а також казки з їх фантастичністю і моралізаторською тенденцією [11:126]. Щоправда, у Мопассана, для дефініції новел якого французькі дослідники застосовують терміни «contes et nouvelles» (казки і оповідання), називаючи їх романами в мініатюрі, це радше містичний елемент, осмислюючи який письменник намагався проникнути в глибини людської психіки. По-друге, готичність Мопассанової прози – це еволюція світовідчуття

автора, для останніх років творчості якого характерним є увиразнення мотиву безсилля перед обличчям смерті, трагічної самотності та загубленості в жорстокому світі. По-третє, трансформація уявлень про життя і смерть у добу порубіжжя вплинула і на весь образно-мотивний комплекс їх художньої репрезентації. Позалітературним чинником актуалізації готичної тематики у Франції стала історія сержанта Бертрана, більш відомого як «вампір з Монпарнасу», який постав перед судом за руйнування могил і знущання над тілами покійників, залишивши по собі загадку деформації людської психіки і засвідчивши трансформації в суспільній свідомості. Його ім'я Мопассан згадує в новелі «Могила», де засвідчена спроба автора зрозуміти мотивацію вчинків свого персонажа, осмислити їх із позицій естетизму.

У новелі «Покійниця» спостерігається певна сюжетна схожість зі згадуваним твором «Могила»: пристрасне почуття, несподівана смерть молоді жінки, туга нещасного закоханого, який вирішує прийти на її могилу. Але наступні епізоди, як-от: побачене оповідачем на кладовищі і суд – різні. У «Покійниці» герой вирішує провести ще одну ніч поряд із коханою і, долаючи забобонний страх, залишається серед могил. Ніч перетворюється для нього на «новий Апокаліпсис». Мерці піднімаються з праху і виправляють написи на плитах, тобто самі померлі здійснюють пересуд своїх вчинків: *«все они стирали ложь, написанную родственниками на могильных плитах, чтобы восстановить истину. И я узнал, что все они были палачами своих близких, злодеями, подлецами, лицемерами, лжецами, мошенниками, клеветниками, завистниками, что они воровали, обманывали, совершали самые позорные, самые отвратительные поступки – все эти любящие отцы, верные супруги, преданные сыновья, целомудренные девушки, честные торговцы, все эти мужчины и женщины, слывшие добродетельными. Все разом они писали на пороге своей вечной обители беспощадную, страшную и святую правду, которой не знают или делают вид, что не знают, люди, живущие на земле»* [5]. Кульмінацією новели є виявлений оповідачем напис на могилі коханої, де замість фрази «Вона кохала, була кохана і померла» він прочитав: «Вийшовши одного разу з дому, щоб зрадити свого коханця, вона простудилась під дощем і померла».

Як і в «Могиляницях», у новелі «Покійниця» Мопассан розгортає естетику кладовища як прекрасного міста мертвих. Водночас продовжує міркування про смерть і безсмертя, демонструючи виразне боріння між Платоновою ідеєю безсмертя душі і переконанням Епікура і Лукреція Кара, що тіло – вмістилище душі, і якщо тіло пошкоджується, то душа руйнується і гине. Так, нестерпне бажання оповідача «Покійниці» бути

поряд із померлою коханою і навіть заночувати на її могилі схоже на символічну готовність Орфея спуститися в Аїд до своєї Евридіки. Таке прагнення подовжити земне життя померлому – це спроба (за Платоном) визнати, що душа не сумісна з тілесною смертю і є безсмертною. А в сцені, де покійники закреслюють фальшиві слова на могильних плитах, щоб написати про своє життя правду, оповідач зіштовхується з трансформованою християнством платонівською ідеєю аскетизму і заклику до удосконалення душі через очищення від земної «скверни». Тоді як у згаданій новелі «Могила» молодий адвокат Курбатайль, який розкопує останнє пристанище коханої, щоб ще раз побачити її тіло, настільки вражений спотвореннями, яких зазнала колись прекрасна плоть, що навіть суд присяжних, який вислухав його зізнання, виправдовує того, хто пережив таке страшне потрясіння: усвідомлення, що зі зруйнуванням фізичної краси, загинула і душа коханої, а з нею і його почуття. То ж чи можна засудити того, хто усвідомив усю глибину потворності смерті, а з нею і життя?

Роздуми Лукреція Кара про смерть розвивав у власній філософії А. Шопенгауер: «Смерть є музагетом філософії» [10: 1]. Специфічне формулювання проблеми смерті, на думку Ю. Давидова, і є чи не найбільш дієвим результатом, який увінчав філософську систему А. Шопенгауера [3: 45], вплив якої відчула на собі вся культура порубіжжя. У Мопассана відгуком цього є страх перед кінечністю людського «я» (у ХХ ст. особливо виразний у філософії М. Хайдеггера), що оприявлюється в різноманітних аспектах тілесної теми, яка отримує в письменника нову інтерпретацію: у душі новітнього епікурейства це стає формою маскування страху перед невідомою старістю або усвідомленням неунікної смерті. Як, власне, і своєрідний гумор Мопассана, його трагедійний сміх, що став, за Андре Віалем, відображенням «болісної очевидності буття і філософії відчаю» [цит. 8:102].

У новелі «Покійниця» виразними є і відголоски Сократового вчення про смерть як вивільнення душі з «в'язниці» тіла, а отже, протиставлення тіла і душі як тимчасового вічному, рабства – свободі. Смерть коханої стає для героя болісним вивільненням душі з полону ілюзії, коли з'ясовується справжня суть їхніх взаємин. Тут долучається і платонівське трактування життя як сну, за яким, тільки звільнившись від тіла, душа набуває здатності мислити, відчувати і розуміти набагато краще, ніж тоді, коли була в тілі, тобто по смерті душа прокидається. До втрати коханої персонаж новели «Покійниця» жив у сні-невіданні того, що його зраджують і обманюють, а її смерть «пробуджує» його, відкриває істину і про їхні стосунки, і про світ загалом, який побудований на

брехні. Як прозрілий Едіп відмовляється від зору фізичного, так і персонаж Мопассана, отримавши душу, платить аскезою тіла, але бачить перед собою інший – пересотворений смертю світ, що, своєю чергою, «урівнює» в авторській міфосистемі Ероса як бога кохання з Еросом – першостихією створення світу. Разом із тим персонаж «Покійниця» перебирає на себе функції, які в античній міфології виконував Танатос: за міфічними уявленнями, Аїд розпоряджався життям після смерті, тобто визначав долю померлого, а Танатос здійснював смертний вирок і зустрічав його душу. Ставши очевидцем «судної ночі», персонаж Мопассана набув особливих знань і статусу.

Загалом, міфологізм проаналізованих новел Мопассана видається спорідненим із міфологізмом ранньої прози М. Гоголя, коли архетипові фігури стають невід'ємною частиною побутової ситуації, тісно з нею пов'язані, органічно входять до неї. Водночас у французького письменника, вважаю, маємо зразок переходу від класичного міфу до сучасного, характерного вже для неоміфологізму ХХ століття, де типовою є не космологічна, а соціальна модель. Тому в обраних для аналізу новелах мотив кохання звужується і трансформується в мотив «продажного кохання». На відміну від архаїчного міфу, який мав на меті пояснити світ, побудувати цілісну картину буття, міф сучасний переакцентував увагу на життя соціуму, щоб обґрунтувати його, інтерпретувати тощо. Ознакою осучаснення класичного міфу в Мопассана стає і взаємозв'язок теми смерті, кладовища і мистецтва. Символічно, що органічність такого зв'язку визначає і назва чи не найвідомішого кладовища Парижа Монпарнаса – «мого Парнасу», що зумовлює, з одного боку, тему застиглої в мармурі краси мистецької над могилами, з другого, – теми зруйнованої смертю і часом краси тілесної в могилах. А відтак образ кладовища набуває в письменника широкого інтерпретаційного діапазону.

Як і в класичній готичній прозі, де образ кладовища не обмежувався функцією тла зображуваних подій, у творах Мопассана він вписується в загальну логіку теми деформації, уособлюючи насамперед деформацію простору. При цьому, саме на кладовищі згадуючи минуле та усвідомлюючи відносність тимчасового і вічного, персонаж зіштовхується з деформацією часу, а покійник (особливо картина розкладу трупа) символізує деформацію тілесну. Мотив тілесного розпаду супроводжується символікою душевної і духовної деформації, яка посилюється завдяки розширенню функціональності цвинтарно-могильної образності – перетворення кладовища на місце гри. Як місце проведення ритуалів і магічний топос кладовище відповідає такому образному

«двійнику», як театр. Мотив театру і театрального дійства загалом важливий для французької готичної прози, а в Мопассана він має подвійне вирішення: у новелі «Могильниці» оповідач мимоволі стає статистом у виставі, яку перед ним розіграла героїня, щоб привернути увагу, а потім уже як глядач він спостерігає за наступним актом цієї п'єси – пошуком колишньою коханкою нового клієнта: *«І він її підтримував, ведучи з кладовища, як колись робив те я»* [4:37]. Мотив двійництва – традиційний для мотиву гри – оприявлюється і в зміні локації «цвинтар – дім “вдови”», і в зміні настроїв і, так би мовити, сфери занять (печаль, сльози і втрата свідомості біля могили – секс і запрошення на обід за межами цвинтаря), і зміні костюмів, коли героїня перевдягається, щоб піти до ресторану (*«Очевидно, у неї було одне вбрання для кладовища, а інше для міста»*) [4:36]. Таким чином, у новелі «Могильниці» життя постає як комічна гра на тлі цвинтарних декорацій, у якій щирі почуття і вірність – акторські маски на час. Тоді як у «Покійниці» кладовище перетворюється для персонажа на сцену, де відкривається правда, тож він (як і глядач античної трагедії) має пережити катарсис від усвідомлення істинності речей, які до цього були для нього не відомими. Отже, відбувається і деформація світоглядна, яка вивершує просторову, часову, тілесну, душевну. А позаяк цвинтар – це структура «іншого» («анормального») простору, у який із «нормального» можна потрапити лише ірраціональним шляхом і способом (у «Могильницях» оповідач зауважує про випадковість своєї появи на кладовищі: *«Я походжав собі без жодної мети, але раптом заманулось мені завітати на Монмартрське кладовище»* [4: 30], а рішення залишитися біля могили оповідач «Покійниці» пояснює раптовим нестримним бажанням побути ще хоча б одну ніч з коханою), то буквально-просторове блукання персонажів перетворюється на блукання метафізичне, у фіналі якого – їх чергова ініціація.

Отже, на основі проведеного дослідження доходимо таких **висновків**: у результаті

реципіювання античності-як-тексту, зокрема її міфологем і філософем, пов'язаних із темою Кохання і Смерті та пропущених крізь призму ідей порубіжжя, новели Мопассана «Могильниці» і «Покійниці» набувають виразного філософсько-алегоричного підтексту. Їх персонажі опиняються в центрі метафізичних подорожей, у результаті яких відкриваються нові істини про світ. Новели є двома авторськими варіантами прочитання тематичної зв'язки «кохання – смерть» із грайливим Амуром у «Могильницях» і грізним Еросом-Танатосом у «Покійниці». Твори з «готичними» елементами перетворюються на типові для неоміфологізму тексти, де космологічні міфи переорієнтовуються на соціальні, а відтак тематична зв'язка «кохання – смерть» перетворюється в «продажне кохання – смерть як гра». Це зумовлює іронічну інтонацію «Могильниць» і традиційний для Мопассана наративний прийом, який пов'язує французьку новелу з традицією оповідок Дж. Боккаччо. Античним інтертекстом твору є відголоски традиції Апулея, зокрема поєднання двох діаметрально протилежних – розважально-грайливої і філософсько-алегоричної (як у романі «Золотий осел») – тенденцій. Завдяки цьому «поверхневий» сюжет про оригінальне місце і спосіб пошуку коханців-спонсорів на кладовищі (можливо, це і пародія Мопассана на романтичні сюжетні кліше) отримує сакральне, філософське і навіть психологічне трактування. У символічному ключі новела прочитується як відображення продажності всіх вартостей сучасного авторів світу, де місце смерті перетворюється на театр, згорьовані люди на акторів, мета яких – продовжити своє існування, продавши кохання. Тоді як у новелі «Покійниці» знаходять вияв готичні мотиви в душі Едгара По в поєднанні з діккенсівською містично-повчальною традицією. При цьому в обох творах авторська інтерпретація теми взаємозв'язку кохання і смерті передбачає трансформацію міфологеми Орфея, мотиву сходження в Аїд тощо, а також мотивно-образних утілень античних уявлень про кохання, красу, безсмертя і смерть.

Література

1. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / Филипп Арьес [пер. с фр.]. – М. : Прогресс-Академия, 1992. – 528 с.
2. Гуменна В., Мельникова Р. Ерос і Танатос у контексті європейської літератури / Віра Гуменна, Руслана Мельникова // Проблеми сучасного літературознавства. – Вип. 19. – 2014. – С. 51 – 59.
3. Давидов Ю. М. Этика любви и метафизика своеволия: Проблемы нравственной философии / Юрий Давыдов. – М. : Мол. гвардия, 1982. – 287 с.
4. Мопассан де Г. Могильниці / Гі де Мопассан [пер. з фр.]. // Мопассан де Г. Перший сніг. – К. : Дніпро, 1985. – С. 28 – 37.

5. Мопассан де Г. Покойница / Г. де Мопассан [пер. с фран. В. Дмитриева] // Мопассан де Г. Полное собрание сочинений : В 12-ти т.– М. : Правда, 1958 [электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mopassan.krossw.ru/html_mp/mopassan-bk01_bespol-ls_1.html
6. Муравецька Я. Специфіка відображення Танатосу в призмі культурно-історичних епох / Ярослава Муравецька // Теорія літератури: концепції, інтерпретації [наук. праць]. – К. : Логос, 2014. – С. 200 – 205.
7. Мэй Р. Любовь и воля / Ролло Мэй [пер. с англ.]. – М. : Рефл-бук. К. : Ваклер Винтаж, 2007. – 288 с.
8. Салем Ж. Ги де Мопассан – философ? / Жан Салем [пер. с фр.] // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7: Философия, Социология и социальные технологии. – 2006. – С. 98 – 105 [электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/gi-de-mopassan-filosof-per-s-fr-m-n-bocharovoy>
9. Уваров М. Любовь и смерть в философско-музыкальной мистереи серебряного века / Михаил Уваров // Фигуры Танатоса: Тема смерти в духовном опыте человечества. Философский альманах. – 5-ый спецвыпуск. – 1995. – №5. – С. 21 – 24.
10. Шопенгауэр А. Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа / Артур Шопенгауэр [пер. с нем.] // Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – М. : Наука, 1993. – Т. 2. – [электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/read/shopengauer_artur/smert_i_ee_otnoshenie_k_nerazruchimosti_nashego_sushchestva.html#0s
11. Яцків Н. Яцків Н. Структурно-стильові доміанти новелістики Гі де Мопассана / Наталія Яцків // Молодий вчений. – 2015. – №11(26). – Ч. 1. – С. 125 – 130.

References

1. Ares, F. (1992) *Chelovek pered lytsom smerty* [The Hour of Our Death]. Moscow : Prohress-Akademyia.
2. Humenna, V., Melnykova, R. (2014) *Eros i Tanatos u konteksti yevropeiskoi literatury* [Eros and Tanatos in the context of European literature]. *Problemy suchasnoho literaturoznavstva* [Problems of modern literary studies], no.19, pp. 51–59.
3. Davidov, Yu. (1982) *Etika lyubvi i metafizika svoevoliya: Problemyi нравstvennoy filosofii* [Ethics of love and metaphysics of self-will. Problems of moral philosophy]. Moscow : Mol. gvardiya.
4. Мопассан, де Н. (1985) *Мохылытси* [Les Tombales]. *Pershyi snih*. Kyiv : Dnipro, pp. 28 – 37.
5. Мопассан, де Н. *Покойница* (1958) [The deceased]. М. : Pravda [electronic journal]. Available at: http://mopassan.krossw.ru/html_mp/mopassan-bk01_bespol-ls_1.html
6. Muravetska, Ya. (2014) *Spetsyfika vidobrazhennia Tanatosu v pryzmi kulturno-istorychnykh epokh* [Specificity of the reflection of Tanatos in the prism of cultural-historical epochs. The theory of literature: concepts, interpretations]. *Teoriia literatury: kontseptsii, interpretatsii*. Kyiv : Lohos, pp. 200 – 205.
7. Mey, R. (2007) *Lyubov i volya* [Love and will]. Moscow : Refl-buk.
8. Salem, Zh. (2006) *Gi de Mopassan – filosof?* [Gi de Mopassan is a philosopher?]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Volgograd State University]. Vol.7 Philosophy, Sociology and Social Technologies, pp. 98–105 [electronic journal]. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/v/gi-de-mopassan-filosof-per-s-fr-m-n-bocharovoy>
9. Uvarov, M. (1995) *Lyubov i smert v filosofsko-muzyikalnoy misterii serebryanogo veka* [Love and Death in the Philosophical and Musical Mystery of the Silver Age]. *Figuryi Tanatosa: Tema smerti v duhovnom opyite chelovechestva*. *Filosofskiy almanah* [The theme of death in the spiritual experience of mankind. Philosophical almanac], no.5, pp. 21 – 24.
10. Shopengauer, A. (1993) *Smert i ee otnoshenie k nerazruchimosti nashego suschestva* [Death and its relation to the indestructibility of our being]. *Mir kak volya i predstavlenie* [The World as Will and Representation]. Moscow : Nauka. Vol. 2 [electronic journal]. Available at: https://royallib.com/read/shopengauer_artur/smert_i_ee_otnoshenie_k_nerazruchimosti_nashego_sushchestva.html#0s.
11. Iatskiv, N. Yatskiv, N. (2015) *Strukturno-stylovi dominanty novelistyky Hi de Mopassana* [Gi de Maupassant structural-style dominant novels]. *Molodyi vchenyi* [Young scientist], no. 11 (26), pp. 125 – 130.

УДК 821.112.2'25

Н. П. Гура

Запорізький національний технічний університет

Ф. Браун «Іфігенія на свободі»: зруйнований діалог

Гура Н. П. Ф. Браун «Іфігенія на свободі»: зруйнований діалог. У статті досліджується рецепція міфу про Іфігенію у творі німецького драматурга Фолькера Брауна. Вирішуючи проблему свободи та можливості самовизначення особистості, видатний німецький письменник у віршованому драматичному уривку «Іфігенія на свободі» (1991) представив свою інтерпретацію міфологічного сюжету, де кривава історія роду Атридів тісно переплелася з історичними подіями возз'єднання Німеччини. Відмова від цілісної фабули на користь фрагментарності оповіді дозволила авторові відобразити суперечливу сучасну дійсність.

Ключові слова: міф, міфологічний сюжет, інтерпретація, історія, діалог, образ, героїня.

Гура Н. П. Ф. Браун «Ифигения на свободе»: разрушенный диалог. В статье исследуется рецепция мифа об Ифигении в произведении немецкого драматурга Фолькера Брауна. Решая проблему свободы и возможности самоопределения личности, выдающийся писатель в стихотворном драматическом отрывке «Ифигения на свободе» (1991) представил свою интерпретацию мифологического сюжета, в котором кровавая история рода Атридов тесно переплелась с историческими событиями объединения Германии. Отказ от целостной фабулы в пользу фрагментарности повествования позволил автору отобразить противоречивую современную действительность.

Ключевые слова: миф, мифологический сюжет, интерпретация, история, диалог, образ, героиня.

Gura N. P. V. Braun «Iphigenia in Freedom»: destroyed dialogue. The article deals with the perception of Iphigenia's myth by German playwright Volkner Braun. Solving the problem of freedom and the possibility of personality's self-determination, outstanding writer in his dramatic fragment of verse «Iphigenia in Freedom» (1991) presented his interpretation of the classical plot, where bloody story of the Atrides is closely interwoven with historical events of German's consolidation. Rejection of holistic plot in favor of fragmentariness of the narration allowed the author to represent his discrepant present-day reality.

The liberation of the heroine is happening as a result of the exchange without her participating in the process at all (even with her internal resistance), as she is considered to be dumb. The main part of the work is written in form of stream of consciousness, which is built on delusive inner associations, literary allusions (first of all to Goethe) and ironically reconsidered political slogans. The playwright represents Iphigenia's liberty between the liberation and the sacrifice, whose destiny is closely connected with world's history. Thanks to intertextual plays with prototexts, Braun keeps current the problem of legitimacy of compulsive actions in different historical contexts. The author tried to reproduce contemporary perception, his reaction to actual social changes and at the same time reflection on the historical process as a whole. If at the beginning of the work the writer combined the detailed myth's problems with the previous history, which was determined by fate, then further reflected the current development of history, which was close to the requirements of the myth.

Key words: myth, classical plot, interpretation, history, dialogue, character, heroine.

Порубіжжя та кризові епохи схильні до саморефлексії, і саме міф із його можливостями широкого узагальнення й універсалізації стає тим засобом, який допомагає письменникам та драматургам осмислити актуальні події, апелюючи до загального досвіду багатьох поколінь.

Міф про Іфігенію з його складною семантикою та багатим художнім потенціалом став для німецької літератури своєрідною відправною точкою творчості не одного покоління письменників. Вирішуючи проблему свободи та можливості самовизначення особистості, видатний німецький поет, прозаїк та драматург Фолькер Браун у віршованому драматичному уривку «Іфігенія на свободі» (1991) представив свою інтерпретацію міфологічного сюжету, де кривава історія роду Атридів щільно переплелася з історичними подіями возз'єднання Німеччини.

Невеликий за обсягом драматичний твір

Ф. Брауна отримав значний відгук у німецькій літературній критиці. У статтях А. Чірлоні [5], А. Візер [9], К. Ведер [10] головна увага сфокусована на історичному контексті твору. В. Грауерт [6] піддає психологічному аналізу головну героїню твору. Роботи Х. Пройсера [8], К. Германн [7] та Т. А. Шарипіної [2] присвячені трансформаційним процесам, яких міф про Іфігенію зазнав у ХХ сторіччі. Серед новітніх розвідок слід виділити спільну роботу Т. В. Кудрявцевої та Т. А. Шарипіної [1], які розглядають твір Ф. Брауна в полі проблемно-тематичного комплексу «осі-весі» в літературі об'єднаної Німеччини. Оскільки драматичний уривок «Іфігенія на свободі» так і не був перекладений українською мовою, то в сучасному вітчизняному літературознавстві відсутні літературно-критичні рецепції твору німецького письменника, що свідчить про актуальність обраної теми.

Мета цієї статті полягає в дослідженні рецепції

Ф. Брауном міфу про Іфігенію в тісному взаємозв'язку з історико-політичними подіями возз'єднання Німеччини, які сприяли полемічній інтерпретації автором традиційного матеріалу.

Минуло майже два роки після падіння Берлінської стіни й рік після возз'єднання Німеччини. Аналізуючи наслідки цих глобальних подій, Фолькер Браун звертається до міфологічного сюжету про нащадків сумнозвісного роду Атридів. Продовжуючи традицію дегероїзації та деміфологізації міфу про Іфігенію Г. Гауптмана та І. Лангнер, драматург «дописує» сюжет. Початком нового твору стала кінцівка драми Й.В. Гете «Іфігенія в Тавриді», де Фоант відпускає Іфігенію, Ореста та Пілада.

Драматичний уривок Ф. Брауна є «сценічним текстом», в якому відсутній чіткий розподіл між героями та дією, оскільки він представлений хаотичною зміною уривків потоку свідомості головних персонажів. Автор категорично відмовляється від класичної цілісної фабули з раціональною ідеєю на користь колажного письма. У такий спосіб він презентує свій досвід суперечливої дійсності. «Теперішній час повертає нам вчорашні слова, які можуть звучати безневинно жахливо й жахливо безневинно. Сама дійсність опрацьовує тексти, треба тільки наслідувати їй» [4:183].

Твір складається з чотирьох вільно пов'язаних між собою частин: «Spiegelzelt» (дослівно «дзеркальний намет»), «IphigenieinFreiheit» (Іфігенія на свободі), «Geländspiel» («Територія гри») та «Antikensaal» («Антична зала»), який через «брак зовнішньої драматичної дії та на основі різних рефлексій (героїв) більше нагадує ліричні картини, ніж драматичний текст» [7:97]. В основі кожної частини лежать різний міфологічний сюжетно-образний матеріал та претексти. Перша частина ґрунтується на сюжеті «Електри» Софокла, основу другої частини становить драма Гете «Іфігенія в Тавриді», третя частина спирається на події трагедії Софокла «Антигона», а в четвертій – відчутні відголоски «Теогонії» Гесіода.

У першій частині автор загалом дотримується міфологічної традиції та дає історичний екскурс сім'ї Агамемнона, який можна звести до одного речення: «MÖRDER VATER MÖRDER MUTTER MUTTERMÖRDER» [3:9]. (*ВБИВЦЯ БАТЬКО, ВБИВЦЯ МАТИ, МАТЕРЕВБИВЦЯ*). Головним персонажем цієї частини є Електраорест, в якому Електра є віддзеркаленням Ореста:

Ichbins: Elektra. Unrechtvergehtnicht.
Laß dich umarmen, liebes Ebenbild.
Du bist mein Bruder ich bin deine Schwester
Du täuschst mich nicht... [3:8].
*Я – Електра. Несправедливість не пройде.
Дозволь тебе обійняти, люба подобо.*

*Ти – мій брат, я – твоя сестра,
Ти ніколи мене не розчаровував...*

Виправдовуючи своє ім'я, Електра в творі постає амбівалентним персонажем. З одного боку, героїня визнає свою належність до загиблої родини та розуміє свою співучасть у кривавих подіях: вона допомагала Орестові вбити матір. З іншого, Електра тужить за минулим і виступає проти нових убивств «ich will lieber erschossen werden als schießen»[3:10]. *Краще хай мене застрелять, ніж я буду стріляти.*

Але вже в першій частині твору крізь міфологічне тло все виразніше проявляються сучасні реалії та суспільні зміни. Серед трагічних спогадів про минуле роду Атридів та гірких роздумів про сьогодення Електри зустрічаються такі буденні для сучасної людини слова, як «супермаркет», «холодильник». Змінюється поступово й образ Ореста. Зі слів сестри, на початку твору він постає месником за смерть батька й поборником справедливості. Але, на відміну від античного Ореста, який виконав припис оракула, герой Ф. Брауна допускає відмову від традицій:

Reich ich ihm das Hackbeil für die Tat
Nach der Vorschrift oder meine Hand
Wendet das Blatt [3:10].

*Чи подам я йому сокиру для злочину
За приписом, чи моя рука
Змінить ситуацію.*

Вислів «змінити ситуацію» став метафорою всього твору. Автор ставить питання про можливість нової історії в епоху змін. Таким чином, Ф. Браун поступово поєднує розгорнуту проблематику міфу з попередньою історією, що визначена долею.

У другій частині міфологічний матеріал настільки тісно вплетений в історичну ситуацію 1989 – 1990 років у Німеччині, що текст слід розглядати з подвійною перспективою. Так, міфологічні імена й події мають історичні відповідники. У перебігу подій у сім'ї Атридів виразно простежується історія Німеччини в цілому. Під розлученням Іфігенії з родиною (Орестом та Електрою) розуміється розподіл Німеччини на дві держави: Західну Німеччину (ФРН) та Східну (НДР).

Орест і Пілад – «західні торговці» «Zwei fette Makler, Gangster auf dem Markt» [3:19], *два товсті маклери, гангстери на ринку* (представники Західної Німеччини), які після падіння залізної завіси приїжджають до царя Фоанта (східного володаря (колишній СРСР) – колаж Й. Сталіна та М. Горбачова) на «Кирилічне узбережжя» (околиця

СРСР) звільнити свою сестру Іфігенію (інтелектуалка-соціалістка Східної Німеччини), яка тривалий час перебувала в неволі. Під впливом «нового» мислення Фоант відпускає Іфігенію на свободу.

Визволення сестри відбувається не за міфом (долаючи перепони Тоаса й варварів), а внаслідок торгівлі, як стверджує потім сама Іфігенія, «торгівлі людьми або товаром» [3:16]. Свобода героїні стає результатом обміну, який відбувається за цілковитої відсутності її участі (і навіть із внутрішнім опором), тому що всі вважають Іфігенію – *німою*. Упродовж усього твору вона не промовила ані слова, залишившись зовнішньо байдужою до всього того, що відбувалось на її очах. Читач не одразу розуміє, що друга частина твору становить собою «потік свідомості Іфігенії, побудований на химерних внутрішніх асоціаціях, літературних алюзіях (перш за все з Гете) й іронічно переосмислених сучасних політичних лозунгах, який постійно переривається репліками й уривками з монологів та діалогів, суперечок Ореста, Пілада й Фоанта» [1:113].

Отже, мова головної героїні представлена внутрішнім монологом, який більше не направлений назовні й, відповідно, не має потужного комунікативного потенціалу, що суперечить гетевській інтерпретації образу Іфігенії, яка завдяки своєму ораторському мистецтву змогла досягти мирного вирішення конфлікту. Концепція Гете для Ф. Брауна була неприйнятною, а отже, уміле володіння словом перетворилося на німоту. Таким чином, автор показав не тільки неспроможність ідеалів Веймарської республіки, а й соціалістичної утопії. А. Чірлоні в називанні Іфігенії «нареченою Гете» [5:86] вбачає «уїдливу критику культурної політики НДР, яка оголосила себе єдиною спадкоємицею Веймарської класики» [5:86].

Оскільки Іфігенія залишається безсловесною, то всі говорять за неї й вирішують, що для неї буде краще. Відкритим залишається питання, чи дійсно вона мовчить, чи її слова не хочуть чути. Представники «нового суспільства» дискримінували Іфігенію, але читач може розпізнати її слова: автор виділяє різними шрифтами мову героїні (малими літерами) та інших персонажів (великими літерами), тим самим сигналізуючи про те, що діалог між сторонами зруйнований.

Will ich befreit sein von einem Bruder.
Ein Bruder der mich ausführt in die Welt
Geschminkt gekleidet Iphigenie.
Iphigenie im Supermarket.
Schaufensterpuppe Iphigenie.
Ab an den Herd. DU UNDANKBARES DING

[3:19].

*Чи дійсно я хочу бути звільненою братом.
Братом, який виведе мене у світ.
Розмальована, виряджена Іфігенія.
Іфігенія в супермаркеті.
Манекен Іфігенія
Від плити. ТИ – НЕВДЯЧНА ТВАР.*

Т. В. Кудрявцева та Т. А. Шарипіна трактують мовчазну стійкість головної героїні як «доведену до логічного фіналу пасивну споглядальність Іфігенії Гете» [1:114]. Автори статті схиляються до точки зору німецьких літературознавців, які пояснюють безсловесність дочки Агамемнона втратою ілюзій. У часи змін особистість переживає кризу: вона втратила старі орієнтири й невпевнена в нинішній ситуації, де все відбувається не так, як мріялось. Переживши важку втрату ідеалів, браунівська героїня відреагувала цілковитою покірністю долі й німотою, на відміну від Іфігенії Гете, яка, потрапивши в кризову ситуацію, наслідуює ідеали гуманізму й активно бере участь у своєму визволенні.

У творі немає волі богів, є бажання Ореста збагатитися за рахунок інших (за рахунок сестри). Разом зі своїм другом Піладом він намагається отримати прибуток у всіх сферах. Торгівля товаром, як мета, відіграє велику роль у новому суспільстві. Вона настільки глибоко проникла скрізь, що стала стосуватися всього існування Іфігенії: продається її країна, її тіло. Західні маклери привласнили країну Іфігенії та, обеззброївши жінку рекламою, примусили торгувати своїм тілом:

*«Nimm es dir, Pylades
MeinEigentum. Entwaffnet von der Werbung
Geht Iphigenie handeln mit der Lust
Und mit der Liebe. Lust und Liebe sind
Die Fittische zu großen Taten» [3:20].*

*Візьми її, Піладе,
Мою власність. Обеззброєною рекламою
Иди, Іфігеніє, торгуй зі щирим серцем.
Пристрасть та кохання – це
фетиші великих вчинків.*

Хтивість Пілада до її тіла й право Пілада розпоряджатися іншими людьми відображає жадібність Заходу по відношенню до Сходу, яку Й. Берг назвав «західно-східним колоніалізмом» [цит. за 7:105]. Орест та Пілад розглядають її як товар. В умовах капіталізму Іфігенія втратила свою вартість і має статус предмета, який «був у вжитку», але вона повинна прикрашати європейський фасад об'єднаної Німеччини.

Старша дочка Агамемнона, наречена Ахілла,

жриця Артеміди, гетевський ідеал гуманності, ніколи не зображувалась публічною жінкою. Мотив бажання Фоанта одружитися з Іфігенією в Гете перетворився на ганебний зв'язок у творі Ф. Брауна.

Але було б помилковим вважати, що друга частина ґрунтується виключно на інтертекстуальній грі з драмою Гете. В Іфігенії Брауна наявна самокритична рефлексія її дитячої віри в гуманний соціалізм. Героїня пам'ятає другого Фоанта, який нагадує Сталіна («Das Würgemal. So hat es mich geliebt» [3:15]. *Слід удушенья. Так він мене любив*). Ця відмітка – знак складних відносин із владою. Іфігенія стала жертвою політичного панування (історично – сталінський терор), яке вона прийняла й стала катом, покійно відправляючи свою службу. Вона усвідомлює свою провину, називаючи свою любов до соціалізму божевільям.

«Ich war bereit immer bereit zu dienen
Am Altar der Göttin jeden Fremdling
Tötend. Was für eine wahnsinnige
Liebe, Thoas...» [3:15].

*Я була готова, завжди готова служити,
На вівтар богині кожного чужоземця
Вбиваючи. Яке божевільне
Кохання, Фоанте...*

На рівні дії розуміння свободи тісно пов'язане з божевільям та смертю. Недаремно Ф. Браун закінчує другий розділ страшною смертю дитини: від страху перед солдатами жінка вбила свою дитину й стрибнула у воду. У кінці другої частини знову постає фігура Калхаса – грецького віщуна, який сповіщав волю богів. Саме він був затятим прихильником Троянської війни й оголосив божественну вимогу – життя Іфігенії. У мотиві вбивства дитини й появі Калхаса ясно простежується пряме посилення на початок нового циклу насилля.

Довгоочікувана свобода, порятунок, повернення додому перетворилися насправді на жертву й знищення. Іфігенію звільнили з полону, вона перестала бути жертвою богів, але не ситуації. Її поглинули, колонізували, розформували. Ф. Браун порушив у своїй драмі питання суспільної ситуації, яка змінилася за часів возз'єднання Східної й Західної Німеччини. Спочатку він представив Іфігенію як жертву сивої давнини в повоєнній історії: Агамемнон приніс її в жертву своїм воєнним інтересам. У полоні Фоанта вона змушена також здійснювати ритуальні жертвопринесення. Таким чином, жертвопринесення зображені у вигляді ланцюга, що дозволяє авторові показати зміну проєкції влади. Спочатку Ф. Браун відтворив крах соціалістичної системи та її ідеалів. Але він також не вбачав кращого майбутнього для своєї країни та

її громадян в орієнтації на Захід. Розвиток країни після возз'єднання розчарував його. На думку драматурга, ця подія лише призвела до участі Німеччини у війні в Перській затоці. Глобальна ескалація військової міцці на початку 90-х років минулого століття засвідчує, що світ після холодної війни надто далекий від того, щоб називатися мирним:

«Der Frieden den ich stifte lohnt wie Krieg <...>
Ich hör die Truppen roh im Haffen trommeln» [3:21].

*Мир, який я заснувала, винагороджується
війною <...>
Я чую, як люто б'ють у барабани війська.*

Героїня розуміє, що возз'єднання батьківщини відбулося по-іншому й не буде нової гуманної епохи. Тому так ностальгічно звучать останні рядки Іфігенії, звернені до Фоанта:

«Alles schmeckt Tod und Leben. Thoas
Sag mir Lebwohl. Sags wieder: Lebe wohl» [3:23]

*Все має смак смерті й життя, Фоанте,
Скажи мені прощавай. Скажи знову:
Прощавай.*

Меланхолія головної героїні не обмежена тільки теперішнім і безпосередньою історією, а й відображає глибокі протиріччя з історичним процесом у цілому. Вона схильна до песимістичного погляду на історію цивілізації.

Місцем дії третьої частини стає Равенсбрюке, колишній концентраційний табір, а тепер супермаркет. Згадування табору смерті вказує на чорну сторінку німецької історії, яка кидає тінь на сучасність. Автор проводить паралелі між концентраційним табором як символом смерті й супермаркетом, символом суспільної комерціалізації та споживання. Рефлексією німецької історії виступає фігура Антігони, яка везе свого мертвого брата у візку для покупок повз концентраційний табір. Але не так просто поховати минуле «через ціни на землю» [3:27].

Четвертий фрагмент твору представляє собою довгий текст без крапок, тільки коми, щоб відокремлювати частини складнопідрядного речення. Складний синтаксис «Античної зали» покликаний відтворити хаос, який панує у світі. Він суперечить самій назві частини, яка повинна бути простою за формою.

Ф. Браун висловлює свій песимізм відносно подальшого розвитку цивілізації, який може призвести до руйнування «...ZUVILISATION! MÖRDER!, Wahnsinnzudemerverurteiltist, ...» [3:32]... *ЦИВІЛІЗАЦІЄ! ВБИВЦЕ! Божевілья, на*

яке ти нас прирекла... Письменник критикує війну, яка несе тотальне знищення. На думку автора, війни мають спільне походження й неважливо, де й коли вони відбувалися: «*NIERISTAPOLDA.TAURIS.KOREA.*» [3:22]. *ТУТ АПОЛЬДА. ТАВРИДА. КОРЕЯ.*

Електра, Орест, Пілад та Іфігенія – жертви наслідків Троянської війни. Багато тисячоліть потому Іфігенія описує історію нового повоєнного покоління. Посилаючись на жорстокі злочини, які постійно повторюються, ідеал, запропонований Гете, викликає серйозні сумніви.

Драматург зображує свободу Іфігенії між визволенням і жертвопринесенням, доля героїні неалегорично пов'язана зі світовою історією. Він порушує питання про можливість «нової історії»: чи світова історія також прописана, як і міф, і втеча від насилля приречена на невдачу? Завдяки інтертекстуальній грі з претекстами Ф. Браун актуалізує проблему легітимності насильницьких дій у різних історичних контекстах.

Отже, звернувшись до міфу про Іфігенію, Ф. Браун намагався відтворити сучасне сприйняття, свою реакцію на актуальні соціальні зміни й

одночасно розмірковування над історичним процесом загалом. Якщо на початку твору письменник поєднав розгорнуту проблематику міфу з попередньою історією, яка визначена долею, то надалі відобразив поточний розвиток історії, який виявився близьким до приписів міфу. Продовжуючи німецьку традицію дегероїзації та деміфологізації міфу про Іфігенію, Ф. Браун «дописує» міфологічний сюжет, де «полеміка» з концепцією «чистої людяності» Гете сягає найвищої точки. Побудований на традиціях постмодерного письма, твір німецького драматурга якнайкраще відобразив почуття людей, позбавлених колишніх цінностей, та їхнє усвідомлення глобальної цивілізаційної кризи під час інтеграційних процесів у Німеччині.

Однак, проблема дослідження специфіки творчого методу німецького драматурга не може бути розкрита в межах однієї статті. Вона залишає широкі обрії для подальшого вивчення, адже Фолькер Браун належить до тих письменників, які гостро відчують "дух" свого часу й відгукуються на його вимоги своїми творами.

Література

1. Кудрявцева Т. В., Шарыпина Т. А. Проблемно-тематический комплекс "ОСИ-ВЕСИ" в литературе воссоединенной Германии (на примере поэзии 1990-2000-х гг.) / Т. В. Кудрявцева, Т. А. Шарыпина // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2016. – № 2 (38). – С. 105-118.
2. Шарыпина Т. А. Восприятие античности в литературном сознании Германии XX века (Троянский цикл мифов): дис. ... док. филол. наук: 10. 01. 05 / Т.А. Шарыпина. – Нижний Новгород: ННГУ, 1998. – 512 с.
3. Braun V. Iphigenie in Freiheit / V. Braun. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp-Verlag, 1992. – 30 S.
4. Braun V. Leipziger Vorlesungen / V. Braun // Texte in zeitlicher Folge. 10 Bde. Halle 1990-1993. – S. 5-182.
5. Chiarloni A. Warum nimmt Thoas am S. Remo-Festival teil? Nachdenken über Iphigenie im zehnten Jahr der Wiedervereinigung / A. Chiarloni // Volker Braun. Arbeitsbuch. – Berlin : Hörnigk, Frank (Hg.), 1999. – S. 85-87.
6. Grauert W. Furor melancholicus auf wüstem Planum oder Abschied von der Präzeptorrolle / W. Grauert // Ästhetische Modernisierung bei Volker Braun. Studien zu Texten aus den achtziger Jahren. – Würzburg : Epistemata, 1995. – S. 166-206.
7. Hermann C. Iphigenie Metamorphosen eines Mythos im 20. Jahrhundert / C. Hermann. – München: Martin Meidenbauer Verlagbuchhandlung, 2005. – 134 S.
8. Preußner H.P. Die Iphigenien. Zur Metamorphose der „unerhörten Tat“, Euripides – Goethe – Berg – Braun / H.P. Preußner // Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. – Berlin/New York : Walter de Gruyter Verlag, 2002. – S. 22-43.
9. Visser A. „Und so wie es bleibt ist es.« Volker Brauns Iphigenie in Freiheit: eine Dekonstruktion des deutschen Einigungsprozesses? / A. Visser // Literatur und Politische Aktualität. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. – Amsterdam/Atlanta : Ibsch, Elrud/Van Ingen, Ferdinand (Hg.), 1993. – Bd. 36. – S.131-154.
10. Weder K. Geschichte als Mythos. Zu Volker Brauns „Iphigenie in Freiheit“ / K. Weder // Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft. – 2001. – Bd. 32. – S. 241-255.

References

1. Kudryavtseva, T. V., Sharyipina, T. A. (2016) Problemno-tematicheskij kompleks «OSI-VESI» v literature vossoedinennoy Germanii (na primere poezii 1990–2000-h gg.) [The problem-thematic complex of the Axis in the literature of reunited Germany (on the example of poetry of the 1990-2000's)]. Izvestiya vysshih uchebnyih zavedeniy. Povolzhskiy region. Gumanitarnye nauki [Educational Institutions in the Volga Region, Humanities]. no. 2 (38), pp. 105–118. [in Russian].
2. Sharyipina, T. A. (1998) Vospriyatie antichnosti v literaturnom soznanii Germanii XX veka (Trojanskij tsikl mifov) [The perception of antiquity in the literary consciousness of Germany in the twentieth century (the Trojan cycle of myths)].(Ph

Thesis), Nizhny Novgorod: NNGU.

3. Braun, V. (1992) Iphigenie in Freiheit. Frankfurt : Suhrkamp-Verlag. [in German]
4. Braun, V. (1990-1993) Leipziger Vorlesungen. Texte in zeitlicher Folge. 10 Bde. Halle. [in German]
5. Chiarloni, A. (1999) Warum nimmt Thoas am S. Remo-Festival teil? Nachdenken über Iphigenie im zehnten Jahr der Wiedervereinigung. Arbeitsbuch. Berlin : Hörnigk, Frank (Hg.), pp. 85–87. [in German]
6. Grauert, W. (1995) Furor melancholicus auf wüstem Planum oder Abschied von der Präzeptorrole. Ästhetische Modernisierung bei Volker Braun. Studien zu Texten aus den achtziger Jahren. Würzburg : Epistemata, pp. 166–206. [in German]
7. Hermann, C. (2005) Iphigenie Metamorphosen eines Mythos im 20. Jahrhundert. München: Martin Meidenbauer Verlagbuchhandlung. [in German]
8. Preußner, H. P. (2002) Die Iphigenien. Zur Metamorphose der „unerhörten Tat“, Euripides – Goethe – Berg – Braun. Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Berlin/New York : Walter de Gruyter Verlag., pp. 22–43. [in German]
9. Visser, A. (1993) „Und so wie es bleibt ist es.« Volker Brauns Iphigenie in Freiheit: eine Dekonstruktion des deutschen Einigungsprozesses? Literatur und Politische Aktualität. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Amsterdam/Atlanta : Ibsch, Elrud/Van Ingen, Ferdinand (Hg.), Bd. 36, pp.131–154. [in German]
10. Weder, K. (2001) Geschichte als Mythos. Zu Volker Brauns „Iphigenie in Freiheit“. Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft. Bd. 32, pp. 241– 255. [in German]

УДК 82.091

А. Л. Г л о т о в

Национальный университет «Острожская академия»

Социальнокоммуникативный дискурс античной культуры

Глотов О. Л. Соціальнокомунікативний дискурс античної культури. До виникнення засобів масової комунікації як історичного культурноцивілізаційного фактору функцію інформаційних каналів у давньогрецькій та давньоримській культурі виконувала література як соціальний, психологічний та освітній феномен. Формування єдиного соціуму вимагало єдності менталітету, що призводило до гострої соціалізації та політизації художнього слова. Гомер, Цицерон, Гораций були виразниками конкретного суспільного замовлення. Тексти Цицерона, Горация, Гомера сформували громадську думку, не тільки з тої причини, що вони були відомими діячами (хоча вони і були їм), та не тому, що вони були багатими або високого походження – ні, оскільки вони були естетично переконливими, логічно неперевершеними та психологічно достовірними.

Майстер художнього слова міг програти свою особисту битву за життя, але він, безумовно, виграв війну за справу, на яку він поклав своє життя. Митець тим самим створює певний соціальний і комунікативний дискурс. У цьому дискурсі людина стоїть над соціальним, оскільки суспільство складається з особистостей. Людина створює спільноту, регулює її, змінює її, якщо це необхідно – і це має бути основним досягненням всієї давньої культури.

Історія античної літератури не обмежується виключно конфронтацією та взаємодією основних творів літератури. Причина її існування незмірно більше, ніж суто художнє, емоційне та прагматичне, психологічне та освітнє. Таким чином, античний світ, очевидно, продовжує існувати багато тисячоліть поспіль, щоб стати підґрунтям для якомога більш різноманітних соціальних та естетичних ідей, що містять майже всі версії як художніх, так і соціальних комунікативних текстів.

Ключові слова: соціальна комунікація, антична культура

Глотов А. Л. Социальнокоммуникативный дискурс античной культуры. До появления средств массовой коммуникации как исторического культурноцивилизационного фактора функцию информационных каналов в древнегреческой и древнеримской культуре выполняла литература как социальный, психологический и образовательный феномен. Формирование единого социума требовало единства менталитета, что приводило к острой социализации и политизации художественного слова. Гомер, Цицерон, Гораций были выразителями отчетливого общественного заказа.

Ключевые слова: социальная коммуникация, античная культура

Glotov A. L. Sociocommunicative discourse of the ancient culture. Literature as a social, psychological and educational phenomenon performed the function of the information channels in ancient Greek and Roman cultures until the emergence of the mass communication as a historical cultural and civilizational factor. The formation of a single society required the unity of the mentality, and this led to the acute socialization and politicization of the artistic word. Homer, Cicero, and Horace were the spokesmen of a distinct public order. Their texts formed a public opinion, and they were formed not because they were famous generals or state actors (although they were also them), not because they were rich or noble – no, because they were aesthetically convincing, logically unsurpassed and psychologically trustworthy.

The master of the word could lose his personal battle for life, but he certainly won the war for the cause, for which he put his life in this glory, thus creating a definite social and communicative discourse. In this discourse, the person stands above the social because society consists of personalities. The person creates a community,

rules it, changes it, if necessary – and this is supposed to be the main conquest of the entire ancient culture. The history of ancient literature is not confined solely to the confrontation and interaction of the main types of works of literature. The reason for its treatment is immeasurably more than purely artistic, emotional, and pragmatic, psychological and educational. The antique world, apparently, therefore, continues for a hundred years in a row to be a ground for the cultivation of as diverse as possible social as well as aesthetic ideas, which contains almost all versions of both artistic and socialcommunicative texts.

Key words: social communication, ancient culture.

Говоря о социальнокоммуникативном дискурсе какоголибо конкретного исторического общества, мы подразумеваем неперемное наличие в нем средств массовой информации как обязательного канала для передачи этой информации: газет, журналов, радио, телевидения, интернета, наконец. Но все названные феномены суть категории сугубо технической цивилизации, где уже существует полиграфия, радиостанции, радиоприёмники, телевизоры, компьютеры. Из чего как бы следует, что журналистика как предметное воплощение социальнокоммуникативного дискурса – это примета исключительно нового и новейшего времени. И потому попытка рассмотрения в контексте любой дотехнической эпохи явлений, которые предположительно могли бы быть истолкованы как некие СМИ, априори являются антиисторической ересью, искажением объективной реальности и тому подобное. Авторы учебного пособия «*История мировой журналистики*», в частности, однозначно утверждают: «*Исторический опыт развития журналистики не так уж велик: зародилась она в начале XVII столетия в Европе*» [1:5].

Однако существует и другая точка зрения. В частности, *И.Л.Михайлин* пишет о том, что «*история журналистики — сверхсложная отрасль гуманитарного знания. Она шире политической истории, истории литературы, литературной критики, публицистики, истории идей и технологий. Она все эти истории включает в себя*» [5].

А студенты украинских журфаков изучают явления так называемой «протожурналистики античности»: «*Acta diurna*» на римском форуме, «Комментарии рерум новарум» Цезаря, парламентские вести «*Acta Senatus*». На досках «*Acta diurna populi Romani*» разыгрывались подчас драматические истории в стиле чёрного пиара, когда на сенатора *Тразеи* обрушились санкции императора *Нерона*, вычитавшего из заметки тогдашнего репортёра информацию о недостаточно почтительном отношении парламентария к властителю.

Неотъемлемой приметой античной демократии было существование института сикофантов, ведущих свои, так сказать, «журналистские расследования» явных или мнимых преступлений и неплохо живущих с доходов от обладания этой информацией. Античная богиня молвы – *Фама*, упомянутая у *Гомера*, *Гесиода*, *Вергилия*, *Овидия*, освящала своим покрывалом, как праведных

искателей истины, так и своекорыстных охотников за личным благосостоянием.

В монографии с весьма интригующим названием «*СМИ в Древней Греции*» *Коринна Куле* создает отнюдь не модную ныне альтернативную версию античной истории, в которой папарацци интервьюируют *Сократа* или подглядывают за интимной жизнью *Эсхила*. Конечно, пока не изобретена машина времени и нет возможности быстренько на уикенд съездить в гости к *Платону*, приходится доверяться исключительно письменным артефактам, но здравый смысл как опора любой гуманитарной науки подсказывает нам, что ни у *Перикла*, ни у *Октавиана Августа* не было прикормленных телеканалов, создающих требуемое общественное мнение.

Но кто же это общественное мнение создавал. Ктото ведь формировал публичную оценку тех или иных социальных факторов. Взаимоотношения между различными слоями населения были всегда, вне зависимости от уровня технического развития общества. Эта сфера принадлежит к разряду всеобщих и вечных. Как религия. Как любовь. Как инстинкт самосохранения, в конце концов. Бубен шамана или микрофон проповедника, любовная записка на берёсте или на экране новомодного гаджета, дубина в руках или кнопка в ядерном чемоданчике – суть одинакова. Первым журналистом был змей в райском саду: он позволил себе усомниться в однозначности законодательного акта и предложил провести по этому поводу социологический опрос. Так началась история человечества.

И неважно, что, как пишет *Куле*, «*поэмы (Гомера)...отражают цивилизацию, не знавшую письменности*» [3:22], главное, что они фиксировали цивилизацию, построенную на Слове. На коммуникации, на системе взаимоотношений: между людьми и между богами, между своими и между чужими, между прошлым и будущим. Мысль изреченная еще не стала ложью, она еще правила судьбами людей.

Речь, разумеется, не идет об абсолютной идентификации текста художественного и медиатекста, и даже, как замечает *Элеонора Шестакова* в монографии с красноречивым названием «*Теоретические аспекты соотношения текстов художественной литературы и массовой коммуникации*», «*речь не идет об общих истоках возникновения словесности из синкретического по своей сущности древнего культурного сознания, живущего мифом*» [6:22],

поскольку «два ведущих типа словесности, которые за этот длительный период сосуществования проявляли неоднократно интерес друг к другу, вступали в сложные и принципиально неоднозначные отношения» [6:22].

То, что в одном виде текста является функцией основной, в другом может претвориться в функцию факультативную. Но ведь это же можно говорить и при анализе текста сугубо художественного, текста эстетически наполненного, но в одном случае – относящегося к одному роду литературы, в другом – к иному.

И тогда то, что у писателя было эмоцией, порывом, лично прочувствованным намерением, у публициста превращается в профессию – и бытописатель становится репортёром.

И во множестве феноменов античной культуры отчётливо просматриваются тенденции к освоению функций медийного текста, к решению социальнокоммуникативных задач средствами эстетически выраженного художественного произведения.

Например, ораторская публицистика Демосфена и Цицерона была, с одной стороны, несомненной литературой в контексте традиций античного публичного слова, к которым принадлежала в равной мере и античная драма как искусство сугубо публичное.

Но с другой стороны она выполняла не менее выразительную общественнорегуляторную функцию, взывая к социальной справедливости, борясь с актуальными диктаторами (Демосфен – с династией Македонских, Филиппом и Александром, Цицерон – с Гаем Юлием Цезарем и Марком Антонием). Особую драматическую роль в их творческом облике играло единство слова и дела, они пошли до конца, отстаивая истинность высказанного мнения даже ценой жизни.

Они могли писать и произносить речи о политике и экономике, о текущей литературе и моральном облике правителя. Эстетический ранг этих текстов настолько высок, что они до сих пор изучаются как образцовые кальки логически, психологически и риторически совершенной суггестии. И одновременно именно их тексты формировали общественное мнение, и формировали не потому, что они были знаменитыми полководцами или государственными деятелями (хотя ими они тоже были), не потому что они были богаты или знатны – нет, потому что они были эстетически убедительны, логически непревзойдённы и психологически доверительны. Мастер слова мог проиграть свою личную битву за жизнь, но он обязательно выигрывал войну за дело, во славу которого он эту жизнь положил, создав тем самым вполне определённую социальнокоммуникативную концепцию. В этой концепции личность стоит выше социума, потому

что социум складывается из личностей. В этой концепции личность создаёт социум, правит им, выправляет его, если надо – и это, полагаю, главное завоевание всей античной культуры.

Общество формируется и крепнет только в процессе единения, в ходе образования общего менталитета – это аксиома. Она касается и античного общества. Поэтому нет ничего удивительного в том, что писатель как сын своего времени может озаботиться определенной актуальной проблемой и создать литературный текст, несущий прозрачный социальный заказ.

И вот некий эпический поэт эпохи восстановления и возрождения утраченной в битвах былых веков национальной идентичности решает собрать воедино под эгидой одного сюжета ключевые фигуры этнического мифа. Сюжет – некая победоносная война, благодаря которой мы как нация стали перспективны и плодотворны, а будем – еще более того.

Поэт знает, что в той войне всё было очень непросто, и свидетельств неоднозначности этой баталии осталось множество, и скрыть их невозможно. Но на то он и поэт, решает он, чтобы убедить читателя, что войну мы всё же выиграли. И поэт пишет «Илиаду». В которой мужественные легендарные ахеяне десять долгих лет добиваются до злополучной Трои. Потом снова десять не менее утомительных лет проливают кровь вокруг неприступных стен крепости. Потом Ахиллес жестоко убивает Гектора и зверски издевается над его телом. И всё – мы победили и враг бежит. Как хотите, но это явная пропагандистская агитка.

Особенно отчётливо это видно по второму тому эпопеи – «Одиссее». Победоносный маршал коалиционных войск, благодаря хитроумию которого ахеяне, не вместились в первый том, вместились в троянского коня и разгромили таки Илион, возвращается домой. Автор прилагает титанические усилия для того, чтобы отвлечь читателя от того факта, что от черноморского побережья Малой Азии до острова Итака малой скоростью на прогулочной яхте – неделя ходу. Тем более – для победоносного маршала. Одиссей кружит по Эгейскому морю снова этих заколдованных десять лет. Десять проклятых лет шляются по морям и остальные героипобедители. И далеко не все приплывают в родную гавань. С большим трудом, в лохмотьях подкрадывается к родимому порогу и царь Итаки. С тем чтобы в пароксизме ярости перестрелять, как зайцев, ни в чём не повинных соискателей руки скорбной Пенелопы, даже не узнавшей через тридцать лет разлуки в бродяге законного мужа.

Автор, которого позже назвали Гомером, так увлёкся рассказыванием всевозможных чудес света, которыми полон любой национальный фольклор, что малость подзабыл сверхзадачу –

воспеть национального героя. Мастерповествователь, норовящий поразить воображение читателя своим искусством, борется здесь с агитатором-пропагандистом, решающим совершенно конкретную задачу – объединить в одну семью всех эллинских богов, выстроить понятную и логичную иерархию небесного воинства, благодаря чему гармонизируется религиозное и социальное сознание нового эллина, вдохновлённого славными историческими победами легендарных героев былых времён. Если кто-то скажет, что такие художественные произведения не нужны в любой национальной литературе, или что таковых опять же в любой национальной литературе нет – то позвольте вам не поверить.

Гомер был первым в ряду как создателей национальных художественных энциклопедий, так творцов этнической ментальности. Надо только осознать, что сам автор не разделял свои ипостаси, а мы, как и положено исследователям, абсолютизируем и схематизируем эти неразделимые в своей эстетикосоциальной сути свойства.

Столь же адекватны были классики и римской литературы.

Квинт Гораций Флакк, юный гений, покровительствуемый могущественным Меценатом эпохи не менее могущественного Октавиана, практически с самого начала своего творческого пути знает, кого хулить в «Сатирах», а кого прославлять в «Одах».

Публий Вергилий Марон, набив руку на «Буколиках» и «Георгиках», совершил главное дело своей жизни – создал национальную легенду о достойном возникновении гордого римского народа. Основатель римлян не мог не быть антигреком, это было очевидным политическим вектором, и он стал им: троянец Эней преодолел все мыслимые и немыслимые преграды – и теперь римлянам есть на кого равняться.

Третий из золотой триады – Публий Овидий Назон – пострадал именно изза того, что возомнил, что поэту достаточно быть поэтом. Нет, сказал император Август, поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан. И сослал его на холодный жуткий север – южное побережье Чёрного моря, мучиться и осознавать, что статус слуги народа всегда выше статуса вольного художника.

Естественно, история античной литературы не сводится исключительно к противостоянию и взаимодействию основных видов произведений словесности. Поводов для обращения к ней неизмеримо больше, как чисто художественных, эмоциональных, так и прагматических, психологических и образовательных. Античный мир, видимо, потому и продолжает которое столетие подряд быть почвой для взращивания сколь угодно разнообразных и социальных, и эстетических идей, что содержит в себе практически все версии как художественных, так и социальнокоммуникативных текстов.

Литература

1. Беспалова, А. Г., Корнилов, Е. А., Короченский, А. П., Лучинский, Ю. В., Станько, А. И. История мировой журналистики. / А. Г. Беспалова, Е. А. Корнилов, А. П. Короченский, Ю. В. Лучинский, А. И. Станько. – Москва – РостовнаДону: Издательский центр «МарТ», 2003. – 432 с.
2. Гаспаров, М. Л. Гомеровский эпос. // История всемирной литературы: В 9 томах. — М.: Наука, 1983— Том 1. — 584 с. — С.316–328.
3. Куле, К. СМИ в Древней Греции: сочинения, речи, разыскания, путешествия. / Пер. с франц. / К. Куле. – М.: Новое Литературное Обозрение, 2004 – 256 с.
4. Матвейчев, О., Беляков, А. Троянский конь западной истории. /О. Матвейчев, А. Беляков. – СПб.: Питер, 2014. – 224 с.
5. Михайлин І. Л. Історія журналістики та проблеми її вивчення. Уроки одного підручника. – <https://kharkivnspu.org.ua/archives/3703>
6. Шестакова, Э. Г. Теоретические аспекты соотношения текстов художественной литературы и массовой коммуникации: специфика эстетической реальности словесности Нового времени. / Э. Г. Шестакова. – Донецк: НордПресс, 2005. – 441 с.

References

1. Bepalova, A. G., Kornilov, E. A., Korochenskiy, A. P., Luchinskiy, Yu. V., Stanko, A. I. (2003) Istoriya mirovoy zhurnalistiki [The history of world journalism]. Moscow. Rostov na Donu : Izdatelskiy tsentr Mart. [in Russian]
2. Gasparov, M. L. (1983) Gomerovskiy epos [Homeric epic]. Istoriya vseirnomy literaturyi: v 9 tomah [The history of world literature in 9 volumes], vol. 1. Moscow : Nauka. [in Russian]
3. Kule, K. (2004) SMI v Drevney Gretsii: sochineniya, rechi, razyiskaniya, puteshestviya [Media in Ancient Greece: essays, speeches, inquiries, travels]. Moscow : Novee Literaturnoe Obozrenie. [in Russian]
4. Matveychev, O., Belyakov, A. (2014) Troyanskiy kon zapadnoy istorii. SPb.: Piter. [in Russian]
5. Mihaylin, I. L. Istoriiia zhurnalistyky ta problemy yii vyvchennia. Uroky odnogo pidruchnyka [The history of journalism and the problems of it's study]. Available at: <https://kharkivnspu.org.ua/archives/3703>

6. Shestakova, E. G. (2005) *Teoreticheskie aspektyi sootnosheniya tekstov hudozhestvennoy literatury i massovoy kommunikatsii: spetsifika esteticheskoy realnosti slovesnosti Novogo vremeni* [Theoretical aspects of the texts correlation of the of fiction and mass communication: the specificity of the aesthetic reality of the literature of the Modern History]. Donetsk : NordPress. [in Russian]

УДК 821.111(73) – 31 Керуак. 09

Д. В. Д ю р б а

Харківський національний медичний університет

Хронотоп замку в романі Дж. Керуака «Доктор Сакс»

Дюрба Д. В. Хронотоп замку в романі Дж. Керуака «Доктор Сакс». Категорія простору є важливою складовою частиною сюжетної, стилістичної та композиційної організації художнього твору. Одним із найважливіших елементів поетики романів Дж. Керуака є використання подорожі як метафори життєвого шляху, який проходить людина.

Дослідження хронотопу замку в романі «Доктор Сакс» дозволило виділити такі особливості поетики міфосимволічного моделювання світу Дж. Керуака, як: використання власне хронотопу замку, ірреального місця снів та видінь оповідача, якому сприяють образи надлюдських істот, введення образу змія як втілення світового зла та символіки смерті (образи шахт-могил, ріка смерті, власне вмирання людей, багатство темних кольорів, мотив дощу).

Ключові слова: простір, поетика, Керуак, хронотоп замку, символіка смерті.

Дюрба Д. В. Хронотоп замка в романе Дж. Керуака «Доктор Сакс». Категория пространства является неотъемлемым компонентом сюжетной, стилистической и композиционной организации художественного произведения. Одним из важнейших элементов поэтики романов Дж. Керуака выступает путешествие как метафора жизненного пути, проходимого человеком.

Исследуя хронотоп замка в романе «Доктор Сакс», мы выделили такие особенности поэтики мифосимволического структурирования мира, как: использование собственно хронотопа замка, ирреального места снов и видений повествователя, который дополняется образами сверхчеловеческих существ, введение образа змея, как воплощения мирового зла, и символики смерти (образы шахт-могил, река смерти, смерти людей, изобилие темных цветов, мотив дождя).

Ключевые слова: пространство, поэтика, Керуак, хронотоп замка, символика смерти.

Diurba D. V. The castle chronotope in J. Kerouac's novel «Doctor Sax». The category of artistic space is an indispensable text part of the piece of art. One of the metaphors for road is its goal, namely the search for material or spiritual values. However, sometimes the value of the road lies within itself. The road, the way are the important philosophical and aesthetic parts of American literature. The road usually has at least two points in space such as the beginning and the end. As a rule, various obstacles are between them, and the heroes overcome them to achieve their goal. Compared with it, representatives of the beat generation literature transform their views on the road.

The space category is an important part of the plot, stylistic, and compositional lines of the piece of art. Travelling as a metaphor for life journey people pass through is one of the topmost poetics elements in J. Kerouac's novel.

The image of the castle in the novel combines the features of a truly existing architectural structure with fantastic features. First of all, this is a description of the place where the castle is located. The irreality of the castle is emphasized by the numerous descriptions of the superhuman creatures that inhabit it – vampires, werewolves and others. The castle chronotope study in Doctor Sax allowed highlighting such features of the poetics of J. Kerouac's myth-and-symbolic world modeling as use of castle chronotope as such meaning the narrator's unreal dreams and place he sees them promoted by inhuman beings, use of serpent character as embodiment of world evil and death symbolics (visions of the mine-graves, the River of Death, People's Death, dark colors variety, rain motive).

Key words: space, poetics, Kerouac, castle chronotope, death symbolics.

Роман «Доктор Сакс» є малодослідженим на теренах вітчизняного літературознавства. Загалом більшість робіт, присвячених творчості письменника (праці Д. Брінклі, Р. Вайнрайх, Б. Гіффорда, Дж. Джонса, Т. Денисової, Є. Завадської, Т. Кларка, Т. Морозової, Е. Ошиньша, Дж. Тайтла, Дж. Трюдо, Т. Ханта та

ін.), сконцентровано переважно на біографічних, поетичних та жанрових аспектах роману «На дорозі», інші ж твори Дж. Керуака досліджено значно менше. Роман «Доктор Сакс» є важливим для творчості Дж. Керуака, він є одним із «найспонтанніших» за формою та найфантастичнішим за змістом серед творів

письменника. Сам Дж. Керуак вважав цей роман третьою частиною «Фауста» Гете [4:605].

Одним із найважливіших елементів поезики романів письменника є використання подорожі як метафори життєвого шляху, який проходить людина – герої романів Дж. Керуака переживають внутрішні зміни під час подорожей, знаходять у них відповіді на питання, що спонукали їх до вирушення в дорогу. У текстах романів це відтворюється за допомогою складної багаторівневої поетичної організації – від використання метафори як прийому поетичного мовлення до введення мотивних комплексів та архетипових образів, що взаємодіють між собою і працюють на єдину ідею в романах. В романі «Доктор Сакс» подорож реалізується за допомогою численних фантастичних образів надприродних істот та хронотопу замку, адже ключові події твору відбуваються на межі сну і реальності оповідача, в містечку Ловел та на його околицях, але здебільшого – саме у покинутому замку. Тому головною ціллю нашої роботи є аналіз хронотопу в романі «Доктор Сакс».

В романі описуються події дитинства оповідача, Джека Дулуоза. Щодо хронотопу замку в художній літературі М. М. Бахтін зазначає: «...» замок насичений часом, причому історичним у вузькому сенсі слова, тобто часом історичного минулого. Замок – місце життя володарів феодальної доби. «...» Легенди і перекази оживляють спогадами минулих подій всі куточки замку і його околиць. Це створює специфічну сюжетність замку, розгорнута в готичних романах. «...» Замок прийшов з минулих сторіч і повернутий в минуле» [1:492].

Образ замку в романі «Доктор Сакс» поєднує риси реально існуючої архітектурної споруди з фантастичними рисами. Передусім це опис місця, де знаходиться замок. Так, він розташований «...» на верхньому краї мріючого лука біля перехрестя Моста й 18-ої. На верхівці цього пагорбу, симетрично до старого кам'яного будинку-замку на Лейкв'ю-авеню в Люпін-роуд «...», стоїть Замок, що весь здійснюється вгору, королівський маркшейдер ловельських монарших дахів й опірних димоходів» [6:47–48] (*тут і далі цитати з роману «Доктор Сакс» наведено у перекладі автора статті*). Через його місцезнаходження оповідач називає замок «Заком на Пагорбі», «Зміїним замком» або «Заком Зміїного пагорбу». Останні звичайні люди пояснюють тим, що на пагорбі, де розташований замок, живе величезна кількість змії, але оповідач і всі істоти, що мають надлюдські можливості у творі, знають, що під замком спочиває, згорнувшись в кільце, величезний Змій – втілення світового зла. Це з самого початку твору утворює містичний образ замку.

Оповідач використовує легендарний час – він

зазначає, що історія замку сягає корінням у XVIII сторіччя, що потрапити до замку у ті часи було важко, адже «...» диліжанси до замку не доїжджали, бо дорога була кепською» [6:265], він детально описує всіх попередніх власників замку і через це огортає його ще більшою таємницею, адже всі вони або були диваками, або померли з незрозумілих причин, що стало передумовою появи там численних надзвичайних істот: вурдалаків, гномів, перевертнів, велетенських павуків тощо. Так, побудував замок «...» божевільний мореплавець на прізвище Флогетт» [6:259], – зазначає Джек. Пізніше замок став літньою резиденцією родини Рівзів, але згодом «...» родині все остогидло – й тут почалися хвороби, всі вони помирали не від одного, так від іншого» [6:265]. Після Рівзів замок придбала «Емілія Сент-Клер, божевільна жінка, схожа на Айседору Дункан, у сектовій хламиді з родстерами з Бостона у вихідні – й переназвала його не інакше як Трансцендентою» [6:266]. М. Еліаде пише, що в давнину «храми уподібнювалися космічній Горі та втілювали в собі “зв'язок” між Землею і Небом. Самі імена вавилонських веж і святилищ є красномовним свідченням: їх називають “Горою дому”, “Домом Гори усіх землян”...» [3:23].

За часів Джека в замку жив лише дворецький Воаз, але окрім нього замок населяли також надприродні істоти. Прості люди вважали замок звичайною закинutoю будівлею. Коли Джек описує події буденного життя, він повсякчас називає замок купою сміття, руїнами, купою каміння, коли ж описуються його сни чи видіння або мова заходить про надприродних істот, замок стає не просто купою каміння, а «таємним», «величезним», «темним», деякі його частини – «зловісними».

Оповідач зображує замок як особливе місце, що живе своїм життям, про яке не здогадуються прості смертні. З точки зору міфопоетики, замок – це місце перетину неба і землі, вертикальна проекція моделі світу [4]. Джек часто акцентує увагу читача на спрямування замку догори: «...» стоїть Замок, що весь здійснюється вгору, королівський маркшейдер ковельських монарших дахів й опірних димоходів» [6:47–48]; «Замок повстає сірим димом» [6:303]. Оповідач постійно наголошує на тому, що лише надприродному зору відкривається справжня суть замку. Під замком міститься величезний підвал, що ділиться на незліченну кількість рівнів, наповнений домовинами, штольнями, населеними гномами та іншими створіннями, у замку є й печери, й зали для конференцій, а на стелі замку розміщуються зорі, які «...» мають власну ніч серед білого дня» [6:476]. Саме навколо замку розгортаються ключові події роману.

Хронотоп готичного замку розгортається в романі за допомогою численних образів

надприродних істот. З самого початку в романі образ замку вводиться як місце, куди прилітає на конвент з Будапешту вампір Граф Кондю. Графа Кондю зустрічає жінка-вампір Ла Контесса, що живе у замку. Окрім того, в замку живе Чаклун Фауст, який замислює відродити світове зло, посол Чорного Кардинала Амадей Барокк, доглядач замку, єдиний, кого можна було побачити людським оком, старий Воаз і його син, Воаз-молодший, який мріяв, але не міг стати вампіром, через що вирішив помститися всім вампірам, заборонивши кров, а також безліч інших істот без імен, зовнішність і звички яких детально описано.

Хронотоп замку тісно пов'язаний з метафорикою змії. Майже всі розмови надприродних істот зводяться до теми Змія, що лежить під замком, згорнувшись кільцем, і що він скоро повстане та «...» зжере усіх, хто на це заслуговує» [6:224]. До нього ставляться з повагою та острахом, називаючи «Великий Всесвітній Змій», «Цар Змій», «Змій зла», «Обітуваний Змій». Великий змії – символ хтонічного зла, адже хоче знищити світ: «І ось могутнє зітхання здійнялося з Провалля, він збільшувався у розмірах, рокотів, стрясав землю – й сморід піднявся» [6:456–457]. Його поза – кільце, символізує безкінечність і повторюваність, вічний коло обіг всесвіту. Змій – втілення потойбічного, нижнього світу, він знаходиться під землею, він величезний й надзвичайно гучний. «Деякі придворні позаломлювали страждальницькі руки до очей, коли почули як Змій подає голос. То було неймовірне переживання, наповнене загальним жахом, що змушував всіх здригатися й що проймав мене до самих кісток. Земля похитнулася» [6:464–465]; «Ось так Всесвітній Замок Озмійвся. Бо ж тоді я почав дивитися, я сказав собі: “Це є Змій” – і коли усвідомлення того факту, що це – Змій заволоділо мною і я подивився у два величезні озера його очей, я зрозумів, що дивлюся в жах, у порожнечу, я зрозумів, що дивлюся в Питьму, я зрозумів, що дивлюся У ЦЕ, Я ЗРОЗУМІВ, ЩО мене туди тягне» [6:474–475]. Зрештою Змій повстає і руйнує замок: «І ось Замок завалився. А звідти піднялася гірська громада зміїної голови, що повільно точилася з-під землі, ніби-то гігантський черв'як з яблука, але з величезним зеленим язиком, що облизувався, плювався вогнями, великими, як факели найбільших в усьому світі нафтоперегонок... Повільно, поважно вигромаджуючись, із Замком, що зсипався з його луски» [6:477].

До того ж, замок знаходиться на пагорбі, де рояться змії: «...» тисячі в'юнких плазуючих стрічкових зміюк валяться сяючою масою в напівтраву-напівпісок поховального рову. Жакливо!» [6:443]. Від укусу змії помер Флоггетт, що збудував замок: «З цілком реально зміїної

причини помер неназвано злий володар Замку» [6:264]. М. М. Маковський у «Порівняльному словнику міфологічної символіки» наводить декілька тлумачень образу змії, серед яких примітними є значення, пов'язані із створенням та руйнуванням всесвіту, а також наявні значення долі «небесні і земні двері, крізь які проходять душі померлих» [6:177], Всесвіту, життя-смерті, душі, неба, гармонії, металу, фалічної символіки тощо [6:179]. Таким чином, очевидно, що образ змії є амбівалентним та неоднозначним, проте не підлягає сумніву, що в романі цей образ носить негативну конотацію. Згідно із М. Еліаде, образ первісного демона, якого перебороли боги на початку всіх часів, здебільшого набував форми дракона або змія. Дослідник зауважує, що «...» дракон є образом морського чудовиська, первісного змія, символом космічних вод, темряви, ночі і смерті, словом, усього аморфного і віртуального, що ще не має форми. Бог переміг дракона і порізав його тіло на шматки, і народився Космос» [3:27].

Хронотоп замку насичений символікою смерті. Так, частина людських мешканців замку померла – Флоггетт від укусу змії, родина Рівзів – з невідомих причин. «Замок ніколи не призначався для людського життя» [6:265], – зауважує Джек. Істоти, що мешкають в замку, убивають: вампіри заради крові, Воаз-молодший заради забавки – він має власний ляльковий театр – паралізує маленьких хлопчиків заворожуючим зіллям, яке перетворювало їх на ляльок-маріонеток, й зсушує їх у пічці до потрібних лялькових розмірів. Під замком протікає ріка: «Величні Цариці злих скельних печер сломують у сльоті підземелля, крапля... всі плавці пекла тикають і пхнуть кістляві ручки у залізні ворота Ріки Пашеки, підземної ріки під Зміїним Пагорбом» [6:387–388]. У замку багато кажанів – звичайних тварин та вампірів-перевертнів. Коли Змій почав повставати, а Доктор Сакс розпочав свою протидію, в замку «Вихр'юві кістки загриміли від того, як він влаштував тягу горна – щоразу як смикав і дув на вугілля, мотузковий ланцюг також смикав триніжок на стелі, від якого крутилися з гуркотінням кістки» [6:429]. Флоггетт «...» продавав Чорну Слонову Кістку Королям» [6:264]. Кістки – символ смерті. Печери й шахти в глибині замку є метафорами могил, населених гномами, павуками й іншими істотами.

Окрім того, замок повсякчас зображується в темних холодних тонах, його кольори – це бурий: «Граф Кондю-Вампір <...> поспішає до своєї мішкуватої запиленої розкришеної старої подружки у невимовній бурості Замкових дверей» [6:46]; синій: «...» замок, котрий-назавжди-буде-видно-з-усіх-кінців-міста, як замок під покровом синюватої димки» [6:290]; чорний: «Флоггетт помер на самоті і в чорному усамітненні цього первісного Замку...»

якусь моторошність поховали разом з ним» [6:264]; сірий: «Замок височіє сірим димом» [6:303].

Опису подій, що відбуваються в замку, часто передують описи дощової погоди. «Двері величезного Замку закриті для ночі. <...> Листя кущів та дерев у дворі Замку виблискують під дощем» [6:58]. «Замок, Замки / Хамки в Замку / Дощ, Дощ / Саван у дощі» [6:318]. «Та ж груба, нещасна ріка, з березневими розплавами, приносить Доктора Сакса і дощові ночі Замку» [6:20]. Джек згадує, що поки жив на Боййо-стріт, де прямо під його будинком знаходився цвинтар, він часто бачив поховання маленьких хлопчиків під дощем, – в ті часи він добре пам'ятав замок.

Отже, хронотоп замку в романі «Доктор Сакс» реалізується через поєднання реальності та фантастики. Ірреальність замку підкреслюється численними описами надлюдських істот, що його населяють – вампірів, перевертнів, гномів тощо. Одна з господинь замку навіть дає йому ім'я

«Трансцендента». Хронотоп замку також пов'язується з образом змія – втілення світового зла, з яким має боротися Доктор Сакс і за безпосередньої участі якого замок врешті руйнується. Хронотоп замку насичений символами смерті – у ньому живуть потойбічні істоти, люди там вмирають, під замком розміщуються численні шахти-могили, тече ріка смерті, в кольоровій гамі переважають темні кольори, візити оповідача до замку, як правило, супроводжуються темною дощовою погодою.

Перспективою подальших розвідок у даному напрямку є аналіз хронотопу романів Дж. Керуака, що входять до циклу «Легенда Дулуоза», а саме – «Біг Сур», «Видіння Коді» та «Янголи спустошення» для окреслення поетичних особливостей творів, їхньої систематизації, виділення специфіки художніх мотивів та їхнього місця у моделюванні художнього світу романів письменника та в контексті літератури розбитого покоління.

Література

1. Бахтин М. М. Собрание сочинений : В 7 т. – Т. 3 : Теория романа (1930–1961 гг.) / М. М. Бахтин. – М. : Языки славянских культур, 2012. – 880 с.
2. Гуревич А. Категории средневековой культуры [Электронный ресурс] / А. Гуревич. – М. : Искусство, 1984. – Режим доступа: http://www.al24.ru/wp-content/uploads/2012/07/A._Ya._Gurevich_Kategorii_srednevekovoy_kulturyi._2-e_izd._ispr._i_dop._M._Iskusstvo_1984..pdf.
3. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Оккультизм, ворожбицтво та культурні уподобання ; [пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно] / М. Еліаде. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 591 с.
4. Керуак Дж. Истоки «разбитого поколения» / Джек Керуак ; [пер. с англ. Г. Андреева] // Антология поэзии битников / сост. Г. Андреева. – М. : Ультра. Культура, 2004. – С. 605–616.
5. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. – М. : Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1996. – 416 с.
6. Kerouac J. Doctor Sax. Faust Part Three / Jack Kerouac. – N. Y. : Grove Press, 1959. – 490 p.

References

1. Bahtin, M. M. (2012) *Sobranie sochineniy. Vol. 3: Teoriya romana (1930–1961)* [The Theory of the Novel]. Moscow : Yazyki slavyanskih kultur. [in Russian]
2. Gurevich, A. (1984) *Kategorii srednevekovoy kulturyi* [Categories of medieval culture]. Available at: http://www.al24.ru/wp-content/uploads/2012/07/A._Ya._Gurevich_Kategorii_srednevekovoy_kulturyi._2-e_izd._ispr._i_dop._M._Iskusstvo_1984..pdf.
3. Eliade, M. (2001) *Sviashchenne i myrske; Mify, snovydinna i misterii; Mefistofel i androhin; Okkulyzm, vorozhbytsvo ta kulturni upodobannia* [Sacred and secular; Myths, dreams and mysteries; Mephistopheles and androgynes; Occultism, divination and cultural preferences]. Kiev : Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy». [in Ukrainian]
4. Keruak, Dzh. (2004) *Istoki «razbitogo pokoleniya» Antologiya poezii bitnikov sost. G. Andreeva* [The origins of the «broken generation» Anthology of beatniks' poetry]. Moscow : Ultra. Kultura, pp. 605–616.
5. Makovskiy, M. M. (1996) *Sravnitelnyiy slovar mifologicheskoy simboliki v indoevropeyskih yazykah. Obraz mira i miryi obrazov* [Comparative dictionary of mythological symbols in Indo-European languages. The image of the world and the worlds of images]. Moscow : Gumanitarnyyi izdatelskiy tsentr VLADOS. [in Russian]

УДК 821.111

Є. Я. Керімова

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Міфосимвол човна в романі Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах»

Керімова Є. Я. Міфосимвол човна в романі Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах».

Через комплексний аналіз розглядається динаміка міфопоетичної архетипіки та символіки антиутопічного роману «Історія світу у 10 ½ розділах» Джуліана Барнса. Як основний міфосимвол роману постає човен в його головних визначених міфопоетичних значеннях: цитаделі гибелі (смерті, плавучої домовини), спасіння (надії на спасіння), людини (людської цивілізації), церкви та мистецтва. За допомогою даного міфосимволу автор задає динаміку сюжетного перебігу розділів, а також розкриває міфологічну картину світу роману.

Ключові слова: міфопоетична архетипіка та символіка, міфосимвол човна, Джуліан Барнс, міфологічна картина світу.

Керімова Е. Я. Мифосимвол корабля в романе Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах».

Через комплексный анализ рассматривается динамика мифопоэтической архетипики и символики антиутопического романа «История мира в 10 ½ главах» Джулиана Барнса. В качестве основного мифосимвола романа выступает корабль в его главных мифопоэтических значениях: цитадели гибели (смерти, плавучего гроба), спасения (надежды на спасение), человека (человеческой цивилизации), церкви и искусства. С помощью данного мифосимвола автор задает динамику сюжетного хода разделов, а также раскрывает мифологическую картину мира романа.

Ключевые слова: мифопоэтическая архетипика и символика, мифосимвол корабля, Джулиан Барнс, мифологическая картина мира.

Kerimova E. Mythological symbol of the ship in the novel “The history of the world in 10 ½ chapters” by J. Barnes.

Through a complex analysis, we examine the dynamics of the mythopoetic archetypes and symbols in the dystopian novel “The History of the World in 10½ Chapters” by Julian Barnes. We define that the main symbol of the novel is the ship. Using scientific papers on mythology by J. G. Frazer, J. Fawles and M. Makovsky we specify the main mythopoetic features of the ship videlicet: the citadel of death (death, floating coffin), salvation (hope of salvation), man (human civilization), church and art. By extensive review of the novel we characterize all of the peculiarities of the mythosymbol of the ship in “The History of the World in 10½ Chapters”. The one to be pointed out among them is that the most important features of the ship are two opposite and simultaneously interdependent mythosemantic functions of death and salvation. After thorough examination of the novel it becomes clear that with the help of this mythological symbol, the author sets the dynamics of the plot moving by chapters, as well as reveals the mythological picture of the world in the novel.

In the odd's chapters of the novel (“Guests”, “Survivors” and “Upstream”), mythosymbol controls the development of the plot more clearly, while in the even ones, archetypal or syncretic comparisons, such as boat-mountain, boat-whale, boat-journey and the boat-church, which allows to understand deeper mythological picture of the world of the novel and the possibility of manifestation of the mythical character of the boat. The most important features are two opposite and simultaneously interdependent mososemantic functions: “death” and “salvation”.

Key words: mythopoetic archetypes and symbols, mythosymbol of the ship, Julian Barnes, mythological picture of the world.

У фокусі посиленої уваги світового і українського літературознавства вже протягом кількох десятиліть є творчість британського письменника, критика та есеїста Джуліана Патріка Барнса (Julian Patrick Barnes; нар. 1946). Особливо цікавить дослідників роман «Історія світу в 10 ½ розділах» («A history of the world in 10 ½ chapters», 1989) [1] який є центральним твором, що найглибше відтворює постмодерністський світогляд автора.

Більшість робіт з цього роману присвячена вивченню історичного компоненту в сюжеті, а також філософії автора (дослідження М. А. Бахтіної [2], В. І. Дьоміна [4], П. Чилдса [12], Дж. І. Мартіна [13] та ін.). Хоча міфопоетику роману вивчає досить широке коло науковців, серед яких Н. Ю. Бондар [3], Я. Ю. Муратова [8], О. В. Тупахіна [9] та ін., лише деякі дослідники звертають увагу на його міфопоетичну символіку.

Так М. І. Жук у статті «Концепція людського буття в романі Джуліана Барнса “Історія світу в 10 ½ розділах”» [5] зазначає основний міфообраз твору та накреслює перспективи його аналізу, але до детальних досліджень не вдається: «Центральний лейтмотив, що відображає концепцію світу в романі, — образ корабля-ковчег, який стає символом людської цивілізації. У романі “Історія світу...” образ корабля набуває, в залежності від епохи і обставин оповідання, форму то ковчег, то туристичного пароплава, то сучасного океанського лайнера, то човна, то плоту, з’являючись у всіх розділах, крім третього та дев’ятого» [10: 160]. Д. В. Затонський у книзі «Модернізм та постмодернізм» [6] також підкреслює циклічність повторюваного мотиву пошуку Ковчег та символів корабля/потопу — для Д. В. Затонського вони практично одне ціле.

Актуальність даної роботи полягає у малодослідженості міфосимволу човна в романі «Історія світу в 10 ½ розділах», який відіграє

сюжетотворчу роль у динаміці розповіді, а також викриває міфологічність авторського світогляду.

Метою дослідження є комплексний міфокритичний аналіз символу човна у романі Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах». Для того, щоб досягти поставленої мети передбачено розв'язання таких завдань:

1. визначити специфіку вивчення міфосимволу човна міфокритикою;
2. дослідити роман «Історія світу в 10 ½ розділах» на предмет основних характеристик міфосимволу човна;
3. розкрити загальні міфосемантичні елементи, що функціонують у кожному розділі роману.

Символ човна займає у міфологічній картині світу одне з найважливіших місць. У фундаментальній роботі британського міфолога Дж. Фрезера «Фольклор в Старому Завіті» (1918) у главі «Великий потоп» детально досліджується міфологічність історії Ноевого Ковчегу та аналогічних праобразів. Аналізуючи його, можемо виділити наступні характерні риси міфосимволіки човна. По-перше, у Дж. Фрезера будь-яке судно — це цитадель людської цивілізації. Друге трактування міфосимволу човна у дослідника — сакральна цінність. Щодо третього значення, то це, безперечно, «спасіння». Адже в більшості наведених науковцем легенд судно — це дарунок божественної істоти, що хоче захистити людину від вимирання, тобто врятувати її.

У свою чергу, один із найвидатніших представників постмодернізму, англійський письменник Дж. Фаулз в есеї «Човнокрах» (1974) приходиться до думки, що човен у міфосимволістичному плані — це «цитадель гибелі», адже він є сховищем людських нещасть. Автор також зазначає, що давні англійці називали перевантажені човни «плавучими домовинами» через їх легку затоплюваність.

Досить детально міфосимвол човна розглядає і російський лінгвіст М. М. Маковський у «Порівняльному словнику міфологічної символіки в індоєвропейських мовах: Образ світу і світи образів» [7], де виводить ланцюжок значень міфосимволіки човна: «рухатися, пересуватися» — «ріка, вода» (символ спасіння, другого народження) — «душа» («людина») — «новий, свіжий» («воскреслий до життя з смерті» чи «той, що перейшов до смерті з життя»).

«Історія світу в 10 ½ розділах» за структурою більше нагадує збірку новел, що мають концептуальний зв'язок — водяну тематику. У кожному розділі вона виражається по-різному, але найчастіше пов'язана з човном.

Перший розділ роману під назвою

«Безбілетник» є іронічним парафразом історії Ноевого ковчегу. Оповідачем постає начебто наймізерніша істота у світі — черв'як шашіль. Як і в біблійній історії, тварини перебувають на кораблі Ноя, що виступає символом «спасіння» та «цитаделлю людської цивілізації». Але, окрім цього, міфосимвол у розділі, по-перше, втілює мотив мандрів та пересування: «<...> это было долгое и опасное Путешествие <...>» [1: 6]; по-друге, відіграє роль «цитаделі гибелі», смерті та «плавучої домовини»: «Нет, наш Ковчег отнюдь не походил на заповедник; иногда он скорее напоминал плавучую тюрьму» [1: 6], «На Ноевом ковчеге царила атмосфера паранойи и страха. Кто окажется следующим?» [1: 28], а також «<...> я уже говорил вам, что выбраться с Ковчегу было не проще, чем попасть на него» [1: 34].

У другому розділі, «Гості», розповідається про захоплення туристичного лайнера терористами. Коментуючи підйом пасажирів на борт лайнеру та нібито посилаючись на легенду про Ковчег, Франклін Хьюз, головний герой цього розділу, іронічно зазначає: «Каждой твари по паре» [1: 39], — але дана історія завершиться значно трагічніше, ніж історія Ноевого ковчегу — вбивством майже всіх пасажирів: «Прийти на корабль и просто вот так убивать людей» [1: 57]. Тому, очевидно, що домінантою у міфосемантиці човна у цьому розділі є «смерть», «вмирати», «цитадель гибелі» та «плавуча домовина». Також зазначимо, що човен на початку цього розділу виступає, використовуючи висловлення Дж. Фаулза, «об'єктом загальної любові» [10], адже обіцяє людям довгоочікуваний відпочинок.

Наступний розділ має назву «Релігійні війни» — це історія про суд у XVI столітті над черв'яками шашілями, що трохи «під'їли» дерево в церкві. Сама ситуація суду над тваринами є абсурдною, тим не менш у промові тогочасний прокурор підіймає питання про походження цих «непотрібних істот» і зазначає, що їх, певне, взагалі не було на Ноевому ковчезі, який був увесь побудований з деревини: «<...> древесных червей не могло быть на Ноевом ковчеге, ибо какой же здравомыслящий капитан возьмет их к себе на борт, не убоясь риска потерпеть кораблекрушение? — а посему они не входят в число первых творений Господа» [1: 89]. Цей переключення з біблійною історією з першого розділу роману вказує на міфосемантичну аналогію «човен — церква», бо відомо, що судно є одним з символів першохристиянської церкви. Зважаючи на міфосемантичну тотожність цих понять у даному розділі роману, найголовнішою характеристикою, притаманною символу човна-церкві, є «цитадель гибелі», бо суд, що тримається у церкві, може призвести до вигнання черв'яків чи страти. Інцидент з падінням єпископа з підгризеного трону

є також метафоричним — ніби щось сакральне, святе «полягло» через дії черв'яків — «bestioles» (тваринок).

«Уціліла», четвертий розділ, розповідає про жінку Кейт, що зсунулася з глузду внаслідок Чорнобильської аварії та вирішила врятувати себе та своїх двох кішок «від радіації», рушивши у мандрівку відкритим морем на човні. Безперечно, міфосимвол човна відіграє у цьому розділі істотну роль, бо він служить уявним спасінням для головної героїні: «Покинуть корабль, такая раньше была команда. А теперь вместо этого — покинуть землю. Опасность везде, но на земле больше. Все мы когда-то выползли из моря, верно? Может, это было ошибкой. Теперь мы возвращаемся обратно» [1: 105]. Але трохи пізніше, розмірковуючи про рятувальну можливість сучасних кораблів з навігаційним обладнанням, жінка заявляє: «Было множество случаев, когда потерпевших крушение, которых прежде обязательно бы спасли, просто не замечали; бывало даже такое, что людей давили корабли, идущие как будто бы им на помощь» [1: 106], — цим у романі підкреслюється, що поняття спасіння, тотожне поняттю судна, вбирає в себе семантику «цитаделі гибелі». І дійсно, хоча Кейт сідає на човен, для того, щоб врятуватися від радіації, очевидно, що подорож жінки з кішками посеред непередбачуваної та навіть жорсткої стихії не матиме «хепі-енду». Амбівалентність міфосимволу, що одночасно виступає спасінням та гибеллю, свідчить про глибоку міфологічність картини світу в романі, котрій притаманна всеохоплююча амбівалентність: гарне-погане, добре-зле, чисте-нечисте, життя (спасіння)-смерть. Окрім того, хоча головна героїня наприкінці лише втрачає розум, її божевілья тут безперечно тотожне смерті. Навіть ремарка оповідача, в епізоді, коли Кейт відпливає на човні від берега, ніби натякає, що у міфологічному плані усе завершиться в царстві мертвих: «Таким было место, где она покинула мир» [1: 101].

П'ятий розділ поділений на дві частини: у першій розповідається про човнокрах фрегату «Медуза», у другій — про картину Жеріко, зображуючу його. У цьому розділі провідною характеристикою міфосимволу човна є тотожність судна мистецтву та людині і проводиться аналогія між людиною-творцем та морським, а не річковим судном: «Художник не скользит по тихой реке к солнечной заводи оконченного труда, но пытается удержать курс в открытом море, полном противоборствующих течений» [1: 149—150]. Міфосемантика човна тут має додаткові характеристики, такі як «надія на спасіння, що спершу була втрачена»: «<...> капитан от инфanterии, обозревая горизонт, заметил корабль и громким возгласом оповестил об этом товарищей.

Все возблагодарили Бога и дали волю изъявлениям радости. <...> Полчаса надежда боролась в них со страхом. Затем корабль исчез» [1: 135], — потім була віднайдена знову: «<...> увидел “Аргус”, идущий к ним на всех парусах; их разделяло всего пол-лиги. У него перехватило дыхание. Он протянул руки к морю. “Спасены! — сказал он. — К нам идет бриг!”» [1: 135], — та врешті розтлумачена в романі як обманута «надія на спасіння» [1: 147]. Також розділ включає в себе посилення до Ноевого Ковчегу, про який тут розповідається у зв'язку з поступовою тенденцією у світовому живописі переносити зображення корабля на задній план витворів мистецтва, у той самий час, коли людські страждання зайняли фронтову позицію [1: 153—154].

У шостому розділі роману під назвою «Гора» практично не згадується човен, окрім рідких розмірковувань головних героїнь про Ноев ковчег чи короткої подорожі пароплавом. Але можна указати на явну тотожність міфологічних функцій човна та гори, яку підкорюють герої. За М. М. Маковським [7], одним зі значень міфосимволу гори, як і корабля, є смерть. Безперечно, саме таку роль для головної героїні розділу відіграє Арарат — «смерть ради спасіння». Про це свідчить місія головної героїні Аманди Фергюсон, — котра спершу вирушала у подорож, щоб помолитися за упокій душі померлого невіруючого батька, тобто спасти його гріховну душу, а потім знайшла на Арараті своє спасіння, втілене у смерті. Окрім того, образ Арарату має й інші «човневі» характеристики: «цитаделі людської цивілізації»: «Гора, стоящая перед ними, есть место рождения человечества <...>» [1: 170], а також «церкви»: «<...> Большой Арарат, массивную, широкоплечую глыбу, напоминающую собор с укрепленными стенами <...>» [1: 171].

У сьомому розділі подано «Три прості історії» про Лоренса Бізлі чоловіка, який зміг двічі врятуватися з «Титаніку», про Іону, якого проковтнув кит, та про євреїв, яких депортують з Німеччини в роки перед Другою Світовою. У першій історії міфосимвол човна набуває іронічного значення спасіння, адже весь текст пронизаний засобами комічного: містеру Бізлі вдалося двічі покинути «Титанік» як раз перед його зануренням в безодню [1: 192].

Основне сюжетне виявлення міфосимволу човна у другій історії також «надія на спасіння», тим не менш основну сюжетотворчу роль відіграє зовсім нове ототожнення — у функціональному сенсі човен дорівнюється киту. З наявних характеристик човна-риби першою виділяється направленість на об'єкт, яким виступає Іона, головний герой: «Он <Иона> был своевременно выброшен за борт и столь же своевременно проглочен гигантской рыбой, или китом, которую

Господь направил туда по морю специально для этой цели» [1: 193]. По-друге, кит виступає місцем зміни, очищення (від гріхів), адже саме заради покаяння Бог помістив Іону у череву: «Внутри кита, три дня и три ночи, Иона молился Господу и так преуспел в заверениях относительно своей будущей покорности, что Бог повелел рыбе извергнуть узника» [1: 193]. У тексті даного розділу є вказівка на третю характеристику човна, кит — це «плавуча домовина»: «Или три дня и три ночи в китовом чреве, этом символе темницы, душевой могилы, куда попадаешь еще при жизни?» [1: 196].

Таким чином, «надія на спасіння» — головна риса, притаманна міфосимволу човна у цьому новелістичному триптисі, де зв'язок між історіями підкреслюється так: «Возможно, бегство из Германии казалось им <евреям> таким же чудом, как спасение Ионы из китового чрева» [1: 201]. У третій історії євреї часів перед Другою світовою намагаються врятуватися від нацистського гніту, блукаючи на великому лайнері Атлантичним у пошуках притулку. Але усі країни відмовляються ставати їх новою домівкою. Таким чином одна характеристика міфосимволу («надія на спасіння») перетворюється в іншу («плавуча домовина»): євреї стають в'язнями своєї ж цитаделі порятунку, а мандрівка у нове життя стає кружлянням у колах пекла: «Сначала он просто описывал в море все более широкие круги» [1: 205], — а потім: «1 сентября началась Вторая мировая война, и пассажиры “Сент-Луиса” разделили общую участь евреев Старого Света. Их шансы на выживание были выше или ниже в зависимости от того, в какую страну они попали. Оценки числа уцелевших различны» [1: 209].

«Уверх за річкою» — восьмий розділ роману, — написаний в епістолярному жанрі, розповідає про знімальний процес у джунглях. Найбільшого розкриття міфосимвол човна досягає в образі плоту в кульмінації, коли головний герой Чарлі разом з колегою Матом знаходяться посеред вируючого потоку ріки десь у джунглях, знімаючи сцену фільму. Раптом Чарлі помічає, що індійці, які допомагали їм втриматися на плоті, зникли. І так пліт, який до цього можна було навіть назвати «цитаделлю людської цивілізації», тепер стає «цитаделлю гибелі», «плавучою домовиною» та символом смерті.

Половинчастий розділ «Інтермедія» за виконуваними функціями повністю відповідає своїй назві, текст тече плавно, ритмічно, ніби читача занурюють у коротку музикальну сцену. Міфосимвол човна відображається в композиційній функції самого розділу — він є пересувним етапом, відпочинком від історій, рефлексією, маленькою мандрою в філософські розмірковування. І таким чином, міфосемантичною роллю човна виступає «зміна, очищення від гріхів» та «новий, свіжий». В

«Інтермедії» присутній образ письменника, який порівнюється з капітаном судна: «Соблазняясь дидактикой, писатель должен представлять себе щеголеватого капитана корабля перед надвигающимся штормом: как он кидается от прибора к прибору в фейерверке золотой тесмы, как отдает в переговорную трубу решительные команды» [1: 248—249]. У декількох реченнях розповідається бачення долі письменника, а творінням виступає, звичайно, судно, тому і сам роман «Історія світу в 10 ½ розділах» — своєрідне втілення різноманітних характеристик міфосимволу човна, наявних у кожному розділі, утворюючих сюжет, композицію, мотиви та символи. Цей розділ — пояснення тієї важливої сюжетотворчої ролі, що несе у даному тексті символ судна, саме тому предметного образу човна в сюжеті «Інтермедії» немає.

Передостанній розділ має назву «Проект Арарат», у ньому розповідається про те, як космонавту Спайку Тіглеру одного разу прийшло «осяяння», і він зрозумів, що йому необхідно знайти Ноев ковчег. Звичайно, якщо є згадування про Ноев ковчег, характеристикою міфосимволу човна в цьому розділі буде «цитадель людської цивілізації», на пошуки якої і відправляється загублений у світі та розгублений у житті головний герой. У тексті функціональним аналогом човна також виступає церква: «Там, где обычно ставят имя корабля да еще иногда порт приписки, выведены слова, указывающие на назначение ковчега: ХРАМ БОЖИЙ» [1: 275] та «И здесь, на горе, снова построят церковь, возведут ее над Ноевой могилой. Может быть, в форме Ковчега» [1: 310]. Характерно також, що на пошуки Ковчега Бог відправляє Спайка, людину безпосередньо пов'язану з кораблями, та Джиммі, «людину моря»: «<...> бывший астронавт и любитель подводного плавания <...>» [1: 312].

«Сон» — назва останнього, заключного розділу, що підбиває підсумки усього роману. У ньому йдеться про модернізований рай, де немає жодних перешкод у здійсненні бажаного, а коли вони є, то абсолютно досяжні. Так головний герой розмірковує про гру в гольф: «Да, препятствий здесь хватало; но их все-таки можно было одолеть» [1: 324]. Випробування відсутні, є лише повна безтурботність та можливість зробити усе, що заманеться: «Они тут умеют даже плохое превращать в хорошее» [1: 325], — це надлюдське, псевдоідеальне життя. Саме тому у цьому розділі роману образ човна — як ознака реальної людської долі — відсутній.

Таким чином, у романі «Історія світу в 10 ½ розділах» було виявлено наступний спектр значень міфосимволу човна:

1) цитадель гибелі, смерть, плавуча домовина — дана риса зустрічається практично у кожному розділі, особливо характерна усім парним розділам («Гості», «Уціліла», «Гора» та «Уверх за рікою»), окрім останнього;

2) спасіння, надія на спасіння — характеристика властива міфосимволу човна у розділах «Безбілетник», «Уціліла», «Три прості історії»;

3) людська цивілізація, людина — присутня в усіх розділах, де згаданий Ноев ковчег, є основною в «Безбілетник», «Гора», «Проект Арарат»;

4) церква — притаманна розділам «Релігійні війни», «Гора» та «Проект Арарат»;

5) мистецтво — одна з найважливіших ідей роману — найповніше розкривається у розділах «Човнокрах» та «Інтермедія».

Необхідно відмітити, що у першому, вступному розділі розповідається, що флотилія Ковчегу мала

вісім суден, і це дорівнює кількості розділів (включаючи дві історії з сьомого) роману, де міфообраз човна виступає у якості сюжетотворчого символу. У парних розділах роману («Гості», «Уціліла» та «Уверх за рікою»), міфосимвол керує розвитком сюжету більш виразно, а у непарних істотніше розкриваються архетипні чи синкретичні порівняння, такі як човен-гора, човен-кит, човен-мандрівка і човен-церква, які дозволяють глибше зрозуміти міфологічну картину світу роману та можливості прояву міфосимволу човна. Найголовнішими рисами виділено дві протилежні та одночасно взаємозалежні міфосемантичні функції: «смерть» і «спасіння». Відсутністю в останньому розділі роману, що нібито описує рай, образу човна підкреслюється, що картина світу без нього антиміфологічна — це світ повторюваної, нудної рутини, позбавленої динаміки та розвитку, яка по суті не відрізняється від аду.

Робота має перспективу продовження у напрямі аналізу інших романів Дж. Барнса на наявність міфопоетичної архетипіки та символіки.

Література

1. Барнс Дж. История мира в 10 ½ главах / Джулиан Барнс ; [пер. с англ. В. Бабкова]. — М. : АСТ, 2005. — 348 с.
2. Бахтина М. А. Интерпретация исторического в творчестве Дж. Барнса (романы «История мира в 10 ½ главах», «Англия, Англия», «Предчувствие конца») : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / М. А. Бахтина. — Воронеж, 2013. — 24 с.
3. Бондар Н. Ю. Художня своєрідність архетипів дому, дороги і дитини (на матеріалі романів У. Стайрона «Вибір Софі» і Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Н. Ю. Бондар. — Д., 2010. — 20 с.
4. Демин В. И. Исторический миф и миф об истории в современном постмодернистском романе : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Демин Виктор Игоревич. — М., 2012. — 267 с.
5. Жук М. И. Концепция человеческого бытия в романе Джулиана Барнса «История мира в 10 ½ главах» / Максим Жук // Знание. Понимание. Умение. — 2009. — № 3. — С. 159—163.
6. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм : Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Дмитрий Владимирович Затонский. — Х. : Фолио ; М. : ООО «Издательство АСТ», 2000. — 256 с.
7. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках : Образ мира и миры образов / М. М. Маковский. — М. : ВЛАДОС, 1990. — 416 с.
8. Муратова Я. Ю. Мифопоэтика в современном английском романе : Дж. Барнс, А. Байетт, Дж. Фаулз : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Я. Ю. Муратова. — М., 1999. — 27 с.
9. Тупахіна О. В. Поетика постмодерністської притчі у творчості Джуліана Барнса : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 / Тупахіна Олена Володимирівна. — К., 2007. — 180 с.
10. Фаулз Дж. Кротовые норы / Джон Фаулз ; [пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой]. — М. : Махаон, 2002. — 640 с.
11. Фрээр Дж. Фольклор в Ветхом Завете / Джеймс Джордж Фрээр ; [пер. с англ. Д. Вольпина]. — М. : Политиздат, 1990. — 542 с.
12. Childs P. Julian Barnes : Contemporary British Novelists / Peter Childs. — N. Y. : Manchester University Press, 2011. — 168 p.
13. Martin J. E. Inventing Towards Truth: Theories of History and the Novels of Julian Barnes / James E. Martin. — Fayetteville : University of Arkansas, 2001. — 100 p.

References

1. Barnes, Dzh. (2005) Istoriya mira v 10 ½ glavah [A History of the World in 10½ Chapters]. Moscow : ACT. [in Russian]
2. Bahtina, M. A. (2013) Interpretaciya istoricheskogo v tvorchestve Dzh. Barnsa (romany «Istoriya mira v 10 ½ glavah», «Angliya, Angliya», «Predchuvstvie konca») [Interpretation of the historical in the work of J. Barnes (novels «The History of the

World in 10 ½ Chapters», «England, England», «Anticipation of the End]. [PhD Thesis], Voronezh. [in Russian]

3. Bondar, N. Yu. (2010) Khudozhnia svoieridnist arkhetypriv domu, dorohy i dytyny (na materialy romaniv U. Stairona «Vybir Sofi» i Dzh. Barnsa «Istoriia svitu v 10 ½ rozdilakh») [Artistic originality of the archetypes of the house, the road and the child (based on the novels of U. Styrone's «Sophie's Choice» and J. Barnes «The History of the World in 10 ½ Chapters»)]. [PhD Thesis], Dnipropetrovsk. [in Ukrainian]

4. Demin, V. I. (2012) Istoricheskiy mif i mif ob istorii v sovremennom postmodernistskom romane [Historical myth and myth about history in modern postmodern novel]. [PhD Thesis], Moscow. [in Russian]

5. Zhuk, M. I. (2009) Konceptiya chelovecheskogo bytiya v romane Dzhuliana Barnsa «Istoriya mira v 10 ½ glavah» [The Concept of Human Being in the Julian Barnes novel «The History of the World in 10 ½ Chapters»]. Znanie. Ponimanie. Umenie [Knowledge. Understanding. Skill], no. 3, pp. 159—163. [in Russian]

6. Zatonkiy, D. V. (2000) Modernizm i postmodernizm : Mysli ob izvechnom kolovraschenii izyashnykh i neizyashnykh iskusstv [Modernism and postmodernism: Thoughts about the eternal accumulation of graceful and immortal arts]. Kharkiv : Folio ; Moscow : OOO «Izdatel'stvo AST». [in Russian]

7. Makovskiy, M. M. (1990) Sravnitel'nyy slovar' mifologicheskoy simvoliki v indoevropeyskiykh yazykah : Obraz mira i miry obrazov [Comparative Dictionary of Mythological Symbols in Indo-European Languages: The Image of Peace and the Worlds of Images]. Moscow : VLADOS. [in Russian]

8. Muratova Ya. Yu. (1999) Mifopoeitika v sovremennom angliyskom romane : Dzh. Barns, A. Bayett, Dzh. Faulz [PhD Thesis], Moscow. [in Russian]

9. Tupakhina, O. V. (2007) Poetyka postmodernistskoi prytychi u tvorchosti Dzhuliana Barnsa [The Poetics of Postmodernist Parables in the Creative Work of Julian Barnes]. [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]

10. Faulz, Dzh. (2002) Krotovye nory [Wormholes]. Moscow : Mahaon. [in Russian]

11. Frezer, Dzh. (1990) Folklor v Vethom Zavete [Folklore in the Old Testament]. Moscow : Politizdat.

12. Childs, P. (2011) Julian Barnes: Contemporary British Novelists. N. Y. : Manchester University Press/

13. Martin J. E. (2001) Inventing Towards Truth: Theories of History and the Novels of Julian Barnes. Fayetteville : University of Arkansas.

УДК 821.111

О. М. Ніколенко

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

Значення іронії в романі Томаса Кініллі «Список Шиндлера»

Ніколенко О. М. Значення іронії в романі Томаса Кініллі «Список Шиндлера». У статті розглянуто роман австралійського письменника Томаса Кініллі (Thomas Keneally, нар. 1935) «Список Шиндлера» («Schindler's Ark», 1982), у якому висвітлено трагічну тему часів Другої світової війни – Голокост. У жанрі історичного роману, створеного на документальній основі, автор відобразив складні соціальні процеси, що відбувалися в Європі 1930-1940-х рр. Томас Кініллі відтворює історичні події крізь призму приватних долів людей, які опинилися у жахливих умовах тоталітарної системи. Значну роль у розкритті теми Голокосту відіграє іронія. Теоретичні засади іронії в літературах Європи були закладені ще письменниками-романтиками у XIX ст., у художній практиці вони відкрили величезний потенціал романтичної іронії, яка стала важливим засобом критики негативних явищ тогочасного суспільства і розкриття психології героїв. Т. Кініллі продовжує традиції романтичної іронії, надавши їй соціального, психологічного й філософського значення. Іронія у романі «Список Шиндлера» виконує роль художнього дослідження європейського суспільства в трагічний період XX ст. У творі Т. Кініллі іронія виявляється на різних рівнях – сюжетно-композиційному, імагогічному, просторово-часовому, стильовому, мовному. Т. Кініллі значно розширив і поглибив можливості іронії в межах документально-історичного роману. Іронія в романі «Список Шиндлера» виконує різні функції: соціально-критичну (викриття антигуманності сутності фашизму, війни, расової ненависті), дослідницьку (дослідження трагедії Голокосту та її наслідків), психологічну (розкриття психології людей із різних верств суспільства), філософську (порушення важливих питань буття людства у світовому масштабі), ціннісну (утвердження милосердя, моралі, стійкості людського духу, протистояння насильству). Іронія в романі Т. Кініллі виявляється в різних формах: авторська іронія, персонажна іронія, поєднання документальних фактів, протиставлення несумісних понять і явищ, перехід від однієї точки зору до іншої, зіставлення різних точок зору, самоіронія, підтекст, іронія як духовне прозріння й очищення (катарсис). У романі Т. Кініллі «Список Шиндлера» виявлені традиції світової літератури – Б. Брехта (мотив збагачення за рахунок війни) і М. Гоголя (мотив купівлі-продажу людських душ), а також біблійні мотиви (Потоп, Ковчег Ноя, Мойсей, служіння Христа). Ці мотиви письменник повертає новими гранями, переносячи дію роману в конкретний історичний час і знаходячи в реальних героях внутрішні можливості для збереження життя, людяності й культури на Землі. Іронія є характерною особливістю індивідуального стилю Т. Кініллі, вона збагатила жанр історичного роману, надавши йому поліфонічного звучання.

Ключові слова: Томас Кініллі, «Список Шиндлера», тема Голокосту, роман, іронія, традиція, новаторство, художній світ, образ, мотив, стиль.

Николенко О. Н. Значение иронии в романе Томаса Кинилли «Список Шиндлера». В статье рассматривается роман австралийского писателя Томаса Кинилли (Thomas Keneally, род. 1935) «Список Шиндлера» («Schindler's Ark», 1982), в котором нашла отражение трагическая тема времен Второй мировой войны – Холокост. В жанре исторического романа, созданного на документальной основе, автор описал сложные социальные процессы, которые происходили в Европе 1930-1940-х годов. Т. Кинилли воссоздает исторические события сквозь призму личных судеб людей, которые оказались в страшных условиях тоталитарной системы. Значительную роль в раскрытии темы Холокоста играет ирония. Теоретические основы иронии в литературах Европы были заложены еще писателями-романтиками в XIX веке, в художественной практике они открыли огромный потенциал романтической иронии, которая стала важнейшим способом критики негативных явлений общества и раскрытия психологии героев. Т. Кинилли развивает традиции романтической иронии, придав ей социальное, психологическое и философское звучание. Ирония в романе «Список Шиндлера» выполняет роль художественного исследования европейского общества в трагический период XX ст. В произведении Т. Кинилли ирония проявляется на разных уровнях – сюжетно-композиционном, стилевом, языковом. Т. Кинилли значительно расширил возможности иронии в рамках документально-исторического романа. Ирония в романе «Список Шиндлера» выполняет различные функции: социально-критическую (вскрытие антигуманной сущности фашизма, войны, расовой ненависти), исследовательскую (изучение трагедии Холокоста и ее последствий), психологическую (раскрытие психологии людей из разных слоев общества), философскую (постановка важнейших проблем человеческого существования в мировом масштабе), ценностную (утверждение милосердия, морали, стойкости человеческого духа, противостояния насилию). Ирония в романе Т. Кинилли проявляется в различных формах: авторская ирония, персонажная ирония, соединение документальных фактов, противопоставление несовместимых понятий и явлений, переход от одной точки зрения к другой, сопоставление точек зрения, самоирония, подтекст, ирония как внутреннее прозрение и очищение (катарсис). В романе Т. Кинилли «Список Шиндлера» проявились традиции мировой литературы – Б. Брехта (мотив обогащения за счет войны) и Н. Гоголя (мотив покупки-продажи человеческих душ), а также библейские мотивы (Потоп, Ковчег Ноя, Моисей, служение Христа). Эти мотивы писатель поворачивает новыми гранями, переносит действие в конкретное историческое время и находя в реальных людях внутренние возможности для сохранения жизни, человечности и культуры на Земле. Ирония является характерной особенностью индивидуального стиля Т. Кинилли, она обогатила жанр исторического романа, придав ему полифоническое звучание.

Ключевые слова: Томас Кинилли, Список Шиндлера, тема Холокоста, роман, ирония, традиция, новаторство, художественный мир, образ, мотив, стиль.

Nikolenko O. M. The Role of Irony in Revealing Holocaust in the Novel by Thomas Keneally "Schindler's Ark". The article deals with the novel "Schindler's Ark" written in 1982 by Australian writer Thomas Keneally (born 1935). The subject matter of the novel is the description of tragic event during the II World War such as Holocaust. In the genre of a historic novel based on the documents, the writer revealed the complicated social processes in Europe during 1930-1940 ties. Thomas Keneally described the historic events within the life of ordinary people who lived in the terrible circumstances of the totalitarian system. The irony played the main role in revealing the subject Holocaust in this novel. The fundamentals of irony in European literature could be found in the literary works by the writers of Romanticism in the XIX-th century. They explained the role of romantic irony which became a tool for criticism the negative phenomenon in society and depicting the psychology of characters.

Thomas Keneally continues the traditions of romantic irony and added to it some social, psychological and philosophical meaning. The irony in the novel by Thomas Keneally "Schindler's Ark" plays an important role in the investigation of European society in the tragic period of the XX-th century. In the novels by Thomas Keneally irony takes place on the different levels such as plot, composition, imagery, time and space, style and language. T. Keneally broadens the meaning of irony and its function in the documentary and historic novel. The irony in the novel "Schindler's Ark" maintains some main functions: social for explaining the anti-humanistic essence of fascism, war, racial hatred, research in investigating the tragedy of Holocaust and its consequences, psychological in revealing the psychology of people of different social class, philosophical in discussing the important issues of human life in the word, axiological dealing with the values of mercy, morality, the ability to resist violence. T. Keneally represents the different forms of irony such as the irony of the narrator, the irony of the author, the combination of controversial documentary facts, the contradiction of phenomenon and notions, the comparison of the different points of view, self-irony, irony as inner enlightenment, catharsis. In the novel "Schindler's Ark" by T. Keneally the author of the article analyzed the traditions of world literature such as B. Brecht within the motive of personal financial profit from the war, N. Gogol within the motive of buying and selling the dead souls. The writer represented these motives in his own way as the events took place during the real historic time, and he found the inner power in people of past century to keep their life, humanity and culture on the Earth. The irony is a unique feature of T. Keneally's individual style and it enriched the genre of novel.

Key words: Thomas Keneally, "Schindler's Ark", Holocaust, irony, tradition, innovation, artistic world, image, motive, style.

Роман «Список Шиндлера» або «Ковчег Шиндлера» («Schindler's Ark») австралійського письменника і драматурга Томаса Кініллі (Thomas Keneally, нар. 1935) створений у 1982 р. Відзначений того ж року міжнародною премією «Букер», твір став відомим широкій публіці завдяки його втіленню в кінематографі – у фільмі «Schindler's List» (1993) геніального режисера сучасності Стівена Спілберга. Письменник відзначений кількома преміями «Букер» різних років (1972, 1975, 1979, 1982) та премією Вальтера

Скотта (2013) за свої історичні твори. Безумовно, Т. Кініллі є одним із яскравих представників жанру історичного роману останніх десятиліть. Проте, як нерідко буває, талановита екранізація фактично затулила літературний твір. Фільм став об'єктом великої уваги з боку критиків і мистецтвознавців [4], зокрема українських [1, 2]. Але художній текст першоджерела залишився поза увагою літературознавців. У зв'язку з тим є необхідність уведення роману «Список Шиндлера» Т. Кініллі в сучасний літературний процес, його детального

розгляду з погляду традицій і новаторства письменника в галузі романного жанру. Це обумовлює актуальність нашого дослідження. Мета статті – визначити жанрові особливості роману «Список Шиндлера» Т. Кініллі, зокрема форми та функції іронії у відтворенні трагічних сторінок історії Другої світової війни. Дана мета зумовила такі завдання: охарактеризувати документальну основу роману та підходи митця до творчого опанування реального матеріалу; виявити художні способи зображення історичного часу й простору у творі, серед яких іронія посідає провідну роль; встановити форми й функції іронії в романі, її значення для розкриття трагедії Голокосту, характерів персонажів і утвердження загальнолюдських цінностей.

Історичний роман «Список Шиндлера» побудований на документальній основі, про що йдеться в передмові автора. Реальні факти про члена NSDAP, німецького комерсанта й мільйонера Оскара Шиндлера, які Т. Кініллі почув від Леопольда Пфедферберга у 1980-ті роки, були доповнені документами й спогадами багатьох інших людей, котрі пережили трагічні події Другої світової війни. Оскар Шиндлер врятував сотні євреїв у жадливі роки Голокосту. Прагнучи знайти фінансовий зиск під час війни, він організував виробництво емальованого посуду, залучивши найдешевшу в той час робочу силу – євреїв. Однак поступово Оскар Шиндлер змінюється і проймається болем приречених на приниження, страждання, неволю і смерть людей. Врешті-решт натомість збільшення капіталу, він витрачає свої гроші на те, щоб викупити з полону й зберегти життя 1300 євреїв. Дія в романі розгортається в реальних місцях, пов'язаних із Голокостом: місто Краків, єврейські гетто, концтабір Аушвіц та інші. Т. Кініллі зазначив у передмові, що «роман видається найбільш придатною формою для розповіді про особу таких масштабів і суперечностей, як Оскар» [3:8]. Окрім того, письменник зауважив, що він «намагався, однак, утриматися від домислу, бо він позбавить ваги реальні деталі оповіді» (*Тут і далі переклад Ганни Яновської*) [3:8]. Хоча автор уникає домислів, проте реальна історія у викладі Т. Кініллі все ж таки стала мистецьки яскравою, справді романною історією з романним героєм – складним і суперечливим. Велику роль у створенні романного світу, зітканого з багатьох доль, життєвих колізій і трагічних моментів, відіграє іронія.

Теоретичні засади іронії в літературах Європи були закладені ще письменниками-романтиками у ХІХ ст., а у своїй художній практиці вони відкрили величезний потенціал романтичної іронії, яка стала важливим засобом критики негативних явищ тогочасного суспільства й розкриття психології героїв. Т. Кініллі продовжує традиції романтичної

іронії, надавши їй соціального, психологічного й філософського значення. Іронія у романі «Список Шиндлера» виконує роль художнього дослідження європейського суспільства в трагічний період ХХ ст.

Уже з перших сторінок головний герой роману Оскар Шиндлер іронічно зображується автором як молодий чоловік, який «не мав великих чеснот». Взагалі, писати про чесноти, розмірковує автор, – справа «ризикована». Іронічний контекст образу героя створюється за рахунок протиставлення матеріальних деталей: фешенебельний житловий будинок, дороге пальто, двобортний смокінг, а в петлиці – велика свастика (золото на чорній емалі). Ця символічна деталь декілька разів з'являється у творі. Її семантичне наповнення змінюється відповідно до внутрішніх змін героя: то вона є атрибутом його молодіжного захоплення в юнацькі роки, то приналежності до «вищої касты», то стане схожою на «велику золоту монету» (символ збагачення за рахунок війни), а то взагалі стане просто непотрібним шматком металу після капітуляції фашистської Німеччини.

Наприкінці 1930-х – на початку 1940-х років Оскар Шиндлер швидко адаптувався до ситуації. Не беручи участі в безпосередніх військових діях (оскільки певний час виконував обов'язки агента німецької розвідки), він жив на широку ногу, наповнив свій будинок вишуканими речами, подеколи випивав, кохав кількох жінок і не замислювався над майбутнім. Він навчився працювати й заробляти гроші в межах «тої аморальної і дикої системи, яка наповнила Європу таборами з різними, але завжди нелюдськими умовами і створила принижену, замовчувану націю в'язнів» [3, с. 12]. На перших сторінках роману Оскар Шиндлер постає таким собі авантюристом, здатним на різні оборудки заради власних прибутків. У його образі виявляються деякі риси Чичикова з поеми М. Гоголя «Мертві душі» й маркітантки Кураж з п'єси Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти». Тільки відмінність образу Оскара Шиндлера від своїх літературних попередників полягає в тому, що він поставлений в умови на вигаданого, а цілком реального світу і реального часу. І він сам є не вигаданим, а абсолютно реальним героєм, уведеним у межі роману.

Війна стала для Оскара Шиндлера способом збагачення і завоювання свого місця в тій «аморальній і дикій системі». Однак до певного часу він не знав, що саме війна стане для нього згодом і великим моральним випробуванням, викликавши в ньому такі духовні сили, які не тільки внутрішньо змінять його самого, але й вплинуть на долі інших людей.

Щоб показати внутрішнє перетворення Оскара Шиндлера, яке не могло бути раптовим, письменник використовує розмаїття форм іронії,

які розкривають абсурдність і жахливість фашизму й расової ненависті. Т. Кініллі нерідко використовує контраст деталей, понять і явищ. Вагони, в яких раніше возили худобу, тепер, як пише автор, використовуються для в'язнів і – «малоймовірно для худоби». На віллі гауптштурмфюрера СС Амона Гьота – прекрасна балстрада, вишукана їжа й напої, звучить чудова музика, ординарець у білих рукавичках. Але за цим зовні красивим фасадом приховані жахливі явища: Амон Гьот вранці любить стріляти по в'язнях і знущується над в'язнями-євреями з приводу й без приводу. Між Амоном Гьотом і служницею Геленою Гірш встановилися дивні стосунки – підсвідомо закоханого у свою жертву злочинця. Гелені Гірш було дозволено носити одяг покоївки без жовтої зірки, однак Амон Гьот жорстоко карає покоївку, особливо тоді, коли гості нагадують про її національність. З-під комірця дівчини і на її обличчі ніколи не зникали синці. Цю виразну деталь помічають всі гості гауптштурмфюрера. Про синці розмірковує й Оскар Шиндлер: він знав, що на панночок (краківських повій) «чекають такі залицяння, після яких залишаються синці й рубці». У даному випадку слово «залицяння» має прихований викривальний зміст, а авторська іронія переходить до героя, точка зору якого є важливою формою виявлення ставлення до тодішнього світу, де панує насильство.

Амон Гьот, садист і убивця, вважав себе «великим *поетом* у плануванні табору», в облаштуванні якого він використав уламки єврейського кладовища. Той, хто любив наспівувати мелодії з опери «Мадам Баттерфляй», знущувався з євреїв і убивав їх без найменшого сумніву. Він застрелив молодого Лісека, бо той запряг коня без дозволу коменданта. Гелена Гірш розповідає Оскарові Шиндлеру про випадок, коли Амон Гьот убив якусь жінку з вузлом у руках: вона нічим не виділялася серед інших і нічого не зробила, але він просто убив її – без будь-якої причини. Гьот знущується над Геленою через дрібниці – то вона не збрала кістки для собаки, то не встигла прибрати посуд, але потім уже й без приводу. Коли вона спитала: «За що?» Він відповів: «За те, що спитала про це».

Однією із форм іронії у романі Т. Кініллі є порівняння. Наприклад, брати Роснери, талановиті єврейські музиканти-в'язні, які тримали свої парадні костюми в бараках і надівали їх тільки на вечори Амона Гьота, «виконували мелодії з таким старанням, як працює будь-який робітник фабрики, життя котрого висить на волосинці, начебто доля якого теж під загрозою» [3:24].

Вислухавши історію Гелени Гірш, Оскар Шиндлер поцілував її, але, за його словами, це «*не такий* поцілунок». Це був поцілунок співчуття й людяності, з якого починається шлях героя до

внутрішнього перетворення. Оскар Шиндлер дарує Гелені велику цукерку – не для втамування голоду (вона як покоївка не була голодною), а на моральну підтримку цієї дівчини, яка була вимушена стільки страждати, ніби «закриваючи собою десятки своїх співвітчизників». Окрім того, герой дарує єврейській дівчині, яка, живучи в нелюдських умовах, думає не тільки про себе, надію на порятунок її молодшої сестри. Гелена віддає Оскарові Шиндлеру чотири тисячі злотих, які їй вдалося таємно зібрати, і просить його викупити сестру з табору. І ці гроші, як зазначає письменник, «не були витрачені марно». З цього моменту мотив купівлі євреїв (з точки зору фашистів – «недолюдей»), які фактично були приречені на смерть, звучить надзвичайно потужно. Походячи з поеми М. Гоголя «Мертві душі», цей мотив (купівлі-продажу людських душ) у романі Т. Кініллі ніби «перевертається» у своєму значенні. Якщо в «Мертвих душах» купівля-продаж померлих людей свідчить про аморальність Чичикова і всього суспільства, то в романі «Список Шиндлера» Оскар починає купляти людей для того, щоб урятувати їх від смерті.

Поступово імпульсивне бажання Оскара Шиндлера стає сильнішим і сильнішим. Автор детально описує його біографію, розповідає про дитячі та юнацькі роки героя, який товаришував з єврейськими хлопчиками. «На Ганацькій рівнині, коло Бескидів, у подібній єврейській сім'ї народився Зигмунд Фрейд – не так уже задовго до того часу, коли в поважній німецькій родині у Цвіттау з'явився на світ сам Ганс Шиндлер, батько Оскара» [3:34]. Згадка про З. Фрейда, видатного німецького вченого, засновника теорії психоаналізу, не випадкова. З одного боку, вона виявляє гуманістичну авторську позицію, який утверджує велику повагу до євреїв і людей усіх рас і національностей. А з іншого боку, ця аллюзія акцентує несвідоме прагнення добра, що живе в кожній людині й у певний момент спрацьовує. У душі Оскара Шиндлера, несподівано навіть для нього самого, жевріли паростки людяності, які згодом потужно проросли й урятували сотні людей. «Раса, кров, земля мало важили для юного Оскара. Він був із тих, для кого найпривабливішою моделлю Всесвіту був мотоцикл» [3, с. 36]. Але в 1938-1939 рр. він на власні очі побачив, як «новий режим» захоплює майно і життя людей, він інтуїтивно відчув «перші ознаки тиранії».

Ключовим моментом у духовному перетворенні Оскара Шиндлера стала зустріч із бухгалтером Іцхаком Штерном. Уже при першому знайомстві з ним Оскар поводить себе не так, як інші німці, що посилює мотив «ненормальності» героя («він був *ненормальним* німцем»). Згідно з указом того часу, Іцхак Штерн повинен був одразу сказати про себе, що він єврей. У відповідь на це Оскар

Шиндлер відповідає не так, як інші члени NSDAP: «А я німець. Отакі наші справи!» [3:46]. Головний герой фактично продемонстрував, що для нього не має значення національність єврея. Іцхак Штерн відчув, що Оскар *не такий*, як усі, тому саме йому він промовляє фразу з Талмуда: «Той, хто рятує життя однієї людини, рятує цілий світ» [3: 51]. Ця фраза порівнюється в романі з добрим зерном, яке «впало в потрібну борозну». Саме Іцхаківі Штерну Оскар Шиндлер у завуальованій формі повідомив про погроми, які готували фашисти проти євреїв: «Завтра почнеться!..». Це попередження дозволило врятувати кілька десятків безневинних людей.

Однією із важливих форм іронії в романі є авторські коментарі та інтерпретації німецьких документів і військових операцій, спрямованих на знищення єврейського населення. Назви, які наводять автор у творі, абсолютно не відповідають сутності того, що відбувалося насправді. Наприклад, «*групи для особливих завдань*» займалися тим, що відбирали майно євреїв, знущалися над ними й відправляли в гетто або табори смерті. Операція «*Мадагаскар*» стала своєрідним засобом відволікання уваги від політики знищення євреїв. Уряд обіцяв переселити євреїв на острів Мадагаскар, де вони б жили собі окремо й щасливо. Дехто навіть вірив у цю обіцянку. Але насправді «*Мадагаскар*» перетворився на тотальне вбивство. Поняттями «*дезінфекція*», «*санация*» прикривалися масові знищення євреїв. «*Дезінфекційна хімічна сполука «Циклон Б» замінить Мадагаскар як розв'язання проблеми*» [3, с. 63], – з гіркою іронією зауважує автор. Або: «Було відкрито такий засіб, який суттєво скоротить неолюдське населення Центральної Європи» [3, с. 63].

Трагічним змістом сповнена іронія в зображенні «*релігійного експерименту*», який провели німці в синагозі. Туди, до старих євреїв, вони загнали молодих, які відрізнялися іншими, сучасними, поглядами, а також додали туди й бандита Макса Редліхта. Усіх, і старих, і молодих євреїв, як зазначає Т. Кініллі, фашисти змусили плювати на святиню – древній сувій. Усі плюнули, і тільки Макс відмовився зі словами: «Я зробив чимало. Але такого не зроблю» [3:64]. Його розстріляли першим, а тоді й решту, й підпалили синагогу. Гірка іронія полягає в даному випадку в тому, що у світі, де панує насильство, не може бути компромісу й домовленості зі злом, яке все одно знищить усе, що не вписується в межі тієї системи зла. Невипадково Т. Кініллі ще на початку роману акцентує думку про «*аморальну і дику систему*». Не окремі німці винні в трагедії Другої світової війни, як вважає автор, це була справді велика система, яка катувала людей не за якусь окрему провину, а за все, що не відповідало її жорстоким законам. У фіналі роману Оскар Шиндлер скаже

працівникам своєї фабрики слова вдячності за те, що вони допомогли йому «*пошити систему в дурні*».

«Система» диктувала робити абсурдні речі. Наприклад, фашисти постійно примушували євреїв розгрібати сніг, це було якесь «*ритуальне дійство – розгрібати сніг*», що означало щоденне приниження євреїв на їхніх рідних вулицях Кракова. Спостерігаючи за цим «*дійством*», Оскар Штерн поступово усвідомлює жажливий «*механізм*» системи, заснований на приниженні, несправедливості й насильстві.

Іцхак Штерн зрозумів, що Оскар був «*тим самим праведним гоєм*», яких, згідно з Талмудом, у важкий момент історії, рівно тридцять шість. Завдяки Іцхаківі бачення Шиндлера ще більше розширюється. Іцхак приводить до нього все нових і нових євреїв, яким потрібно допомогти й мимоволі Оскар приймає на себе духовну відповідальність за цих людей. Він не вважає себе ані святим, ані героєм. Він не молиться і не виголошує палких промов. Він просто робить маленькі добрі справи, з яких складається те, як пише автор, що називається *людяність*. Про його фабрику емальованого посуду пішла чутка, ніби вона є прихистком для євреїв. І це було справді так. Ті, хто потрапляв до Оскара Шиндлера, не тільки отримували «*смачний суп*», але й надію на порятунок. Такий собі Ковчег Ноя посеред моря крові й смерті.

У романі «*Список Шиндлера*» часто використовується іронічний підтекст, який містить натяки на життєві історії й людські трагедії. Так, коли герой купляв подарунки для коханих жінок на Різдво, автор зазначає, що йому легше було купити коштовності, аніж пуделя. «*У такі часи коштовності активно мігрують*» [3:86]. Можна лише здогадуватися про жажливі причини «*міграції*» коштовностей.

Іронія, що наповнюється трагічним змістом, також виникає за рахунок переходу від однієї точки зору до іншої. Скажімо, автор у нейтральному стилі переповідає німецький указ про те, що буде влаштовано спеціальний закритий єврейський квартал, «*щоб зменшити расові конфлікти*». І одразу відбувається перехід до точки зору звичайних євреїв, які вірили, ніби «*утиски матимуть конкретну форму і в людей буде можливість бодай якось планувати своє обмежене майбутнє*» [3:89]. Незважаючи на тісноту, євреї мали «*відчуття наближення до межі, за якою, коли щаститиме, тебе вже нікуди не виганятимуть і не тиранитимуть*» [3:91]. Подальші події в романі переконують у суцільному цинізмі указів про організацію гетто і про наївну віру в «*обмежене майбутнє*».

Очіма Оскара Шиндлера в романі показана страшна картина утворення гетто, до того ж в

історичному аспекті. Герой знає про історію організації перших гетто. Він був свідком утисків євреїв у 1930-ті роки: на факультетах в університетах були особливі лавки, де мали сидіти євреї. Тому єврейський погром, який розгортається прямо на його очах, він сприймає як трагічний ланцюг розвитку історії. Оскар Шиндлер «скрізь бачив євреїв, які збирали речі, які штовхають візки, навантажені стільцями, матрацами, годинниками, у бік гетто ... Оска подумав, що їхні предки так само примандрували з Кракову, штовхаючи перед собою візки з постіллям, понад п'ятсот років тому. Тепер вони йдуть звідси – немовби з тими самими візками. Казимирове запрошення скасоване» [3:92-93].

Біблійні мотиви всесвітнього потопу і Ковчега Ноя продовжують у романі мотиви мандрів євреїв під проводом Мойсея, а також мотиви пов'язані зі служінням Ісуса Христа людям. Тільки знову ж таки автор не робить із Оскара Шиндлера біблійного героя із німбом над головою. Навпаки, письменник постійно підкреслює його риси як звичайної людини, а не Бога. Едіт Лібгольц, яка почула від Оскара Шиндлера обіцянку «Хто працюватиме тут, той переживе війну», як й інші працівники, палко повірила йому. Через непряму мову автор передає думки й почуття євреїв, яким пощастило знайти свого Мойсея: «Обіцянка всіх вразила. Це було щось надзвичайне. Як людина – не Господь Бог? – може таке обіцяти? Але Едіт Лібгольц відчула, що повірила цим словам моментально... Тієї секунди, коли гер Шиндлер промовив ці слова, не залишалося нічого іншого, як повірити» [3:96]. «Якщо цей чоловік не має рації, якщо він трохи користується своєю силою, щоб передати власну переконаність, то нема на світі ні Бога, ні людяності, ні хліба, ні руки допомоги» [3:97]. Знімаючи ореол героїзму в зображенні Шиндлера засобами літературної іронії, Т. Кініллі водночас утверджує думку про те, що кожна людина може піти у відповідальний момент шляхом Мойсея або Христа. У даному епізоді іронія наповнюється не викривальним, як це було в зображенні системи фашизму, а надзвичайно позитивним, гуманістичним змістом.

Оскар Шиндлер, йдучи шляхом Мойсея і Христа, захищає і збирає єврейський народ. Він зрозумів, що саме війна, під час якої він вирішив примножити капітал, дала йому зовсім інші багатство – духовну відповідальність за людей, які повірили йому всім серцем, і відчуття нерозривної єдності з ними. Він складає список «своїх євреїв», яких починає викупляти, щоб вивезти в безпечне місце, подалі від Кракова. За кожного з них було заплачено великі гроші. Але людське життя безцінне. М. Гоголь мріяв про моральне відродження Чичикова у другому й третьому томах «Мертвих душ», але не завершив свій безсмертний

задум, бо життя не дало реального матеріалу письменникові. А в романі Т. Кініллі Оскар Шиндлер зумів відродитися до нового життя й зберегти сотні інших життів. І це зробив не літературний герой, а реальна особа.

Капітуляція Німеччини поставила перед персонажами роману нові проблеми. З допомогою тієї ж іронії автор показує зміну соціальних ролей учасників трагічного сюжету. Німці тепер поставлені перед необхідністю пережити стан жертв і втікачів від Страшного Суду. А працівники-євреї могли б стати катами своїх поневолювачів. Проте Оскар у своїй промові закликає «свій народ» до людяності й гідності: «Солдати на фронті й маленькі люди, які всюди виконували свої обов'язки, не повинні нести відповідальність за те, що вчинила купка людей, які називали себе німцями. <...> Не ходіть грабувати й мародерствувати в сусідні будинки. Покажіть, що ви гідні тих мільйонів жертв з-поміж вашого народу, утримайтеся від будь-якої особистої помсти й терору» [3:399].

Оцінку фашизму та його представникам дала історія, а оцінку вчинкам Оскара Шиндлера дали самі євреї. У неспокійні дні між проголошенням миру і його сповненням в'язні зробили прощальний подарунок Оскарові – всі євреї розуміли, що він мусить тікати й заховатися як німець і член партії NSDAP. Із золотого моста, що зберігся на зубах пана Єрета, інший в'язень-ювелір зробив для Оскара Шиндлера каблучку на пам'ять про тих, кого він врятував. Самоіронія Єрета допомагає розкрити велику любов і вдячність людей, заради яких цей «ненормальний німець» неодноразово ризикував і пішов проти «аморальної і дикої системи». «Під рукою були тільки ті метали, що використовувалися на виробництві. Саме пан Єрет запропонував, де взяти дещо краще. Він відкрив рота і показав свій золотий міст. Коли б не Оскар, сказав він, ця штука однаково дісталася б есеєвцям. Лежали б мої зубки десь на їхніх складах укупі з золотими іклами яких-небудь невідомих добродіїв з Любліна, Лодзі та Львова» [3:396]. Самоіронія тут виявляється у формі непрямої мови, яка надає оповіді особливої щирості й правдивості. Усередині каблучки вигравірували напис на івриті. Це були ті самі слова, які Штерн цитував Оскарові у 1939 році: «Той, хто рятує одне життя, рятує цілий світ» [3:397].

У моменті дарування каблучки автор знов використав іронію, але це та іронія, яка не викликає навіть тіні усмішки, а лише – сльози й духовний катарсис усіх учасників цієї історії. «Оскар постояв, захоплюючись подарунком, він показав напис Емілії і попросив Штерна його перекласти. Коли він спитав, де ж вони взяли золото, і зрозумів, що то був міст Єрета, всі думали, що він засміється; Єрет серед делегації дарувальників був готовий, що

його піддражнюватимуть, і вже оголив в усмішці тоненькі пеньочки зубів, з яких було зняте золото. Але Оскар дуже посерйознішав і повільно вдягнув каблучку на палець. Хоча ніхто не зрозумів, але саме в той момент вони всі знову стали собою, і тепер Оскар Шиндлер став їм зобов'язаним за оцей дарунок» [3:401].

Звернімо також увагу на те, що яскрава іронія допомагає письменникові розвінчати представників нової радянської влади, яка прийшла звільняти євреїв. Табір було звільнено, і зробив це лише один російський офіцер, який приїхав на маленькому конику – звичайному поні. Його гвинтівка була прив'язана на мотузці. Він став на стілець, який додавав йому зросту, і сказав, що євреїв «звільняють славні Совети, і вони можуть тепер іти до міста і пересуватися, куди захочуть». Коли ж в'язні спитали, куди їм краще піти, офіцер відповів: «Не знаю... Не знаю, куди вам іти. На схід не ходіть – це я вам точно скажу. Але й на захід теж не ходіть,.. нас ніде не люблять» [3:412]. Іронічна картина звільнення має прихований смисл: свобода обертається на нове, тепер уже радянське, поневолення для євреїв. Зауваження автора про те, що «власність Оскара відійшла до Советів, а рештки його коштовностей і валюти загубилися в хитросплетіннях визволительської бюрократії» [3:417] тільки посилює критичний зміст епізоду про прихід Советів.

Та все ж таки погляд автора з відстані років на події Другої світової війни й Голокост дає можливість подолання трагедії засобами мистецтва. У романному просторі письменник Т. Кініллі продовжив долі й життєві колізії героїв, показав їх об'єднання і набуття справжньої особистої свободи в новому часі. У заповіті Оскара було сказано, щоб його поховали в Єрусалимі. І він справді заслужив те, щоб його тіло пронесли вуличками старого Єрусалима і віднесли на католицький цвинтар, а за ним йшли «свої євреї», «євреї Шиндлера», яких він урятував. «За ним плакали на всіх континентах» [3:427]. Плач єврейського народу за сучасним Ноем або Мойсеєм спрямований автором у майбутнє: у ньому втілено і безмежну вдячність, і водночас велику тривогу – чи не повториться Голокост і чи не залишиться світ без духовного поводиря і

людяності?

Проведене дослідження дозволяє зробити такі висновки. Значну роль у розкритті теми Голокосту в романі Т. Кініллі «Список Шиндлера» відіграє іронія. Т. Кініллі продовжив традиції романтичної іронії, надавши їй соціального, психологічного й філософського значення. Іронія у романі «Список Шиндлера» виконує роль художнього дослідження європейського суспільства в трагічний період ХХ ст. У творі Т. Кініллі іронія виявляється на різних рівнях – сюжетно-композиційному, імагогічному, просторово-часовому, стильовому, мовному. Т. Кініллі значно розширив і поглибив можливості іронії в межах документально-історичного роману. Іронія в романі «Список Шиндлера» виконує різні функції: соціально-критичну (викриття антигуманності сутності фашизму, війни, расової ненависті), дослідницьку (дослідження трагедії Голокосту та її наслідків), психологічну (розкриття психології людей із різних верств суспільства), філософську (порушення важливих питань буття людства у світовому масштабі), ціннісну (утвердження милосердя, моралі, стійкості людського духу, протистояння насильству). Іронія в романі Т. Кініллі виявляється в різних формах: авторська іронія, персонажна іронія, поєднання суперечливих документальних фактів, протиставлення несумісних понять і явищ, перехід від однієї точки зору до іншої, зіставлення різних точок зору, самоіронія, іронія як духовне прозріння і очищення (катарсис). У романі Т. Кініллі «Список Шиндлера» виявляються традиції світової літератури – Б. Брехта (мотив збагачення за рахунок війни) і М. Гоголя (мотив купівлі-продажу людських душ), які поєднуються з біблійними мотивами (Потоп, Ковчег Ноя, Мойсей, служіння Христа). Ці мотиви письменник повертає новими гранями, переносячи дію роману в конкретний історичний час і знаходячи в реальних героях внутрішні можливості для збереження життя, людяності й культури на Землі. Іронія є характерною особливістю індивідуального стилю Т. Кініллі, вона надала жанру документально-історичного роману поліфонічного звучання.

Література

1. Дремлюга М. М. Кінематографічний дискурс психоаналізу / М. М. Дремлюга: Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – К., 2002. – 24 с.
2. Дремлюга М. М. Психоаналіз як методологічне підґрунтя сучасних кінознавчих пошуків / М. М. Дремлюга // Кіноосвіта в Україні. – К.: Академія мистецтв України, 2000. – С. 65–68.
3. Кініллі Т. Список Шиндлера / Переклад Ганни Яновської / Т. Кініллі. – Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2017. – 432 с.
4. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста / Т. Ф. Шак: Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – Краснодар, 2010. – 48 с.

References

1. Dremliuha, M. M. (2002) Kinematohrafichnyi dyskurs psykhoanalizu [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]
2. Dremliuha, M. M. (2000) Psykhoanaliz yak metodolohichne pidgruntia suchasnykh kinoznavchykh poshukiv [Psychoanalysis as a Methodological Ground for Modern Cinema Studies]. Kinoosvita v Ukraini [Cinema Studies in Ukraine]. Kyiv : Akademiia mystetstv Ukrainy, pp. 65–68.
3. Kinilli, T. (2017) Spysok Shyndlera [Schindler's List]. Kharkiv : Klub simeinoho dozvillia. [in Ukrainian]
4. Shak, T. F. (2010) Muzyka v strukture mediateksta [Music in mediatext structure]. [PhD Thesis], Krasnodar. [in Russian]

УДК 821.111-31Д. Л. 09

Н. Ю. Проскуріна, О. М. Кравець

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Міфологічна символіка в діалогії Д. Лессінг «Маара і Данн»

Проскуріна Н. Ю., Кравець О. М. Міфологічна символіка в діалогії Д. Лессінг «Маара і Данн». У статті розглянуто діалогію англійської письменниці Д. Лессінг «Маара і Данн». Романи «Маара і Данн» (1999), «Повість про генерала Данна, дочку Маари, Гріота та сніжного пса» (2005) виділяються з поміж творчості письменниці своїм підкреслено фантастичним характером. Антиутопія, дія якої перенесена у далеке майбутнє повістує про життя людства після невідомої катастрофи на території континенту Африка. В результаті радикальних змін, рівень розвитку суспільства радикально знизився і в порівнянні із минулими поколіннями людство відстає у розвитку на століття і навіть тисячоліття. Через брак сакральних знань людство, що зазнало кризи має вирішити чи обрати новий шлях, відкинувши досвід прашурів, чи відродити майже втрачені знання минулого. Художній світ діалогії виявляє присутність міфологічного контексту. Простір та атрибутика романів просочені сакральним змістом. Метою статті є дослідження функціонування міфологічної символіки в означених текстах. Зокрема ключовими напрямками є дослідження колористики «світу речей» і простору діалогії. Серед бінарних кольорових пар, що репрезентують контраст між опозиціями живий (життя) / мертвий (смерть), північ / південь, представлено протиставлення чорного/червоного, чорного/білого, жовтого/синього кольорів. Досліджено також функціонування в тексті солярної міфосимволіки, вивчено функціонування символіки води та водного простору. В статті проаналізовано взаємозв'язок кольорової гами із комплексом ініціації.
Ключові слова: Доріс Лессінг, діалогія, роман «Маара і Данн», міфосимволіка, колористика, неоміфологізм.

Проскуріна Н. Ю., Кравець О. М. Мифологическая символика в диалогии Д. Лессинг «Маара и Данн». В статье рассматривается диалогия английской писательницы Д. Лессинг «Маара и Данн». Романы «Маара и Данн» (1999), «Повесть о генерале Данная, дочь Маар, Гриот и снежного пса» (2005) выделяются из числа творчества писательницы своим подчеркнуто фантастическим характером. Антиутопия, действие которой перенесено в далекое будущее повествует о жизни человечества после неизвестной катастрофы на территории континента Африка. Художественный мир диалогии обнаруживает присутствие мифологического контекста. Пространство и атрибутика романов пропитаны сакральным смыслом. Целью статьи является исследование функционирования мифологической символика в указанных текстах. В частности ключевыми направлениями являются исследование колористики «мира вещей» и пространства диалогии, солярная мифосимволика, изучение функционирования символика воды и водного пространства. В статье исследована взаимосвязь цветовой гаммы с комплексом инициации.
Ключевые слова: Дорис Лессинг, диалогия, роман «Маара и Данн», мифосимволика, колористика, неомифологизм.

Proskurina N., Kravets O. Mythological symbolism in D. Lessing's dilogy «Mara and Dann». The article discovers the dilogy, written by one of the most famous feminist writers of the 20-21th centuries. The D. Lessing's novels «Mara and Dann» (1999), «The Story of General Dann, Mara's Daughter, Griot and Snow Dog» (2005) stand out of writer's artistic world. The fantastic nature of the novels is emphasized. The antiutopia action is postponed to the distant future. The novels reveal the peculiarities of mankind's life after an unknown catastrophe on the continent of Africa. As a result of radical changes, the society became degraded. The evolution level was reduced so far that humankind in comparison with modern generation had fallen behind in development for centuries and even millennia. Due to lack of sacral knowledge about the world humanity had to go through another crisis. The question whether to choose a new way of development or to restore almost lost knowledge of ancestors is arised. The art world of dilody reveals the presence of the mythological context. The space and attributes of the novels are saturated with a sacred content. The purpose of the article is to study the functioning of mythological symbols in the given texts. In particular, the key areas are the color study of the "world of things". The particular important role of colour binnary opposition is described. Among the colour opposition there are such pairs as black-red, white-red, yellow-blue, which represent the contrast between the life/living and death/dead, the North and South and so on. The article also studies the space of dilogy, the solar mythosymbolics. The thesis put an emphasis on the study of the water symbolism. The article investigates the interconnection between the color gamma and the initiation complex.
Key words: Doris Lessing, dilogy, novel, color symbolism, mythological images, mythological symbolism, neomythogism.

Ім'я Д. Лессінг давно увійшло до канонів класики феміністичного роману і постмодернізму зокрема. Постає письменниці, її творчий шлях та манера письма стали підставою для порівняння з такими маститими персоналіями, як В. Вульф, С. де Бовуар. Д. Лессінг, досліджуючи досвід жінки, зазначає, що жіноча стать є Іншою навіть по відношенню до самої себе. Тому не дивно, що головним аспектом вивчення творчості авторки у зарубіжному літературознавстві є феміністичний підхід (М. Блум [1], Ш. Вілсон [6], М. Галін [2], Г. Грін [3], Л. Скотт [5], Ф. Перракіс [4]).

Науковий інтерес до літературної спадщини Д. Лессінг у вітчизняному літературознавстві виник порівняно нещодавно – з моменту отримання письменницею Нобелівської премії у 2007 році. У вітчизняному дискурсі творчість Д. Лессінг досліджувалась у незначній кількості дисертацій, статей, в яких виявляються різні підходи до вивчення таких романів як «Золотий Записник», «Марта Квест», «Грава співає», цикл романів «Діти насилля». Зокрема, феміністичний та психологічний підходи виявляються домінуючими напрямками вивчення творчого доробку авторки в працях таких вчених, як М. Горлач, Л. Мірошниченко, В. Савина, І. Шаповалова. Окремі дослідники вивчають художню манеру письма Д. Лессінг і відзначають вплив постмодернізму на творчість авторки. Українська дослідниця В. Крамар зазначає, що постмодерністська поетика творів Д. Лессінг виявляється на наративному рівні: «вільний синтаксис, прості короткі речення, підкреслена суб'єктивність модерністського мовлення, що проявляється у грі з компонентами актуального членування речення» [8:52].

Проте, аналіз значної кількості наукових праць дозволяє зробити висновок, що поза увагою дослідників і досі залишаються романи письменниці «Маара і Данн», «Повість про генерала Данна, дочку Маари, Гріота та сніжного пса». Аналіз міфологічних аспектів означених творів поглибить розуміння специфіки художнього світу творів Д. Лессінг і визначить перспективи вивчення сучасної англійської літератури, що зумовлює актуальність нашого дослідження.

Міфологічне підґрунтя у творах Д. Лессінг обумовлює насиченість романного простору речами та атрибутикою, що просочені сакральними змістами, отже мета статті – виявити особливості міфологічної символіки, що функціонує в художньому просторі діалогії «Маара і Данн».

Романи «Маара і Данн», «Повість про генерала Данна, дочку Маари, Гріота та сніжного пса» належать до пізнього періоду творчості авторки і являють собою приклад антиутопії: романні дії перенесені у далеке постапокаліптичне майбутнє та території материка Африка, назва якого з часом

змінилася на Іфрик. За висловом Д. Лессінг, «роман являє собою спробу уявити, що станеться, коли лід рушить на південь і життя повинне буде відступити до екватора і південніше» [9:8]. Авторка інтерпретує класичний сюжет казок: поневіряння двох сирот, брата і сестри, Данна і Маари у пошуках кращого життя. Оскільки цивілізація потерпіла крах і суспільство повернулося до первісного ладу, предметам давнини: одягу, архітектурі, книгам, винаходам минулого, що дісталися у спадок від прашурів надається магічне, містичне значення. Предмети побуту минулого стають артефактами, в архітектурні пам'ятки – місцем паломництва мешканців континенту.

У діалогії «Маара і Данн» символічними виявляються предмети одягу персонажів та їхня кольорова гама. У міфологічній традиції одяг виконує важливу функцію: це покриття людського тіла для захисту від зовнішньої дії, оберіг від чужого злого впливу, а також ознака соціального статусу власника. Тож, зміна одягу означає символічний перехід власника до нового стану і набуття певного соціального статусу.

Головна героїня романів Д. Лессінг, Маара, впродовж довгого часу носить туніку коричневого кольору, що дісталась їй у спадок від минулих поколінь. Цю туніку неможливо ні пошкодити, ні розірвати, ні «зносити». У міфологічному світосприйнятті коричневий колір є кольором ґрунту, осені, смутку, кольором землі, бруду і осіннього листя, що містить у собі ідею розпаду, смерті. У християнській традиції символіка коричневого кольору пов'язується із димом та попелом, з вогнем та дияволом (Содом та Гоморра) [7:127]. Крім того, шкіряне вбрання в біблійській символіці – знак гріхопадіння людства. Одяг без швів символізує у християнстві страждання Христові [12:350].

«Маара звернула увагу, що коричневий одяг скельних людей здавався різнобарвним. Іноді він відбивав сріблом, кидав кольорові або білясті відблиски, на деяких одяг виглядав мало не чорним. Перевішив погляд на свій власний одяг, дівчинка помітила, що і її туніка в складках здається майже чорною» [9:52].

Маара та її брат, після втечі з рідної домівки, де вони мали привілейований статус принца та принцеси, повинні перевдягнутися в дешеве вбрання. Разом із втратою королівства вони позбуваються і соціального статусу і тепер мають переховуватися та забути не тільки власне походження, коріння, а й навіть, власні імена. Відповідно, зміна одягу також свідчить про зміну статусу: незмінний, «вічний», одяг був атрибутом рабів, господарі ж надавали перевагу легким матеріалам та тканинам, що були ознакою високого статусу їх володарів, символом приналежності до королівської сім'ї.

Ненависть Маари до власного вбрання поступово зростає, оскільки вона відчуває себе рабинею, яка повністю належить до простору Скального селища, окраїни, що колись було місцем для вигнанців, а тепер стало притулком для біженців. Таким чином, одяг головної героїні виявляється одночасно її в'язницею та порятунком – при дезертирстві з армії Маара вдягає свою стару туніку, щоб бути менш помітною на тлі пустелі. До того ж, за цей одяг, довговічність якого була в пошані у покупців, Маара вимінює їжу та гроші.

Однак, коли героїня залишає Скальне селище, вона відразу знімає з себе хламиду, яку носила багато років. Таким чином, вона позбувається своєї зовнішньої рабської атрибутики, що зумовлює її поступовий перехід до нового статусу: «Змінивши одяг, Маара відчула, що всьому старому прийшов кінець, що починається нове життя» [9:188].

У другій частині діалогії два кольори хламид постають ознакою приналежності до якоїсь із двох ворогуючих армій: армії Данна або армії Кайри. Підлеглі Данна у хламидах червоного кольору прибувають до Центра, щоб приєднатися до армії прославленого генерала, оскільки їхньою спільною метою є пошуки шляху до сакрального простору, де вони б мали краще життя.

Ватага злочинців та втікачів — дезертирів Кайри, колишньої коханки Данна, що має намір скинути його з трону, вбрана у чорне. Протиставлення «червоного–чорного» кольорів відображає суть «конфлікту» двох сторін: червоний асоціюється із вітальними характеристиками, кров'ю, владою, силою, могутністю, а чорний – зі смертю, занепадом, підступністю.

Данн суворо забороняє своїм солдатам та послідовникам вживати мак чи будь-які інші наркотичні або алкогольні напої, бо за років юнацтва був наркозалежним. Почесне право носити червону хламиду потрібно було заслужити, тоді як Кайра приймала до своїх рядів усіх, хто був готовий за мізерну плату виконувати її накази. Щоб тримати цю ватагу під контролем, вона заохочує воїнів вживати алкоголь так курити опіум. Навіть власну дочку Рею вона не обмежує у доступі до наркотичних речовин.

Технічні прилади пращурів поволі розвалюються на частини, адже людей, які здатні розібратися, як вони працюють, все менше. «Рештки» чудернацьких машин стають об'єктом поклоніння. Наприклад, літак, що колись розбився в пустелі, перетворився на місце паломництва людей – за повір'ям місцевих мешканців, боги спустились на ньому на землю: «Святиною була давня машина з невідомого нині металу, яка уціліла після безлічі негараздів, що випали на її долю, включаючи і падіння з неба. Вважалося, що боги спустились в Іфрік на цій машині. Рештки двох з

цих богів, що укладені в освячені скрині, зберігалися в машині і понині [9:341].

Монети, речі повсякденного вжитку, одяг, тобто «світ речей» – все, що вдалося зберегти з давніх часів цінується набагато більше за сучасні аналоги.

Найбільше предметів давнини було зібрано в музеї Центру, міста на півночі, що колись було столицею всього материка. Однак, як і все місто, він поволі занепадає. Експонати, що були там представлені є лише примітивними копіями копій, «симулякрами», що підкреслюють нікчемне існування сучасних поколінь у порівнянні із буттям пращурів. Справжнім скарбом є підземна бібліотека Центра, у якій зберігаються усі книги континенту, що вдалося врятувати та переписати.

Кольоровий спектр також характеризує художній простір діалогії і набуває значущості по мірі просування головних персонажів з півдня на північ. Для зображення півдня, що потерпає від посухи, простору Скального селища, Маджабу та Хелопсу застосовуються: інфернальні відтінки буро-коричневого, іржавого, блідо-жовтого, сірого, чорного та червоного. Подекуди зустрічаються спалахи яскравих кольорів: зеленого, синього, рожевого – давніх фресок та одягу тощо.

Внаслідок глобального зледеніння на півночі континенту сформувався інший тип клімату: менш посушливий, ніж на півдні, з сильними опадами та підвищеною вологістю. Тож, кольорова гама півночі сильно відрізняється від півдня. З'являються відтінки зеленого, синього, сніжно-білого, кольору річкової твані.

Англо-американський антрополог В. Тернер у ході практичних досліджень з'ясував, що в первісному суспільстві найбільш вагомими вважалися три основні кольори: червоний, чорний та білий. На думку вченого, в них сконцентровано увесь психофізичний досвід поколінь [10:80], завдяки чому здійснювалась «класифікація» довкілля. За визначенням вченого, ці кольори утілюють тілесний досвід індивіда, інші назви відтінків є лише похідними від основних слів. [11:26]. Кольорова символіка тісно пов'язана із ритуалами ініціації: червоний постає як кольором хвороби, відьомства, так і символом сили та здоров'я. Чорний колір, окрім негативних конотацій «хвороба», «страждання», «смерть», «нечисте» асоціюється також із коханням, шлюбом. Білий колір пов'язується із чистотою, благом, владою, традиційністю, відкритістю та прозорістю.

Функціонування солярної міфосимволіки в тексті діалогії постає «двоїстим». Традиційно образ сонця розглядається як життєдайне світило, джерело тепла, що символізує божественну творчу енергію. Колористичними корелятами сонячного світла постають жовтий, червоний, помаранчевий, білий.

Міфологічна семантика жовтого кольору є амбівалентною. З одного боку, це колір сили, мудрості, могутності, влади та інтуїції. Жовтий колір є символом золота, багатства, розкоші. З другого, блідо-жовтий колір утілює почуття заздрості, хвороби, агресії. Блідо-жовті шати пов'язують зі зрадою, підступністю, називаючи цей відтінок кольором Іуди [7:86]. Жовтий колір також співвідносять із потойбічним світом, поживклим листям, смутком.

На початку першого роману сонце зображується нищівним світилом, від якого немає порятунку. Палюче сонце асоціюється із образом «вічної пустелі». Хронотоп, у якому функціонує образ нищівного сонячного світила, виявляє ознаки «розтягнення»/«ущільнення» часу.

Додатковими корелятами сонячного світла є білий (червоний) та помаранчевий кольори. Білий колір постає кольором невинності, чистоти. Білий колір також є символом святості. Шати світлого кольору є священними одяганнями у християнстві. Однак, цей колір має і негативну семантику. Білий є поєднанням усіх кольорів спектру, тобто може трактуватися таким, що не має власного кольору. На сході білий є кольором старості, занепаду, смутку, також біле вбрання вдягають під час трауру.

Кольоровим корелятом сонячного світла другої частини роману є саме білий, холодний колір. У просторі півночі, що скута вічним льодом та мерзлотою, світить холодне біле байдуже сонце.

Важливим елементом символічного виміру діалогії також є символіка води, що тісно пов'язана з категорією сакрального, оскільки вода у міфологічній традиції – один із першоелементів, що створили світ. У словниках міфосимволіки води безмежного океану порівнюють із хаосом. У романах Д. Лессінг з плином води порівнюється життєвий час героїв роману. Вода одночасно являє собою і життєдайне начало, і постає уособленням зла, смерті, потойбічного світу. Саме нестача води «формує» хронотоп роману: в посушливих топосах час зупиняється або сильно пришвидшується (сюжетний перебіг подій роману впродовж п'яти років вкладається в межі одного розділу); простір залежно від наявності водних джерел «сакралізується».

Окрім солярних символів, що відтворюють стан героїв, додатковими міфологічними маркерами виявляються колористичні кореляти сонячного світла: блідо — жовтий, жовтий, помаранчевий, червоний кольори. Південна частина континенту страждає від засухи, міста поступово заносить піском, а населення поволі вмирає. Часовий вимір у посушливій місцевості півдня виявляє ознаки «розтягнення»/«ущільнення».

Отже, у романах Д. Лессінг «Маара і Данн»,

«Повість про генерала Данна, дочку Маари, Гріота та сніжного пса» предмети давнини, архітектура міст, що характеризують романний простір, виявляються символічними. В залежності від якості простору (сакральний / профанований, «живий» / «мертвий»), його подано в тексті романів за допомогою кольорових опозицій: червоний – чорний (життя – влада та смерть), блідо – жовтий – білий (протиставлення півдня і півночі), жовтий – зелений – синій (інфернальність – вітальність або посуха – повінь).

Образ сонця, сонячного світла у міфологічній традиції має амбівалентну семантику. З одного боку, сонце, що несе тепло, асоціюється із народженням, сприймається як живильне джерело для усього суцього на землі, символізує божественну творчу енергію, уособлює знання, істину. З другого боку, солярна символіка може втілювати і негативну семантику, асоціюватися із палючим і нищівним світилом, що співвідноситься із потойбіччям і небуттям. У художньому контексті діалогії Д. Лессінг відчуття безчасся пов'язане із міфологічними образами «вічного» сонця, «нескінченної» пустелі тощо.

Символічне значення кольорів також змінюється впродовж тексту, що пояснюється суттєвою різницею кліматичних умов, що притаманні романному простору півдня та півночі. Відтінки синього, блакитного на півдні є синонімом (уособленням) життя, води, вічності, мудрості, кольором неба. На півночі синій колір «трансформується», набуваючи характеристик, що пов'язані із невідомим та небезпечним.

Одяг та його кольорова гама набувають особливої значущості в тексті діалогії. Вбрання, його забарвлення, є відображенням статусу власника, зміна одягу означає перехід до «якісно» нового стану, «переродження». Колористика, що притаманна повсякденному вбранню персонажів, втілюється в пастельних відтінках світло-коричневого, блідо-жовтого, тощо. За допомогою протиставлення різних кольорів спектру «розкривається» втілення комплексу ініціації. Бінарні опозиції «життя – смерть» знаходять свій вияв у «протистоянні» червоного та чорного кольорів.

Предмети побуту, давні винаходи, книги, що дісталися сучасникам у спадок від пращурів, набувають сакрального значення. «Світ речей» давнини набуває магічних властивостей, окремі речі стають об'єктом поклоніння.

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

Література

1. Bloom H. Bloom's Modern Critical Views : Doris Lessing / Harold Bloom. — New York : Chelsea House Publishers, 2003. — 274 p.
2. Galin M. Between East and West: Sufism in the Novels of Doris Lessing / Müge Galin. — New York : New York Press, 1997. — 280 p.
3. Greene G. Changing the Story: Feminist Fiction and the Tradition / Gayle Greene. — Michigan : The University of Michigan Press, 1991. — 302 p.
4. Perrakis P. Touring Lessing's Fictional World / Phyllis Perrakis // Science Fiction Studies. — 1992. — Vol. 19. — Iss. 56. — P. 95 — 99.
5. Scott L. Similarities Between Virginia Woolf and Doris Lessing [Електронний ресурс]. / L. Scott // Deep South. — 1997. — Vol. 3. No. 2. Режим доступу до видання: <http://www.otago.ac.nz/deepsouth/vol3no2/scott.html>.
6. Whilson S. R. Storytelling in Lessing's Mara and Dann and Other Texts / S. R. Whilson // Women's Utopian and Dystopian Fiction / — Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013. — P. 23 — 30.
7. Бидерман Г. Энциклопедия символов / Бидерман Г. Пер. с нем. / Общ.ред. и предисл. Свенцицкой И. С. — М.: Республика, 1996. — 335 с.
8. Крамар В. Б. Постмодерністська поетика творів Джона Апдайка і Доріс Лессінг / В. Б. Крамар // Видання ЧДУ ім. Петра Могили. — Видання Філологія. Літературознавство — 2011. — №164, вип.152. — С. 50 — 53.
9. Лессинг Д. Маара і Данн: [роман] / Д. Лессинг ; [пер. с англ. Ю. Балаяна]. — СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2008. — 463 с.
10. Тернер В. У. Символ и ритуал. Сост. В. А. Бейлис и автор предисл. / В. У. Тернер — М. Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. — 277 с.
11. Тернер В. У. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах (на материале ритуала ндембу). / В. У. Тернер — Семиотика и искусствометрия. М., 1972.
12. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов / Е. Я. Шейнина. — М. 2001. — 592 с.

References

1. Bloom, H. (2003) Bloom's Modern Critical Views : Doris Lessing. New York : Chelsea House Publishers.
2. Galin, M. (1997) Between East and West: Sufism in the Novels of Doris Lessing. New York : New York Press.
3. Greene, G. (1991) Changing the Story: Feminist Fiction and the Tradition. Michigan: The University of Michigan Press.
4. Perrakis, P. (1992) Touring Lessing's Fictional World. Science Fiction Studies. Vol. 19
5. Scott, L. (1997) Similarities Between Virginia Woolf and Doris Lessing. Deep South. [Electronic journal], vol. 3., no. 2. Available at: <http://www.otago.ac.nz/deepsouth/vol3no2/scott.html> (accessed 23.04.2018)
6. Whilson, S. (2013) Storytelling in Lessing's Mara and Dann and Other Texts. Women's Utopian and Dystopian Fiction. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
7. Biderman, G. (1996) Entsiklopediya simvolov [Encyclopedia of symbols]. Moscow : Respublika. [in Russian]
8. Kramar, V. (2011) Postmodernistska poetyka tvoriv Dzhona Apdaika i Doris Lessing [John Appydayk and Doris Lessing's Postmodern poetry]. Vydannia Filolohiia. Literaturoznavstvo [The Philological Edition. Literary criticism, 2011]. Vol. 164, no. 152, 50–53. [in Ukrainian]
9. Lessing, D. (2008) Maara i Dann: [roman] [Mara and Dann: [novel]. SPb.: Amfora. [in Ukrainian].
10. Terner, V. U. (1983) Simvol i ritual [Symbol and ritual]. Moscow : Glavnaya redaktsiya vostochnoy literaturyi izdatelstva «Nauka». [in Russian]
11. Terner, V. U. (1972) Problema tsetvovoy klassifikatsii v primitivnyih kulturah (na materiale rituala ndembu) [The problem of color classification in primitive cultures (on the material of ritual Ndembu)]. Semiotika i iskusstvometriya [Semiotics and artometry]. Moscow. [in Russian]
12. Sheynina, E. Ya. (2001) Entsiklopediya simvolov [Encyclopedia of symbols]. Moscow. [in Russian]

УДК 821.134.2(72)-311.6.091

Ю. В. Садовська

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

**«Революційне світовідчуття» в контексті системно-синергетичного підходу
(М. Асуела «Ті, хто знизу», І. Бабель «Кінармія»)**

Садовська Ю. В. «Революційне світовідчуття» в контексті системно-синергетичного підходу (М. Асуела «Ті, хто знизу», І. Бабель «Кінармія»). У статті поставлене питання про доцільність використання системно-синергетичного підходу до художніх творів М. Асуели та І. Бабеля. Отже, романи «Ті, хто знизу» (М. Асуела) та «Кінармія» (І. Бабель), присвячені революції та громадянській війні, доцільно досліджувати в рамках синергетичної концепції хаосу. Доведено, що саме цей метод аналізу дає можливість показати дисипативні процеси в нелінійному середовищі й відтворити закономірності поведінки героя в ситуації переходу від порядку до хаосу і навпаки.

Ключові слова: синергетика, системний підхід, хаос і порядок, бифуркація, злам свідомості.

Садовская Ю. В. «Революционное мироощущение» в контексте системно-синергетического подхода (М. Асуэла «Те, кто внизу», И. Бабель «Конармия»). В статье поставлен вопрос о целесообразности использования системно-синергетического подхода при анализе художественных произведений М. Асуэлы и И. Бабеля. Итак, романы «Те, кто внизу» (М. Асуэла) и «Конармия» (И. Бабель), посвященные революции и гражданской войне, целесообразно исследовать в рамках синергетической концепции хаоса. Доказано, что именно этот метод анализа дает возможность показать диссипативные процессы в нелинейной среде и воспроизвести закономерности поведения героя в ситуации перехода от порядка к хаосу и наоборот.

Ключевые слова: синергетика, системный подход, хаос и порядок, бифуркация, слом сознания.

Sadovska J. V. «Revolutionary attitude» in the context of the system-synergistic approach (M. Azuela «The Underdogs», I. Babel «Red Cavalry»). The present article is devoted to the expediency of using a system-synergistic approach to M. Azuela and I. Babel's works. Thus, the novels «The Underdogs», (M. Azuela) and «Red Cavalry» (I. Babel), devoted to the revolution and civil war, are to explore within the framework of the synergistic concept of chaos.

Nowadays synergetics is beyond the scope of its primary attraction field and the expediency of this method in the humanitarian knowledge puts it in the category of the latest paradigms of modern science. Such an approach allows making a research at the interdisciplinary level, that is, due to the «cooperative effect» to reveal the general nature of the world perception.

One of the main contradictions underlying the synergistic approach is the dialectical unity of order and chaos in the process of system existence. During the time of social, political and economic changes the dynamics of systems contains an increasing share of uncertainty (periods of chaotic behavior).

Significantly, the revolutionary impulse depicted in M. Azuela's work «The Underdogs» and I. Babel's «Red Cavalry», is the stage of bifurcation, but the chaos created near the bifurcation point does not mean that the order disappears; it means that the process dynamics becomes unpredictable. The existing system goes into a stage of crisis, characterized by a violation of stability and imbalance. In M. Azuela's work it is a spontaneous struggle of one of the revolution detachments, in I. Babel's work – reality, covered by the chaos of the civil war.

The person, who is immersed in a situation of chaos, is pursued with multi-vector and ambiguity of decisions. The process of choosing a path (attractor) is related to internal searches, and the solution is the result of doubt and contradiction.

It is proved that this method of analysis makes it possible to show dissipative processes in a nonlinear environment and to recreate the patterns of behavior of the character in the situation of transition from order to chaos and vice versa. The patterns of characters' behavior at the stage of the bifurcation are revealed in two hypostases: the chaos of reality (meaningless destruction, cruelty, aggression); the chaos of ideology and morals («confused person», experiencing a «breakdown of consciousness»).

Key words: synergetics, system approach, chaos and order, bifurcation, breakdown of consciousness.

У наш час увявлення про самоорганізацію складних систем у рамках синергетики знаходять своє місце в соціо-гуманітарній сфері знань, хоча статус цієї постнекласичної науки ще не визначено. Але В. І. Силантьєва трактує синергетику як «фундаментальний напрям наукового мислення, що носить міждисциплінарний характер і поєднує природно-наукове і гуманітарне знання» [5:52]. Для нашої роботи, присвяченої аналізу поведінки й мислення героїв неспокійного (революційного) часу, цей метод дуже доречний.

Зазначимо, що з моменту свого первісного утвердження синергетика була приречена на міждисциплінарність і дослідницький універсалізм.

У першу чергу тому, що вона виникла на стику різних наукових дисциплін і наукових шкіл (І. Пригожин, Г. Хакен, М. Фейгенбаум та ін.). Поширення концепцій синергетики як парадигми кінця ХХ в. поставило питання не лише про розширення категоріального апарату гуманітарних дисциплін, а й про використання універсальних математичних моделей, розроблених у рамках теорії нелінійних динамічних систем і теорії хаосу.

Отже, *актуальність* нашої роботи визначається доцільністю використання системно-синергетичного аналізу творів про революцію (маємо на увазі твори М. Асуели й І. Бабеля). Підкріплюють нашу позицію теоретичні узагальнення дослідників Н. В. Абабіної, В. П. Бранського, В. В. Василькової,

Ю. В. Данилової, В. Г. Зінченка, М. С. Кагана, О. М. Князевої, С. П. Курдюмова, S. R. Mann(a) та багатьох інших.

Синергетичний підхід дозволяє досліджувати проблему на міждисциплінарному рівні, тобто за рахунок «кооперативного ефекту» розкрити загальний характер закономірностей світосприйняття. У нашому випадку увага акцентується на перебігові дисипативних процесів в нелінійному середовищі, на закономірності переходу від порядку до хаосу і навпаки, на виявленні закономірностей поведінки людини в біфуркаційних ситуаціях.

Названі процеси знайшли відображення в художніх текстах, створених саме в нестабільний час, у період соціальних потрясінь і революцій. Це стосується як пафосно оздобленої російської постревольційної літератури, так і численних «романів про революцію» латиноамериканських письменників.

Даний постулат можна підтвердити словами англійського дослідника А. Мейера: *«I would define a revolution as two or three distinct processes which often are lumped together. One is the destruction of the old order or the old political system; another is the creation of a new one; and a third is the inevitable period of chaos that comes in between the two»*

(Я б визначив революцію як два або три різні процеси, які часто сприймаються як єдине ціле. Перший – це руйнування старого порядку або старої політичної системи, другий – створення нової, третій – *неминучий період хаосу між ними* [7:275–276]. (Переклад і курсив наш – Ю. С.).

Синергетична концепція хаосу. Одним із базових протиріч, що лежать в основі синергетичного підходу, є діалектична єдність порядку і хаосу в процесі існування систем (у рамках теоретико-множинного підходу їх аналогами були простота і складність, в рамках системного підходу – організація і дезорганізація). Використовуючи синергетичну парадигму у своїх дослідженнях, Н. В. Абабіна наполягає: «Поняття «порядок – хаос» можна розцінювати як аналогію поняття «закономірність – випадок», що своєю чергою неподільно пов'язане з категорією «необхідність – свобода», оскільки суб'єкт діяльності визначає свою поведінку, узгоджуючи її з власним "я"» [1:35].

Як елементи категоріальної дуальності, вони відносні, бо існують і визначаються тільки відносно один одного, відсутність одного з них унеможлиблює існування й визначення другого. І. Пригожин та І. Стенгерс вважають, що в багатьох випадках досить важко провести чітку грань між цими поняттями [4:154]. Одна й та ж сама система водночас є і впорядкованою, і хаотичною. Більше того, хаос, притаманний системі загалом, може бути просто іншим видом порядку, що

відрізняється від порядку, властивого її підсистемам.

Кожен із цих феноменів є джерелом, а інший – його породженням. При цьому співіснують дві можливості: перехід від порядку до хаосу (дезорганізація, збільшення ентропії) і перехід від хаосу до порядку (організація, зменшення ентропії).

Процес формування «нового порядку з хаосу» і, як наслідок, переорієнтування здійснюється за допомогою дисипативної властивості системи: руйнування системи шляхом занурення в хаос призводить до перевпорядкування елементів та їх стабілізації. Тобто, у результаті процесу самоорганізації з хаосу відроджується порядок [3].

У період соціальних, політичних та економічних змін динаміка систем містить все більшу частку невизначеності (періоди хаотичної поведінки) і показує характерні варіанти нелінійності процесів, що, своєю чергою, передбачає багатоваріантність еволюції і ймовірність неочікуваних змін темпу й напрямку процесів еволюціонування.

Такий переломний, критичний момент невизначеності майбутнього розвитку отримав назву *точки біфуркації* – точки «розгалуження» можливих шляхів еволюції системи. Зона біфуркації характеризується принциповою непередбачуваністю: невідомо, чи залишиться система в хаотичному стані, чи, може, народиться нова, більш упорядкована структура. Однак сама можливість спонтанного виникнення таких структур (порядку з хаосу) – найважливіший момент процесу самоорганізації системи.

Зазначимо, що революційний порив, зображений у творах М. Асуели «Ті, хто знизу» та І. Бабеля «Кінармія», є стадією біфуркації (біфуркація – момент переорієнтації, показник розгалуження варіантів еволюції). Але хаос, що виник поблизу точки біфуркації, не означає, що порядок зникає; він означає, що динаміка процесу стає непередбачуваною.

Існуюча система переходить до стадії кризи, що характеризується порушенням стабільності й дисбалансом. У М. Асуели це – стихійна боротьба одного із загонів революції, у І. Бабеля – дійсність, охоплена хаосом громадянської війни.

Хаос, який впливає з самої синергетичної концепції, є станом системи в період її переходу або біфуркації. У романі «Ті, хто знизу» такий стан системи проявляється за допомогою масової агресивності й постійної схильності до насильства: сліпа стихія революційного екстазу змітає все навколо:

«Qué hermosa es la revolución, aun en su misma barbarie! – pronunció Solís conmovido. Luego, en voz baja y con vaga melancolía. – Lástima que lo que falta no sea igual. Hay que esperar un poco. A que no haya combatientes, a que no se oigan más disparos que los

de las turbas entregadas a las delicias del saqueo; a que resplandezca diáfana, como una gota de agua, la psicología de nuestra raza, condensada en dos palabras: ¡robar, matar!...» [6:67].

«Яка прекрасна революція навіть у самій її жорстокості! Шкода тільки, що слідом за цим прийде інше. Чекати залишилося недовго. Тоді вже не буде бійців: тільки дикі крики натовпу, що піддається радощам грабунку. Ось тоді й засяє яскраво, немов відображена в краплі води, психологія нашої раси, зосереджена у двох словах: грабувати й убивати...» (Переклад наш – Ю. С.).

До роману М. Асуели за своєю тематикою (революція, фронт, стихійний бунт), а також за своїм художнім зображенням хаосу близька «Кінармія». Для І. Бабеля революція і революційна дійсність – це запекла, кривава, жорстока боротьба: «*Революція не може не стрелять, тому що вона – революція*». Неминучі криваві ріки й залишки порошу в повітрі створюють примарну дійсність, в якій боєць Першої Кінної армії зливається в єдине ціле зі своїм конем, і цей образ розчиняється в масі.

У зазначених творах («Ті, хто знизу» і «Кінармія») загальний порив, рух до ідеального атрактора («суператрактора») часто супроводжується безглуздою руйнацією, жорстокістю, пограбуваннями, численними вбивствами.

«Людина розгублена і жорстока», або злам свідомості. Період руйнування і перевпорядкування вносить корективи в поведінку людини: простежуються неоднозначність особистісної позиції, конфліктність, розгубленість, нелінійність мислення. На стадії біфуркації стан героя характеризується непередбачуваними вчинками й розгубленістю, поведінка визначається «випадком» і «ймовірністю».

Людину, що занурюється в ситуацію хаосу, переслідують багатовекторність і неоднозначність рішень. Процес вибору шляху (атрактор) пов'язаний із внутрішніми пошуками, а рішення є результатом сумнівів і протиріч.

В. І. Силантьєва зазначає, що «головною постаттю періодів нестабільності й переходу з однієї системи світобачення в іншу стає людина розгублена, схильна до “нестійкої свідомості”» [5:60]. Опинившись у ситуації тривалої нестабільності, людина «колекціонує нескінченну різноманітність індивідуальних уявлень про світ» [1:138]. Загалом, людина сприймає те, що відбувається, як низку мінливих явищ самоорганізації, що підсилює в неї почуття дисонансу, контрасту, критичного стану. Безпорадність, імпульсивність, невміння задуматися над метою переходу до дисипативного стану – характерні риси «людини розгубленої».

Вище сказане добре ілюструють герої «творів про революцію»: командир повстанського загону мексиканських селян Деметрію Масіас («Ті, хто знизу») і кавалерист Першої кінної армії Лютов («Кінармія»). Ці герої гостро відчувають дисгармонію та нестійкість оточуючого світу. На шляху до моменту стабілізації (тобто до атрактора) їх рішення виглядають вкрай спонтанними й непередбачуваними. До розгублення можна додати й жорстокість – закономірну, але іноді й невинуватну.

Так, боєць Кінної армії вбиває жінку, що обманом пронесла мішечок солі повз козаків, адже тільки таким чином йому вдалося змити, як він каже, «цю ганьбу з лиця трудової землі й республіки». І. Бабель показує страшне, породжене війною поєднання в людях переживань за країну й разом із тим – жорстокість та байдужість до свого і чужого життя. Він доводить, що знецінення життя стає буденністю.

Коливання системи призводить до коливання цінностей, на зміну свідомим вчинкам приходять інстинкти, внутрішнє відчуження й удавана неадекватність. Перебування в ситуації хаосу часто призводить до краху особистості й до духовної деградації. Людина стає носієм тільки своєї правди.

Деметрію Масіас зображений у романі «Ті, хто знизу» носієм моралі та справедливості, але за часів нестабільності світ і людина в ньому піддаються впливу страшної «мінливості», а також «неможливості побачити перспективу». Спостерігаючи мародерство й жорстокість свого загону, він змушений зізнатися, що його люди змінилися кардинально.

Цей персонаж переживає «злам свідомості» – він змушений поринути в дисипативний розпад системи, відмовившись від вистражданої і вже звичної ідеології. Варіант вибору – зазнати внутрішнього краху, що зазвичай супроводжується фізичною загибеллю.

Отже, період хаосу багатий драматичними й трагічними колізіями. Відсутність однозначної правди, відчай і неосяжність моменту призводять до того, що людина втрачає орієнтири й повністю губить себе.

Підсумуємо:

1) Синергетика вийшла за межі своєї первинної атрактивної сфери (сфери наук природничого циклу), і доцільність цього науково-дослідного підходу в гуманітарній сфері знань ставить її в розряд новітніх парадигм сучасної науки.

2) Застосування системно-синергетичного підходу дає можливість дослідити дисипативні процеси в нелінійному середовищі, у ситуації переходу від порядку до хаосу і навпаки. Саме цей метод аналізу відтворює закономірності поведінки героя в біфуркаційному стані.

3) Художнє зображення хаосу на стадії

біфуркації у «творах про революцію» має дві іпостасі: а) хаос дійсності (безглузде руйнування, жорстокість, агресія); б) хаос ідеології та моралі («людина розгублена», що переживає «злам свідомості»).

Література

1. Абабина Н. В. Литературно-художественные поиски переходного времени (конец XIX–начало XX веков). А. П. Чехов, И. А. Бунин, А. И. Куприн : [монография] / Н. В. Абабина. – Одесса : Астропринт, 2015. – 204 с.
2. Бабель И. Конармия : сборник / И. Бабель. – СПб : Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 288 с.
3. Василькова В. В. Порядок и хаос в развитии социальных систем: синергетика и теория социальной самоорганизации / В. В. Василькова. – СПб. : Лань, 1999. – 480 с.
4. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с при-родой : Пер. с англ. / Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. – М. : Прогресс, 1986. – 432 с.
5. Силантьева В. И. Литература и живопись в контексте компаративистики: Писатели и художники периодов эстетической переориентации : [монография] / В. И. Силантьева. – Одесса : Астропринт, 2015. – 336 с.
6. Azuela M. Los de abajo / Mariano Azuela. – New York : Penguin Books, 1997. – 144 p.
7. Meyer Alfred G. The functions of Ideology in the Soviet Political System / Alfred G.Meyer // Soviet Studies. – Vol. 17. – No. 3. – Glasgow : Taylor & Francis, 1966. – p. 273–285.

References

1. Ababina, N. V. (2015) Literaturno-khudozhestvennyye poiski perekhodnogo vremeni (konets XIX– nachalo XX vekov). A. P. Chekhov, I. A. Bunin, A. I. Kuprin. [Literary and artistic search for transitional time (the end of the XIXth century – the beginning of the XXth century)]. A.P. Chekhov, I.A. Bunin, A.I. Kuprin. [PhD Thesis]. Odessa, Ukraine : Astroprint. [in Russian]
2. Babel, I. (2013) Konarmiya. [Red Cavalry]. Saint Petersburg, Russia : Azbuka, Azbuka-Atticus. [in Russian]
3. Vasilkova, V.V. (1999) Poryadok i khaos v razvitií sotsial'nykh sistem: sinergetika i teoriya sotsial'noy samoorganizatsii. [Order and chaos in the development of social systems: synergetics and the theory of social self-organization]. Saint Petersburg, Russia : Lan. [in Russian]
4. Prigozhin I. & Stengers I. (1986). Poriadok iz khaosa: Novii dialog cheloveka s prirodoy [Order from chaos: A new dialogue between man and nature]. (V.Arshinov, Yu. Klimontovich, Yu. Sachkov Trans.) Moscow, Russia : Progress [in Russian].
5. Silantieva, V. I. (2015) Literatura i zhivopis' v kontekste komparativistiki: Pisateli i khudozhniki periodov esteticheskoy pereorientatsii. [Literature and art in the context of comparative studies: authors and artists of the times of aesthetic reorientation]. [PhD Thesis]. Odessa, Ukraine : Astroprint. [in Russian]
6. Azuela, M. (1997). Los de abajo. New York, USA : Penguin Books.
7. Meyer Alfred G. (1966). The functions of Ideology in the Soviet Political System. Soviet Studies, 3 (17).

УДК 821.161.2 неокласики

О. О. Смольницька

Київський літературно-меморіальний музей Максима Рильського

Шекспірівський дискурс у вибраній поезії та перекладах Максима Рильського і Миколи Зерова

Смольницька О. О. Шекспірівський дискурс у вибраній поезії та перекладах Максима Рильського і Миколи Зерова. Аналізується шекспірівський дискурс на прикладі спільної тематики поезії неокласиків (раннього Максима Рильського і його старшого колеги Миколи Зерова). Звернено увагу на бінарну опозицію король/блазень. Проаналізовано імпліцитну шекспірівську символіку в М. Рильського («Адоніс і Афродита» – спільне з «Венерою і Адонісом» Вільяма Шекспіра). Текстологічно та інтермедіально розглянуто образ Фальстафа. Доведено, що для М. Рильського переклади з Шекспіра стали формою самореалізації як митця й свідомим автобіографізмом. Залучаються унікальні матеріали.
Ключові слова: дискурс, поезія, переклад, неокласики, міф, Вільям Шекспір.

Смольницкая О. А. Шекспировский дискурс в избранной поэзии и переводах Максима Рильского и Микола Зерова. Анализируется шекспировский дискурс на примере общей тематики поэзии неоклассиков (раннего Максима Рильского и его старшего коллеги Микола Зерова). Принята во внимание бинарная оппозиция король/шут. Проанализирована имплицитная шекспировская символика у М. Рильского («Адонис и Афродита» – общее с «Венерой и Адонисом» Уильяма Шекспира). Текстологически и интермедиаально рассмотрен образ Фальстафа. Доказано, что для М. Рильского переводы из Шекспира стали формой самореализации как художника и сознательным автобиографизмом. Привлекаются уникальные материалы.
Ключевые слова: дискурс, поэзия, перевод, неоклассики, миф, Уильям Шекспир.

Smolnytska O. O. Shakespeare's discourse in the selected poetry and translations by Maxim Rylsky and Mykola Zerov. Shakespeare's discourse in general subject of the neoclassic poetry (early Maxim Rylsky and his elder colleague Mykola Zerov) is analyzed. The binary opposition king/fool has been emphasized. The implicit Shakespearian symbolism of M. Rylsky (the poem "Adonis and Aphrodite" is common with "Venus and Adonis" by William Shakespeare) is analyzed. The material of the analysis is the following literary works: "The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark", "Henry IV", "The Tragedy of King Lear", "A Midsummer Night's Dream", and the translations and own poetry by mentioned Ukrainian neoclassics. The paper also researches the French poem by Henri-Francois-Joseph de Régnie about William Shakespeare eternal characters (in the translation by M. Rylsky). The hallucination in Titania's character is researched in the modern to M. Zerov reception. The image of Falstaff is analyzed textually and intermedially. The research proves that M. Rylsky perceived his own translations of W. Shakespeare as the form of self-realization as an artist and a conscious autobiography. Shakespeare's motives in both poets have autobiographical character: M. Rylsky often writing from the first person identifies Falstaff and his own youth and M. Zerov directly offers his attitude to the present in his sonnets "Poor Yorick!" and "Titania". In the same way works the reproduction of modern tragedies in the cycle of M. Rylsky "Adonis and Aphrodite". The originals and the Ukrainian translations are compared and the exact correspondence of allusions and other means in the analyzed neoclassical texts to the Shakespearian originals is established. Unique materials are involved.

Key words: Maxim Rylsky, Mykola Zerov, discourse, poetry, translation, neoclassic poetry, myth, William Shakespeare.

Українське шекспірознавство як широке поле різних виявів (від власної творчості на шекспірівські мотиви чи теми – до художнього перекладу, вистав та іншого втілення, експериментів над стилем і тематикою Великого Барда, інтерпретації та реінтерпретації) весь час розвивається в різних напрямках. Фактично кожне покоління пропонує власне прочитання В. Шекспіра – і як постаті, і як тексту. Варто згадати праці Н. Гаврилюк, Д. Дроздовського, Н. Жлуктенко, О. Забужко, Р. Зорівчак, Л. Коломієць, Кристини Куявської-Кортні, Ірени-Ріми Макарик, Д. Москвітіної, Д. Наливайка, Т. Некряч, М. Стріхи, Сергія І. Ткаченка, Н. Торкут, Г. Храбрової та багатьох інших (один з найповніших викладів інформації про українську рецепцію Шекспіра: [13]). Відповідно, цікаво дослідити взаємодію текстів (безпосередньо шекспірівського як «пратексту») у різних поколінь, об'єднаних спільними культурними засадами.

Український неокласицизм як поетичне, критичне, компаративне, перекладацьке і перекладознавче явище неодноразово поставав і постає у полі зору вітчизняних і зарубіжних дослідників. Зокрема, це: В. Агеєва, С. Білокінь, О. Бросаліна, В. Брюховецький, Н. Гаврилюк, О. Гальчук [1], Т. Гундорова, Л. Демська-Будзуляк, І. Дзюба, «сьомий неокласик» І. Качуровський (1918 – 2013), Ю. Ковалів, Л. Коломієць, С. Павличко (1958 – 1999), В. Панченко, В. Погребенник, Г. Райбедюк, Т. Савчин, Л. Сірик, О. Смольницька, Е. Соловей, М. Стріха [14], Я. Цимбал, О. Чередниченко та ін., причому здобутки весь час примножуються, і перелічити всі неможливо. У вітчизняних і зарубіжних студіях з українського неокласицизму звертається увага на античний, французький, російський («Срібний вік») контексти, проте недостатньо вичерпно аналізується британський дискурс (хоча є цікаве дослідження [14] та експериментальні компаративні спроби: [11]). Зокрема, перспективний для дослідження застосований неокласиками шекспірівський дискурс як приклад творчого перетікання в поезіях та перекладі.

Мета – виокремити шекспірівський дискурс у вибраній ліриці М. Рильського і М. Зерова та перекладах творів Шекспіра як творче перетікання. **Завдання:** 1) проаналізувати сприйняття ранньої поезії М. Рильського на шекспірівську тематику в критиці; 2) дослідити часті образи короля і блазня як архетипові у власній поезії та перекладених М. Рильським творах (у тому числі «Король Лір»); 3) простежити автобіографізм «бідолашного Йоріка» як алюзії у сонеті М. Зерова; 4) зіставити змальований поетом образ Афродіти з міфічною версією та інтерпретацією в поемі В. Шекспіра «Венера і Адоніс»; 5) проаналізувати образ Фальстафа на прикладі вірша «Фальстаф» і шекспірівських творів, навівши оригінал; 6) простежити сучасну модифікацію образу Титанії у сонеті М. Зерова та відсилання до галюцинації як нової деструктивної реальності.

Український символіст Яків Савченко (1890 – 1937), відомий своєю зміною власних смаків на «пролетарські» та критикою неокласицизму, 1923 р. так характеризував творчі пошуки М. Рильського на прикладі сонета «Шекспір» зі збірки «Синя далечінь» (у цитаті збережено оригінальний правопис і друкарські помилки газети, текст уперше сконвертовано і розпізнано мною, висловлюю подяку за джерело В. Панченку і В. Колесник. – О. С.): *«Од «нудної» революційної дійсности, неприйнятої поетом, чужої й ворожої йому, поет повертається в світ звичних йому образів і настроїв, його найбільше вабить романтика середньовіччя, романтика феодальної доби згадає він, приміром, часи Шекспіра – англійського феодалізму, – і вже сниться Рильському: «Блукав я сам у браконьєрськїм стрі, / В гаях зелених Англії старої, / А вколо, в затуманеній далі / Приходили і блазні й королі»* [8]. Тут і алюзії до балад про Робіна Гуда (браконьєрство, натяк на зелений одяг – убрання прибічників героя згаданих балад; зелений гай – тобто Шервудський ліс, навіть кліше «стара Англія») – не помічені критиком, – і власне Шекспір. До речі, стосовно постаті англійського Барда можна згадати легенду про те, що

майбутньому письменнику довелося тікати з рідного Стретфорда-на-Ейвоні саме через браконьєрство. У нищівній рецензії критик протиставляє оспівуваних неокласиком «білосніжних Дездемон» і небажання М. Рильського «большеветь» (якщо вжити новотвір О. Мандельштама). Слід зазначити, що, попри фактаж, дописи Я. Савченка в «Більшовику» не містили великої ерудиції й змішували як «міледі», так і «трубадурство» (тобто, відповідно, англійське і французьке), ототожнюючи цю тематику взагалі з ворожою течією у мистецтві.

У М. Рильського помітна неодноразово вицеленована контroversія (або навіть водночас взаємодоповнення) *король – блазень*. Чи є це бінарною опозицією? Асоціації, які виникають під час читання: «Трагедія короля Ліра» (де наявні як заголовний персонаж, так і його вірний блазень, а також вигнаний Глостером законний син Едгар, який удає божевільного і кривиться), а також «Гамлет, принц Данський», де король – Клавдій, наступник – Гамлет (якому не суджено стати королем), схильний до чорного гумору гробокоп і виритий череп колишнього блазня, знаного Гамлету, Йоріка. Учорашній король (Лір) занепадає й безумством наближається до блазня (який тільки удає божевільного й просто каже правду – алегорично або, навпаки, надто прямо). Учорашній живий (Йорік) утрачає як життя, так і вміння йому радіти й перетворюється на тілн. Блазнює Гамлет, удаючи божевільного й за допомогою провокацій дізнаючись правду. Хоча, звичайно, цей образ надто складний для висвітлення в одному дослідженні. Характеризуючи «вічні образи» у неокласиків (Одісей, Гамлет, Фауст), О. Гальчук вважає, що у «Гамлеті немає повноти, бо «він тільки син»» [1: 312]. Це питання дискусійне, бо цей шекспірівський герой із самого початку трагедії зрілий муж (йому тридцять років – на описуваний час це вважалось літнім віком; він повернувся з університету), а остаточно реалізується як індивідуальність, дізнавшись про підступне вбивство батька. Фактично його життя набуває сенсу як місія – помстою. Поява привида логічна: Гамлет не юний (як, на жаль, його часто зображують навіть в екранізаціях), він морально готовий зустрітися з батьковою тінню й дізнатися правду.

Питання безумства і озвучування в удаваному маренні національних архетипів – інший аспект відтворення у перекладі. М. Рильський, переклавши «Короля Ліра», майстерно відтворив, зокрема, апелювання до народної демонології (часто германського походження) в устах Едгара. Так, це середньоанглійське (на основі скандинавської міфології) замовляння від нечистої сили: «*Святий проходив Вітольд дорогою глухою / І тричі зустрічавсь з марою він нічною. / На місці став, / Її*

закляв: / – Згинь, відьмо, згинь, хай буде Бог зо мною!» [16: 388]. (Детально про символіку цього замовляння і образ святого Світольда – в оригіналі – та первісно Одіна: [10: 145]). Це не просто відтворення ритміки та образності тексту, але й гармонійний показ того, що герой (значного роду) удає простолюдина, бо до таких прикладів народного християнства вдавалися саме нижчі верстви. Отже, перед реципієнтом приклад маски. В оригіналі – маскування героя, але й переклад одночасно як маскує наміри інтерпретатора (бо М. Рильський таким чином висловлював те, що не міг прямо висловити у власних творах), так і розкриває їх.

Інший ракурс шекспірівської проблеми (король, влада; краса та вічні цінності) – у перекладеному М. Рильським вірші Анрі де Реньє (Henri-Francois-Joseph de Régnie, 1864 – 1936), французького поета, який захоплювався і парнасизмом, і символізмом. Твір «Я бачив королів, що втратили корони...» пропонує шекспірівські образи трагічної сучасності й проблемам нового покоління (зокрема, розчарованого і втомленого життям): «*Я бачив королів, що втратили корони, / Принц Гамлет нині – пацюків ловець, / Зів'яла Порція, і пристрасть Дездемони / В моїх обіймах свої знайшла кінець»* [6: 17]. Тут обігруються вічні образи, де досить незвичне згадування Порції – антагоністки Шейлока у «Венецькому купці», прекрасної, мудрої та багатой спадкоємиці з Бельмонта, нареченої, а потім дружини Бассаніо; це можливе оспівування королеви Єлизавети I Англійської Тюдор. (Докладніше історичний, перекладознавчий, юнгіанський, контекстуальний та інтермедіальний аналіз образу Порції: [9]). На відміну від Джульєтти або Дездемони, Титанії, Корделії чи навіть Віоли, Порція не так часто інтерпретується у мистецтві. Те, що в поета вона «зів'яла», означає автоматичне припинення сватання до неї численних претендентів (сцени відгадування правильної скриньки – з портретом – досить комічно, але подекуди й чутливо, подано у Шекспіра). Герой Реньє почувається деструктивним і у класичному, і у новому світі. Він естет, але й споживач, від його рецепції гине класичний задум. Класика героя не рятує, фактично він її знищує.

Інше питання – імпліцитна шекспірівська тематика у творчості М. Рильського. Зокрема, у циклі «Адоніс і Афродіта» (автор у ритмі наголошує ім'я Адоніс на французький лад, тобто на передостанньому складі). За відомим міфом, Афродіта (Венера) закохалася в смертного Адоніса, але кохання божества не приносить щастя людині, тому героя роздер вепр, і з крові вбитого проросла багряна квітка анемон (анемона); так само тлумачать появу квітки адоніс. У М. Рильського, з одного боку, інтерпретується міф, ідея якого – нетривале, але важливе щастя. З іншого – на думку

О. Гальчук, антагонізму між заголовними персонажами «*немає, вони – символи вічного кохання, якому протиставляється «тимчасове»*» [1: 301]. У цьому ключі можна тлумачити вічних коханців Пірама і Тісбу, Трістана та Ізольду, Паоло і Франческу, Ромео і Джульєтту та ін. Також це «*твір-попередження, де тривожні настрої ліричного героя передають численні риторичні питання*» [1: 302]. Дослідниця порівнює названий твір із поемою Шекспіра «Венера і Адоніс» (переклад О. Мокровольський), вважаючи, що в британського автора Венера втілює «*земне, чуттєве кохання, невід'ємне від світу, що її оточує*» [1: 301] (так само тлумачать О. Короткова та ін.). У Шекспіра сюжет поеми докладний, фактично це переказування міфу, трохи й іронічне, навіть подекуди фривольне, канонічна форма уваризне задовану в тексті емоційність. Тобто подібна інтерпретація богині досить близька античній, проте варто врахувати і містеріальний характер служіння Венері. У М. Рильського проблематика постає і філософською, і соціальною. На одному полюсі – чуттєвість (у тому числі й у пізнанні мистецтва), античне самооновлення, воскресіння: «*Цвіт, висвячений Афродиті, / Щораз по новому цвіте*» [5: 16] (збережено оригінальний правопис) – можливо, тут натяк на долю Адоніса. На іншому полюсі – трагедія змін: «*Всі друзі стали незнайомі, / Всі незнайомі – як брати... / Ми умремо на переломі, / На повороті до мети*» [5: 16]. (Тут простежується ланка до збірки 1932 р. «Знак терезів»: прагнення рівноваги, але ж терези хиткі). Вірш – чи міні-поема – недарма містить чотири частини. Ліричний герой намагається сформувати власне ставлення до мінливого світу й те, яким чином – чуттєво чи раціонально – пізнавати нову реальність, де трагедії, фальш і маріонетки, де життя і смерть помінялися місцями. Тому персонаж не певен, чи не зміниться в цьому нестабільному світі образ відомої йому Афродіти як вічного і, здавалося б, стабільного образу: «*Якими вітами обвита, / Якою святістю свята, / Водною вічною обмита / Для Адоніса Афродита / Розкриє пристрасні уста?*» [5: 16]. Герой – новий Адоніс. Він гине, але має відродитися. У проаналізованому вірші спостерігаються рефлексії над колишнім захопленням – парнасізмом, – переосмислення неокласицизму й спроба визначитися з новою реальністю.

Інший персонаж – сер Джон (Джек) Фальстаф (Falstaff), надзвичайно вітальний, який втілює культуру тілесного низу доби Відродження. (У новітніх екранізаціях він колоритно зіграний Саймоном Расселом Білом – серіал «Порожня корона», «The Hollow Crown», 2012). Найповніше цей образ розкрито в історичній хроніці «Король Генріх IV», де Фальстаф (якому, за власними

словами, під шістдесят років – на шекспірівський час дуже похилий вік) – постійний «наставник» юного принца Гела (Hal, або Гаррі) в розпусті, пиятиці, бешкеті. Фактично це замітник принцового батька (Генріх IV – літній, хворіє та наприкінці вмирає), а за К. Г. Юнгом, Тінь принца. Тому полеміка між Фальстафом і Гаррі з приводу, прогнати чи не прогнати такого слугу [17: 530], набуває подвійного змісту: це означає витіснення деструктивного архетипу з незрілої свідомості, а також контроль принца над власним несвідомим. Аргумент Фальстафа: «*Banish plump Jack, and banish all the world*» [17: 530] («*Прогнати пухкенького Джека – це означає прогнати увесь світ...*» [15: 203] – тут і далі цей твір у перекладі Д. Паламарчука). Принц: «*I do, I will*» [17: 530] («*Я його таки прожену*» [15: 203] – імовірно, це репліка «у бік», до себе). Недарма у фіналі (дія V, сцена 5), на коронації, Генріх порівнює своє спілкування з Фальстафом і жахливий, бридкий сон (див. додаток). У хроніці «Король Генріх V» Фальстаф недарма вмирає: доба Відродження завершується, починаються суворі будні й трагедія війни (Англії з Францією), де веселощі будуть блюзнірством, тому в цьому творі на полі брані майже немає гумору. Юнак Гел став мужем, королем Генріхом. Він може бути дотепним (про що свідчить сцена сватання до французької принцеси, Катерини Валуа), але в ньому вже немає колишньої легковажності.

Дуже цікавий вірш М. Рильського «Фальстаф» – за мотивами фінального монологу нового короля Англії. М. Зеров 1926 р. вирізняв цей вірш, підкреслюючи, що п'ята книга («Крізь бурю й сніг», 1925) збіглася з поетовим тридцятиріччям, переоцінкою юності, це вже не весна, а «*творче літо*» [3, с. 561]. Лексика аналізованої поезії показує, що Рильський-неокласик знав текст Шекспірової хроніки – можливо, навіть в оригіналі. Сам вірш, принципово епічний, у шекспірівському дусі, переказує фінальну сцену «Генріха IV» («*Коли Уельський принц зійшов на батьків трон, / Він, як наказує традиції закон, / Перед підданцями промову мав поважну*» [7: 61]). Фальстаф (автором не названий на ймення, але впізнаваний кожному, хто читав шекспірівський твір) описаний як «*товстий дід. / Його червоний ніс / На масному виду, неначе квітка, ріс, / А з-під навислих брів блищали очі хитрі*» [7: 61]. Звернення Фальстафа: «*Принце мій, як я за тебе рад! / Це ж я, твій вірний друг, супутник твій і брат, / Фальстаф! Привіт тобі від хересу й дівчаток...*» [7: 62]. У Шекспіра це три фамільярні, змішані з високим стилем (порівняння з Юпітером) репліки: «*God save thy grace, King Hal! ... my royal Hal! ... God save thee, my sweet boy! ... My king! my Jove! I speak to thee, my heart!*» [17: 530]. Поданий у вірші М. Рильського портрет «діда» збігається з шекспірівським описом.

У першотворі інші герої (у першу чергу принц) неодноразково висміюють гладкість, пиятику (у тому числі обожнювання хересу), боягузство та інші Фальстафові риси. Наприклад, у напівфарсі («репетиції» пояснення батькові, чому він водить компанію з негідними людьми – дія II, сцена IV, таверна містрис Квіклі, *Mistress Quickly* – у перекладі Д. Паламарчука – пані Спритлі) принц Гел змальовує Фальстафа як: «*That villainous abominable misleader of youth, Falstaff, that old white-bearded Satan*» [17: 530] («Бридкого дурисвіта, що збиває з плигу молодь, Фальстафа, сивобородого диявола» [15: 202]; в оригіналі перші два епітети синонімічні, але *villainous* можна перекласти і як «мерзенний», а також «підступний», «злочинний»; віллан – тут ще й «мужлай»). «Привіт тобі від хересу й дівчаток» – також відсилка до шекспірівського твору, бо херес (*sack and sugar*) – улюблений напій Фальстафа, як і розпуста – улюблений спосіб життя цього героя (повія Доллі Продран – *Doll Tearsheet*; пані Спритлі, якій персонаж обіцяв шлюб, але одуричав і заборгував за постій, тощо). Цікаво, що розпусний Фальстаф саме старий, адже традиційно гріхи більше асоціюються з молодістю. У шекспірівського героя це молодість тіла, але водночас нездоровий спосіб життя – регресивний. Принц Гел усвідомлює, що така «наука» тягне його назад, тому пориває з минулим. Автор змальовує зміну світогляду принца в переломній ситуації (війна, відповідальність за ослаблого батька і державу), а також прихід нового покоління, більше розважливого і мудрого в організації власного життя.

Опис реакції нового короля на появу Фальстафа і його неприпустиме етикетом уривання церемонії у М. Рильського збігається з шекспірівським. В обох текстах – ключова фраза: «*Геть, старий, іди собі від мене! / Тебе не знаю я! Такий колись мені / За віку юного в туманнім снівся сні*» [7: 62]. Висновок з події – порівняння Фальстафа з молодістю ліричного героя (вона постає, «*мов невиразна пляма*» [7: 62]), але відповідь «*на вигуки охриплі і шалені*» [7: 62] – сувора, як у Шекспіра: «*Іди собі від мене! / Тебе не знаю я! Така колись мені / Приснилась у тяжкім, давно забутім сні*» [7: 62]. Постійний епітет на позначення і Фальстафа, і молодості у вірші – «безесний». Польською «*bezespny*» – «ниций», «підступний», «мерзенний». Це відповідає характеристиці Фальстафа в оригіналі (*villainous abominable*). Також ужите рідкісне слово підкреслює архаїчний колорит вірша (шекспірівській добі, староанглійській мові хронологічно відповідає староукраїнська, уже з бароковими домішками). На відповіді про сон М. Рильський ставить крапку: ліричний герой починає зріле життя. У Шекспіра Фальстаф ще виправдовується перед іншими та тими, кому

заборгував (*master Shallow*), що Генріх нібито для публіки грає роль і потім потай пошле за своїм другом – але Фальстафа заслужено забирають у тюрму, а варта не допускає містрис Квіклі та Долл до палацу й викидає цих жінок як розпусниць. Підсумовуючи, можна погодитися зі словами М. Зерова про те, що юність (збірки «Під осінніми зорями» і «Синя далечинь», які зробили М. Рильського знаменитим) уже відійшла, і поет «*доходить мужньої зрілості хисту, торуючи стежку, на якій має стати майстром-учителем*» [3: 562]. Тобто принц Гел став королем Генріхом V – і в однойменній хроніці інші схарактеризують цього героя як різко помудрілого.

Як творчий діалог із перекладеними творами та оригіналами постає лірика М. Зерова (що був і знавцем англійської мови). Зокрема, це сонет «*Poor Yorick! У ласкавий листопад...*» (1930) – де в оригіналі наведено крилату фразу з «Гамлета». На перший погляд, він напряму пов'язаний із Шекспіром тільки цією фразою, бо змальовує переживання від душевної (не фізичної) старості сучасного ліричного героя: «*знать, що чуття не зійдуться в приливі, «Poor Yorick! Як тобі відмолодитись? / Чи винен ти, що ти уже не витязь, / Що твої пригодницький минувся вік; / Що в захваті таїться стільки суму, / А ввечері ти поринати звик / У хатню тишу і самотню думу*» [2: 40]. Це трагедія інтроверта й відчуття переростання всамітності в самоту, відчуженість од плину життя. У «Гамлеті» – суголосся вищенаведеному. На цвинтарі Гамлет бере череп і промовляє знаменитий монолог про «бідолоашного Йоріка» (переклад Г. Кочура): «*Людина невичерпної винахідливості в дотепях, з винятковою фантазією... Отут були губи, які я часто цілував. Де тепер твої жарти? Твоє вистрибування? Твої пісеньки? Спалахи веселоців, від яких усі за столом, бувало, покотом лягали від реготу?»* (дія 5, сцена 1) [16: 283]. Інший сонет М. Зерова, «Тітанії» (1932), входить до циклу «*Tarde venientia*», чію назву можна перекласти з латинської як «Наближення вечора». Цей заголовок непростий, бо означає ірраціональний чинник, адже вечір – синонім активізації несвідомого, інтуїції. Та й сам вірш відсилає до «Сну літньої ночі» В. Шекспіра – комедії, яка, попри свою грайливість, піднімає серйозні проблеми. Зокрема, вона присвячена виразній силі несвідомого і небезпеці віддатись ілюзії, а також наголошує на хиткій різниці між реальністю і фантазією. Текст неокласика, з одного боку, присвячений осмисленню зрілості й навіть старості («*Щасливий, хто не знає пізніх літ...*» [4: 44]) – проблеми, наявної і у шекспірівських сонетах; у випадку М. Зерова старості не фізичної, а психологічної (розчарування новою реальністю, утома від постійного страху і бажання абстрагуватися за

допомогою мистецтва). Чи дає мистецтво повну змогу поставити заслону між страшною реальністю чи дріб'язковими буднями та власне творчою свободою митця? У М. Зерова юність – це юність душі, змога безпосередньо тішитися «прозовими рядками, / Де «Книга Рут» і «Пісня над піснями» / I дотепу гризкий, колючий дріт» [4: 44]. Тобто тут і гедонізм (адже віршована «Пісня над піснями» виразно еротична, хоча й трактована як алегорична любов до християнської церкви), і філософські роздуми про заслугу та визнання Богом людської долі після випробовувань (Рут або Рута збирала колосся для харчування, і її покохав багатій Вооз).

Цей сонет нетиповий для М. Зерова і певною мірою загадковий, бо мистецькі алюзії поєднуються у ньому з тривожним описом реальності. Рік написання підказує атмосферу творення сонета: репресії, терор, чий маховик остаточно розгорнеться у 1937 – 1938 рр. Але небезпека існувала від 20-х рр. ХХ ст. (згадаймо і те, що 1932 р. почався Голодомор, хоча його ознаки були й раніше). Також треба врахувати поетичну інтуїцію, адже справжні митці у творах передбачають катастрофи за роки. М. Зеров описував не стільки реальність, скільки, несвідомо, майбутні трагедії: «... через образ втраченого або зловісного сну передається трагізм сучасного життя і хаос суспільних катаклізмів» [1: 307]. Тому веселий Шекспіровий твір на тлі змалюваної неокласиком тривоги несподівано сприймається серйозно – як зіткнення двох поколінь, класичного і революційного чи постреволуційного, вихованого без бази або такого, що свідомо відкинуло «стару» культуру: «Та рання юнь сміється, не холодне... / Що ж обіцяєш їй ти, сива скроне? / Фальшиву мудрість? Безперечний нуд? // Чи ті обіцянки такі урочі, – / І вік не вийти з чарів і облуд / Тітаніям «Іванової ночі?»» [4: 44]. «Іванова ніч» – доместикований варіант назви свята St. John Eve (тобто переддень святого Йоанна, український аналог – купальська ніч), і під таким варіантом у перекладах знали англійські та інші реалії відповідного свята. В оригіналі – «A Midsummer Night's Dream» (*dream* – це не тільки «сон», але і «мрія», споріднене з ним нім. *der Traum* – «сон», «мрія», за значенням у певних контекстах і «дивовиддя», навіть «міраж»; у контексті комедії *dream* може бути й «хворобливий стан», «ілюзія», «маячня», «галюцинація»). Назва твору – англійська ідіома, яка означає безумство (приблизні українські аналоги – «сон рябої (сивої, білої) кобили», «сон шарої кішки», «маячня»). Тобто Шекспір свідомо підкреслював ненормальний, галюцинативний стан зачарованих героїв – іншими словами, геніально змалював силу несвідомого. Тітанія – це і ліричний герой (митець, який блукає у зачарованому колі), і нове покоління, яке теж має ілюзії, хоча й іншого типу. Але Шекспір висміює

королеву фей Тітанію (власне, фейрі, *fairy* – докладніше про цей клан у кельтській і германській міфології: [12]), яка у покару за відторгнення красивого пажі і конфлікт з чоловіком, Обероном, зачарована та закохується в ткача Ніка Основу (після його метаморфози – набуття осячачої голови; потім вона прозріває, і Оберон показує їй її «обранця»). Увесь твір – фактично вакханалія злих витівок Пака. Натомість у М. Зерова гумору не спостерігається, ліричний герой і автор промовляють про сучасні їм проблеми цілком серйозно. Шекспір постає ключем для розуміння відповідної неокласикам реальності. Свідомість приспана, тоді набуває волі й розкутості несвідоме, звідки викристалізуються архетипи. І свідоме, і несвідоме – у владі неприборкуваного Пака, який чарами змушує всіх грати за своїм сценарієм (паралеллю може бути сопілка гамельнського щуролова з відомої німецької легенди). (В інтермедіальному аспекті можна згадати екранізацію 1935 р. М. Райнгардта, де Пак постає дуже близьким і до шекспірівського, і до кельтського тлумачення, а також може бути інтерпретований як пробуджений дух раннього фашизму й подальший розгул хаосу та руйнації). Якщо докладніше аналізувати ідею сонета М. Зерова, то виникає таке спостереження. Молоде покоління прекрасне фізично (як шекспірівська Тітанія), їхні емоції безпосередні, це певною мірою нагадує язичницький Ерос (так само – у Шекспіровій комедії), але їм бракує духовної глибини – як й інфантильній королеві фей. Інфантилізм спричиняє жорстокість. Внутрішню красу, для дотримання принципу калокагатії, новій генерації може надати попереднє покоління, виховане на класичних цінностей, але поверхневе мислення такого дару не сприйме, вважаючи нотаціями і ретроградством – звідси риторичне питання ліричного героя: «Що ж обіцяєш їй ти, сива скроне? / Фальшиву мудрість? Безперечний нуд?» [4: 44]. Нестарі за віком неокласики (з яких М. Рильський був наймолодшим) спізналися для молоді (звідси гірке звертання «сива скроне»), бо нова генерація, ідеологізована, вважає їх застарілим, віджилим поколінням. Розгортається справжня шекспірівська трагедія: молоде покоління перспективне для досягнення прекрасного, але вже не хоче нового пізнання.

Здійснений аналіз виявив багатоаспектність шекспірівського дискурсу у неокласиків. Оскільки і М. Рильський, і М. Зеров мали спільну освітню класичну базу, то логічне звернення і до популярного в мистецтві Шекспіра. Але виявлено, що шекспірівські мотиви в обох поетів містять автобіографічний характер: часто пишучи від першої особи, М. Рильський, зокрема, ототожнює Фальстафа і власну юність; М. Зеров прямо пропонує в сонетах «Poor Yorick!» і «Тітанії» своє

ставлення до сучасності. Так само – відтворення сучасних трагедій у циклі М. Рильського «Адоніс і Афродита». Сучасна й навіть одвічна дилема *король – блазень*, яка насправді не завжди бінарна опозиція, а може бути і перетіканням: на прикладі Шекспірових творів помітно, як король перетворюється на блазня (безумного), колишній веселий блазень – на прах. У неокласиків класична література стає порятунком від новітніх трагедій, бо пропонує культуру як терапевтичний засіб, але водночас виявляється нестійкою в деструктивній рецепції нового покоління (Анрі де Реньє, «Я бачив королів, що втратили корони...» у перекладі М. Рильського: описаний в оригіналі декаданс, але

у ХХ ст. – перекладачева реакція на сучасність). Виявлено точну відповідність алюзій та інших засобів у проаналізованих неокласичних текстах шекспірівським оригіналам, тонкощі творчого методу. Робота має перспективу продовження: планується залучити сонети Юрія Клена, дослідити переклад М. Рильським комедії «Дванадцята ніч, або як вам подобається», мотивацію перекладів з англійської М. Зеровим, а також докладніше проаналізувати образи Фальстафа і другорядних жіночих персонажів. Плідним виявилися компаративний і перекладознавчий аналіз, а також юнгіанський (Фальстаф як Тінь принца Гела, який уникнув небезпеки стати Вічним Юнаком).

Додаток. Монолог короля Генріха IV з однойменної хроніки В. Шекспіра (частина 2, дія п'ята, сцена5)

Оригінал	У перекладі Д. Паламарчука
<p>I know thee not, old man: fall to thy prayers; How ill white hairs become a fool and jester! I have long dream'd of such a kind of man, So surfeit-swell'd, so old, and so profane; But, being awaked, I do despise my dream. Make less thy body hence, and more thy grace; Leave gormandizing; know the grave doth gape For thee thrice wider than for other men. Reply not to me with a fool-born jest: Presume not that I am the thing I was; For God doth know, so shall the world perceive, That I have turn'd away my former self; So will I those that kept me company. When thou dost hear I am as I have been, Approach me, and thou shalt be as thou wast, The tutor and the feeder of my riots: Till then, I banish thee, on pain of death, As I have done the rest of my misleaders, Not to come near our person by ten mile. For competence of life I will allow you, That lack of means enforce you not to evils: And, as we hear you do reform yourselves, We will, according to your strengths and qualities, Give you advancement. Be it your charge, my lord, To see perform'd the tenour of our word. Set on. [17: 586]</p>	<p>Не знаю Тебе, старий. На Бога, схаменися! Блазенство й жарти сивизні не личать! Я довго в снах такого діда бачив: Як ти, роздутий він од ненажерства, Старий і влізливий. Та я прокинувся, І маячня мені ота – огидна. Віднині дбай про душу, не про тіло, І ненажерство кинь. Знай, що могила На тебе, старче, пащу роззявляє Утричі ширшу, ніж на інших. Досить Безглузлого базікання твого. Не думай, ніби я такий, як був. Бог відає, і скоро світ узнає, Що зрікся я колишнього себе Та всіх, із ким компанію водив. Почуєш, ніби знову я той самий, Яким і досі був, – то повертайся, І знову ти в розбещеності будеш Моїм лихим навчителем. А зараз Тебе я проганяю, як прогнав Усіх спокусників моїх. Віднині Вам заборонено під страхом смерті На десять миль до нашої особи Підходити. Вам кошти на життя Призначено, щоб злидні не штовхали На злочин вас. Лишень коли почуєм, Що схаменулись ви, тоді дамо Посаду вам по силах і заслугах. Мілорде, прошу вас допильнувати Слів наших здійснення негайне. Ходім. [15: 345-346]</p>

Література

1. Гальчук О. В. «...Не минає міт!» : Античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920 – 1930-х років : Монографія / Оксана Гальчук. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2013. – 552 с.
2. Зеров М. Poor Yorick! / Микола Зеров // Зеров М. К. Твори: В 2 т. / Микола Зеров. – Т. 1. – Поезії. Переклади / Упоряд. Г. П. Кочур, Д. В. Павличко. – К. : Дніпро, 1990. – С. 40.
3. Зеров М. До джерел / Микола Зеров // Зеров М. К. Твори: В 2 т. / Микола Зеров. – Т. 2. – Історико-літературні та літературознавчі праці. – К. : Дніпро, 1990. – С. 561 – 562.
4. Зеров М. Титанії / Микола Зеров // Зеров М. К. Твори: В 2 т. / Микола Зеров. – Т. 1. – Поезії. Переклади / Упоряд. Г. П. Кочур, Д. В. Павличко. – К. : Дніпро, 1990. – С. 44.
5. Рильський М. Адоніс і Афродита / Максим Рильський // Життя й революція : місячник. – Кн. V, травень 1928. – Видання рік четвертий. – Держвидав України, 1928. – С. 16.
6. Рильський М. Переклади / Максим Рильський / Упор. І. В. Скакун; передмова К. В. Москальця. – К. : Українські пропілеї, 2016. – 592 с.
7. Рильський М. Фальстаф / Максим Рильський // Рильський М. Твори: В 2-х тт. / Максим Рильський. – Т. 1. Лірика. – К. : Дніпро, 1976. – С. 61 – 62.
8. Савченко Я. Українська неокласика (Продовження) / Яків Савченко // Більшовик. – 1923. – №207(809). – 14 вересня.
9. Смольницька О. Гіпотетичне змалювання образу королеви Єлизавети I Англійської Тюдор у вибраній творчості її сучасників / Ольга Смольницька // Сучасна гуманітаристика : збірник матеріалів IV Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції, 14 листопада 2017 р. – Переяслав-Хмельницький (Київ. обл.), 2017. – Вип. 4. – С. 187 – 194.
10. Смольницька О. О. Експліцитна та імпліцитна кельтська символіка у творчості вибраних членів Нью-Йоркської групи (Віри Вовк і Патриції Килини) / О. О. Смольницька // Філологічні трактати. – Т. 9. – № 3. – С. 145.
11. Смольницька О. О. Компаративний аналіз вибраної лірики Максима Рильського й вірша Річарда Лавлейса «До Алтеї, з В'язниці»: підґрунтя гедонізму / Смольницька О. О. // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Перекладознавство та міжкультурна комунікація». – 2017. – Вип. 3. – С. 76 – 83.
12. Смольницька О. Філософські засади поезії Ред'ярда Кіплінга в українознавчому аспекті (на матеріалі малодослідженої лірики) / Ольга Смольницька // Сучасний Кіплінг – нові акценти інтерпретації: матеріали конференції. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2014. – С. 36 – 42.
13. Сторінками вічної шекспіріани // Віртуальні виставки [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://libr.rv.ua/ua/virt/111/>. – Дата створення: 24.07.2014. – вільний. – Дата звернення: 14.12.2017.
14. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням / Максим Стріха. – К. : Факт – Наш час, 2006. – 344 с. – (Сер. «Висока полиця»).
15. Шекспір В. Генріх IV / Вільям Шекспір // Шекспір В. Твори в шести томах. Т. 3 /Король Джон; Річард II; Генріх IV. Частина перша; Генріх IV. Частина друга; Генріх V; Віндзорські жартівниці. Перекл. з англ.; Післямови Д. Наливайка / Вільям Шекспір. – К. : Дніпро, 1985. – С. 202–203, 345–346.
16. Шекспір В. Твори / Вільям Шекспір / Пер. з англ. – К. : Вид-во ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1969. – 472 с.
17. The Complete Works of William Shakespeare / The Alexander Text introduced by Peter Ackroyd. – Harper Collins Publishers, London, 2006. – 1436 pp.

References

1. Halchuk, O. V. (2013) "...Ne mynaie mit!" : Antychnyi tekst u poetychnomu prostori ukrainskoho modernizmu 1920-1930-kh rokiv : Monohrafiia ["... not passing myth!"] : Ancient text in the poetic space of Ukrainian modernism 1920-1930s: Monograph]. Chernivtsi : Knyhy – KhKhL. [in Ukrainian]
2. Zerov, M. (1990) Poor Yorick! Poezii. Pereklady [Poor Yorick! Poetry. Translations]. Vol. 1. Kyiv : Dnipro. [in Ukrainian]
3. Zerov, M. (1990) Do dzherel. Tvory: V 2 t. [To sources Works: In 2 vol]. Vol. 2. Istoryko-literaturni ta literaturoznavchi pratsi [Historical-literary and literary works]. Kyiv : Dnipro, pp. 561 – 562.
4. Zerov, M. (1990) Titanii Tvory: V 2 t [Titania Works: In 2 vol]. Vol. 1. Kyiv : Dnipro. [in Ukrainian]
5. Ryl'skyi, M. (1928) Adonis i Afrodyta. Zhyttia y revoliutsiia : misiachnyk. Kn. V, traven 1928 [Adonis and Aphrodite. Life and revolution: the moon. - Kn. V, May 1928]. Vydannia rik chetvertyi. Derzhvydav Ukrainy. [in Ukrainian]
6. Ryl'skyi, M. (2016) Pereklady [Translation]. Kyiv : Ukrainski propilei. [in Ukrainian]
7. Ryl'skyi, M. (1976) Falstaf. M. Tvory: V 2-kh tt. [Falstaff. Works: In 2 vol]. Vol. 1. Lyrics. Kyiv : Dnipro, pp 61 – 62.
8. Savchenko, Ya. (1923) Ukrainska neoklasyka (Prodovzhennia) [Ukrainian neoclassics]. Bilshovyk, no. 207(809). [in Ukrainian]
9. Smolnytska, O. O. (2017) Hipotetychne zmaliuvannia obrazu korolevy Yelyzavety I Anhliiskoi Tiudor u vybranii tvorchosti yii suchasnykiv [Hypothetical depiction of the image of Queen Elizabeth The First English Tudor in the chosen creativity of her contemporaries]. Suchasna humanitarystyka : zbirnyk materialiv IV Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi internet-konferentsii [Modern Humanities: a collection of materials of the IV International Scientific and Practical Internet Conference]. Pereiaslav-Khmelnytskyi, no. 4, pp. 187 – 194.
10. Smolnytska, O. O. Eksplitsytna ta implitsytna kelt'ska symvolika u tvorchosti vybranykh chleniv Niu-Yorkskoi hrupy (Viry Vovk i Patrytsii Kylyny) [Explicit and implicit Celtic symbols in the work of selected members of the New York group (Vera Vovk and Patricia Kilina)]. Filolohichni traktaty [Philological science]. Vol. 9, no. 3. [in Ukrainian]
11. Smolnytska, O. O. (2017) Komparatyvnyi analiz vybranoi liryky Maksyma Ryl'skoho y virsha Rycharda Lavleisa "Do

Altei, z Viaznytsi”: pidgruntia hedonizmu [A comparative analysis of the chosen lyricism of Maxim Rylsky and Richard Lovelace's poem “To Altea, from Prison”]. *Naukovyi visnyk Khersonskoho derzhavnoho universytetu. Seriiia «Perekladoznavstvo ta mizhkulturna komunikatsiia» [Philological science]. No. 3, pp. 76 – 83.*

12. Smolnytska, O. (2014) *Filosofski zasady poezii Rediarda Kiplinga v ukrainoznavchomu aspekti (na materialy malodoslidzhenoï liryky) [The Philosophical Principles of Rajyard Kipling's Poetry in Ukrainian Studies (On the Material of Little Explored Lyrics)]. Suchasnyi Kipling – novi aktsenty interpretatsii: materialy konferentsii. – Ternopil : Navchalna knyha – Bohdan., – S. 36 – 42.*

13. *Storinkamy vichnoi shekspiriany. Virtualni vystavky [Pages of the eternal shakespearean. Virtual exhibition]. [Electronic resource]. Available at: <http://libr.rv.ua/ua/virt/111>.*

14. Strikha, M. (2006) *Ukrainskyi khudozhnii pereklad: mizh literaturoiu i natsiietvorennyam [Ukrainian artistic translation: between literature and nation-building]. Kyiv : Fakt. Nash chas. [in Ukrainian]*

15. Shekspir, V. (1985) *Henrikh IV. Tvory v shesty tomakh. T. 3. Korol Dzhon; Richard II; Henrikh IV. Chastyna persha; Henrikh IV. Chastyna druha; Henrikh V; Vindzorski zhartivnytsi. [Henry IV. Works in six volumes. Vol. 3. King John; Richard II; Henry IV. Part One; Henry IV. Part Two; Henry V; Windsor jokes]. Kyiv : Dnipro, pp. 202–203, 345–346.*

16. Shekspir V. (1969) *Tvory [Works]. Kyiv : Vyd-vo TsK LKSMU «Molod». [in Ukrainian]*

17. *The Complete Works of William Shakespeare (2006) The Alexander Text introduced by Peter Ackroyd. Harper Collins Publishers, London.*

Жанрові трансформації і розширення дискурсивних властивостей художнього тексту

УДК 821.112:82-2

Н. І. Василівська

Житомирський державний університет імені Івана Франка

Постепізм у п'єсі Макса Фріша «Бідерман і палії»

Василівська Н. І. Постепізм у п'єсі Макса Фріша «Бідерман і палії». У статті досліджено особливості п'єси Макса Фріша «Бідерман і палії». Дослідження проведено в контексті висвітлення постепічних рис у п'єсі як прикладі драматичної притчі. Виділено основні спільні моменти драматургії теоретика й практика епічного театру Бертольта Брехта і Макса Фріша як представника драматичного мистецтва, що виникло після Брехта. У роботі проаналізовано сюжет і смислове навантаження п'єси, її філософське значення, завдяки чому продемонстровано нове бачення автором принципів епічного театру Брехта, особливостей драми-притчі та «абсурдизації твору» як засобу створення особливої «моделі» п'єси, контрапункту до брехтівського «повчального» мотиву.

Ключові слова: постепізм, драматична притча, повчальна п'єса без повчання, абсурдизація, постепічна драма.

Василевская Н. И. Постэпизм в пьесе Макса Фриша «Бидерман и поджигатели». В статье исследованы особенности пьесы Макса Фриша «Бидерман и поджигатели». Исследование проведено в контексте освещения постэпических составляющих в пьесе как примере драматической притчи. Выделены основные общие моменты драматургии теоретика и практика эпического театра Бертольта Брехта и Макса Фриша как представителя драматического искусства, возникшего после Брехта. В работе проанализированы сюжет и смысловая нагрузка пьесы, ее философское значение, благодаря чему продемонстрировано новое видение автором принципов эпического театра Брехта, особенностей драмы-притчи и «абсурдизации произведения» как средства создания особой «модели» пьесы, контрапункта к брехтовскому «поучительному» мотиву.

Ключевые слова: постэпизм, драматическая притча, поучительная пьеса без назидания, абсурдизация, постэпическая драма.

Vasylyvska N. I. Post epic in the Max Frisch's play "The Fire Raisers". The article explores the features of Max Frisch's play "The Fire Raisers". The research has been conducted in the context of the covering of the processive aspect of the play as an example of a dramatic parable. The main points of the drama theorist and practice of the epic theater Bertolt Brecht and Max Frisch as a representative of the dramatic art that arose after Brecht have been highlighted. The work analyzes the plot and meaning of the play, its philosophical value, thus demonstrating a new author's vision of the principles of the epic Brechtian theater, the features of the drama-parable and "absurdism of the work" in terms of creating a special "model" of the play, a counterpoint to the B. Brecht "moralizing" motive, author's provocation, which induces research, analysis, process-game, discussion. The article emphasizes the statement of the so-called "edification" in drama. The "effect of edification" is weakened due to the absurdization of the plot. The reinforcement of the absurdity of the situation is facilitated by the simultaneous display of two places of action with elements of absurdization. To express the latter, the parody of the plot, choir and assembling acquires a new semantic meaning. The article analyzes the presence of choirs commenting on the action, as well as the misbehavior of the character in order to arouse recipient's mind (studying through the wrong, "asocial sample", which needs correction). There has been considered a new, rational for the modern world gradual form of presentation, which awakens the reader's mind, stimulating to the independent problem-solving.

Keywords: Max Frisch, post epic, dramatic parable, instructive play without instruction, absurdization, post epic drama.

Епічний театр Бертольта Брехта мав значний вплив на розвиток світового драматичного театру. Його ідеї були сприйняті багатьма драматургами-сучасниками, до яких належить і Макс Фріш. Однак, як і кожен із них, він вирізнявся власним їх баченням, пов'язаним з актуальними думками й течіями. На різному життєвому матеріалі й різними художніми засобами (від епічного театру і «театру абсурду» до інтелектуальної драми, драми-притчі й прийомів соціально-критичного аналізу) драматург розглядав проблеми пошуків шляху героя до самого себе; бажання знайти своє справжнє «я» та

своє соціальне призначення [4:21]; знайти відповіді на питання людської історії, про роль особистості, про суспільне призначення мистецтва. Аналіз того, завдяки чому М. Фріш досягає цієї мети, який стосунок має до постепічних тенденцій і чи можна виділити їх у п'єсі «Бідерман і палії» дозволить визначити специфіку нового етапу розвитку драматургічної теорії і театральної практики.

Дослідження постепічних рис у літературних творах актуалізується в роботах М. Фуко, Ж. Дерріди, Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Батая, І. Ільїна, Н. Маньковскої, Г. Косікова, М. Можейко. Постепічна драма як явище в драматичному мистецтві, що виникло після Брехта, налічує

принаймні років сорок, але дотепер залишається маловивченою. Причина – не у відсутності інтересу до цього явища, а радше в естетичних стереотипах традиційної критики. А дослідники поступово літератури майже одногласно відзначають непридатність системи категорій класичної естетики для аналізу цього мистецького спрямування.

Метою цієї роботи є дослідження та виявлення поступових рис у п'єсі Макса Фріша «Бідерман і палії».

Поступові драма – явище в драматичному мистецтві, що виникло після Брехта – теоретика й практика заснованого ним епічного театру. Ідеї Бертольта Брехта в тій чи іншій формі були сприйняті багатьма драматургами-сучасниками, у тому числі Фрідріхом Дюрренматтом, Артюром Адамовим, Хайнером Мюллером, Петером Вайсом. Одним із його послідовників був і Макс Фріш.

П'єса «Бідерман і палії» принесла письменникові світову славу, ставши прикладом драматичної притчі, яка, наслідуючи брехтівську ідею *Lehrstück* («повчальна п'єса») у його вузькому розумінні цього жанру [2:87], набула ще й філософського звучання.

Чому у вузькому розумінні? Коли в 1935 році Бертольт Брехт переклав назву “*Lehrstück*” англійською мовою, то несподівано зрозумів, що англійський еквівалент *learning-play* більш широко розкриває суть поняття п'єси, висвітлюючи в своїй назві навчання (*learning, Lernen*) на противагу повчання (*Lehren*), а також гру (*play*) на відміну від п'єси (*Stück*). Таким чином драматург дійшов висновку, що формулювання *Lern-Spiel* (навчальна гра) як зворотний переклад англійського *learning-play* точніше відображає його власну авторську інтенцію [9:212].

Однак Макс Фріш для своєї п'єси «Бідерман і палії» обрав жанрове визначення «*Повчальна п'єса без повчання*» (“*Ein Lehrstück ohne Lehre*”). Розглядаючи її під таким кутом зору, швейцарський драматург, якщо якимсь чином і перейняв брехтівську ідею *Lehrstück*, то лише в її аспекті моралі [6:601]. Тобто такою, якою була *Lehrstück* у Брехта на першому етапі свого становлення. Хоча сам автор загалом заперечує успіх повчання. Дійсно, його протагоніст пан Бідерман нічому не навчився, про що свідчить його фінальний діалог із дружиною:

Бабетта. Готліб ...

Бідерман. Ну що тобі?

Бабетта. Як ти думаєш, ми врятовані?

Бідерман. Та вже ж я думаю ... [8:54]

Хоча його обивательська позиція призводить до страшних наслідків: він сам впускає паліїв до власного будинку та дозволяє його спалити, сподіваючись на пожежників. У такому повороті сюжету явно читається натяк на трагедію

Німеччини 30-х років минулого століття [5:69]. Така модель поведінки героя потребує осмислення й корекції, викликає роздуми й дискусію між гравцями: як сталося, що фашизм підкорив своїй диктатурі обивателів? Чому обиватель не здатний піднятися над своєю звичною соціальною роллю?

З іншого боку, хор (як гротескна пародія на хор грецької трагедії) і руйнує всю повчальну помпезність п'єси. Хоча і його присутність відіграє важливу роль. Це як різновид «тексту в тексті», ліро-епічний компонент у драматургічній площині [3:98]. Послаблюється «ефект повчання», і за рахунок абсурдизації сюжету Бідерман не лише приймає зловмисників у своїй оселі, заперечуючи навіть самому собі відомий факт їх намірів, а й дає їм сірники, допомагає Айзенрінгу вимірювати довжину бікфордова шнура. Хоча той і не приховує, навіщо йому цей шнур, чому горище заставлене каністрами з бензином і чому Шмиц відправлений купувати деревну стружку. Навпаки, він тішиться своїм відмінним почуттям гумору. На що Айзенрінг відповідає: «*Жарт – прекрасний спосіб маскування. Ще краще – сентиментальність. Ось як Зепп розповідає: дитинство серед вугільників у лісі, сирітський будинок, цирк і все таке. Але найкращий і найнадійніший спосіб маскування – це, я вважаю, як і раніше, чиста, гола правда. Смішно, чи не так? Правді ніхто не вірить*» [7: 35].

Підсиленню абсурдності ситуації сприяє одночасний показ двох місць дії: глядач бачить на сцені вітально, де Бідерман пригощає своїх відвідувачів, і горище, де, за жахливою іронією, зберігаються каністри з бензином і розпалено вогонь.

Показовим є також ім'я фрїшевського протагоніста. Бідерман (*Biedermann*) в перекладі з німецької означає: 1) чесна (порядна) людина; 2) простодушна (недалека) людина; обиватель; 3) ірон. удавано простодушна людина, лицемірно доброзичлива людина [1:33]. Це чи не найповніше характеризує головного персонажа твору.

Отже, наше дослідження дає підстави вважати, що п'єса «Бідерман і палії» Макса Фріша, попри окремі збіги з основами епічної драми в брехтівському розумінні цього жанру, є прикладом поступової драми. Про це свідчить її жанрова модифікація, що представляє собою особливу «модель», контрапункт до брехтівського «повчального» мотиву (“*Ein Lehrstück ohne Lehre*”) з елементами абсурдизації. Для вираження останнього використовується пародійне трактування сюжету, хор та монтаж набувають нового смислового значення.

Як і в Бертольта Брехта, комедія Фріша «Бідерман і палії» є зразком відверто дезілізмістського, умовного, політичного театру [6:31]. Його *Lehrstück* демонструє хибну «модель»,

яка потребує корекції, тому сам він для своєї п'єси обрав жанрове визначення *«Повчальна п'єса без повчання»*, продемонструвавши таким чином оригінальну жанрову модифікацію твору та власне бачення епічної драматургії.

Характерно вираженою є і «абсурдизація» п'єси «Бідерман і палії». Допоміжним «елементом» при цьому виступив хор пожежників, який одночасно руйнує повчальну помпезність п'єси та в концентрованій формі відображає авторську думку. Важливу роль відіграли також пародійне трактування сюжету та одночасний показ двох місць дії: вітальні Бідермана, в якій він пригощає

своїх відвідувачів, і заставлене каністрами горище, на якому розгоряється вогнище.

Отже, хоча п'єса Фріша відзначається по-брехтівськи *умовним, ігровим, символічним, фарсовим, дезілюзіоністським, притчовим* характером, вона виявилась і авторською провокацією, що спонукає до дослідження, аналізу, процесу-гри, дискусії. А також знайшла свою нову, актуальну для сучасного світу поступову форму викладу, пробудила читачку думку, стимулюючи до власного вирішення поставлених проблем.

Література

1. Большой немецко-русский словарь : в 3 т. / [сост. Е. И. Лепинг, Н. П. Страхова, Н. И. Филичева и др.; под общ. рук. О. И. Москальской]. – 5-е изд., стереотип. – М. : Рус. яз., 1999. – 760 с.
2. Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 1 / Ред. колегія Бондарева О. С., Білоус П. В., Волощук С. В. та ін. – Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2011. – 178 с.
3. Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. – Кн. 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд / Дж. Л. Стайн / Переклад з англ. О. Дзери. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2004. – 276 с.
4. Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. – Кн. 3. Експресіонізм та епічний театр / Дж. Л. Стайн / Переклад з англ. О. Дзери. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2004. – 288 с.
5. Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики) / А. С. Чирков. – К. : Вища школа, 1988. – 160 с.
6. Brecht B. Über Stoffe und Form / B. Brecht // *Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag.* – Frankfurt am M. : Suhrkamp Verlag, 1997. – В. 4. – 797 S.
7. Frisch M. Biedermann und die Brandstifter. / M. Frisch. – Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002. – 54 S.
8. Stegemann B. Lektionen 1. Dramaturgie. / B. Stegemann. – Berlin: Theater der Zeit, 2009. – 349 S.
9. Vaßen F. Bertolt Brechts "learning-play : Genesis und Geltung des Lehrstücks / F. Vaßen // *The Brecht Yearbook*, 20. – Madison, Wisconsin : Distributed by the University of Wisconsin, 1995. – S. 200–215.

References

1. Bolshoy nemetsko-russkiy slovar : v 3 t. (1999) [A large German-Russian dictionary: in 3 volumes]. Moscow : Rus. yaz. [in Russian]
2. Brekhtivskiy chasopys (Brecht-Heft): statti, dopovidi, ese (2011) [Brecht's magazine (Brecht-Heft): articles, reports, essays: Collected Works], Zhytomyr: Zhytomyrskiy derzhavnyi universytet imeni Ivana Franka. [in Ukrainian]
3. Stain, Dzh. L. (2004) Suchasna dramaturhiia v teorii ta teatralnii praktytsi. Symvolizm, siurrealizm i absurd [Contemporary drama in theory and theatrical practice. Symbolism, Surrealism and Absurd.]. Vol. 2. Lviv : LNU im. I. Franka. [in Ukrainian]
4. Stain, Dzh. L. (2004) Suchasna dramaturhiia v teorii ta teatralnii praktytsi. Ekspresionizm ta epichnyi teatr [Contemporary drama in theory and theatrical practice. Expressionism and the epic theater]. Vol. 3. Lviv : LNU im. I. Franka. [in Ukrainian]
5. Chirkov, A. S. (1988) Epicheskaya drama (problemy teorii i poetiki) [Epic drama (problems of theory and poetics)]. Kyiv : Vischa shkola. [in Russian]
6. Brecht, B. (1997) Über Stoffe und Form. Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag. Frankfurt am M. : Suhrkamp Verlag. [in German]
7. Frisch, M. (2002) Biedermann und die Brandstifter. Suhrkamp, Frankfurt am Main. [in German]
8. Stegemann, B. (2009) Lektionen 1. Dramaturgie. Berlin: Theater der Zeit. [in German]
9. Vaßen, F. Bertolt Brechts "learning-play : Genesis und Geltung des Lehrstücks. *The Brecht Yearbook*, 20. Madison. [in German]

УДК 80.01-2

Є. М. Васильєв

Житомирський державний університет імені Івана Франка

Жанрова конвергенція в сучасній драматургії

Васильєв Є. М. Жанрова конвергенція в сучасній драматургії. Статтю присвячено жанровій конвергенції як одному з найпоширеніших різновидів жанрових трансформацій у драматургії на межі ХХ – ХХІ ст. З'ясовується сутність явища та встановлюється розбіжність між поняттями «жанрова конвергенція» та «жанрова дифузія». На матеріалі п'єси сучасного німецького драматурга Роланда Шіммельпфенніга «Жінка з минулого» проаналізовано різноманітні прояви жанрової конвергенції, що призводять до жанрового поліфонізму, поєднання елементів епічної та ліричної драми, широких інтертекстуальних та інтермедіальних зв'язків.

Ключові слова: сучасна драматургія, жанр, жанрова трансформація, жанрова конвергенція, жанрова дифузія, інтертекстуальність, інтермедіальність.

Васильєв Е. М. Жанровая конвергенция в современной драматургии. Статья посвящена жанровой конвергенции как одному из самых распространенных разновидностей жанровых трансформаций в драматургии на рубеже ХХ – ХХІ вв. Определяется сущность явления и устанавливается разница между понятиями «жанровая конвергенция» и «жанровая диффузия». На материале пьесы современного немецкого драматурга Роланда Шиммельпфеннига «Женщина из прошлых времен» проанализированы различные проявления жанровой конвергенции, приводящие к жанровому полифонизму, сочетание элементов эпической и лирической драмы, широких интертекстуальных и интермедиаальных связей.

Ключевые слова: современная драматургия, жанр, жанровая трансформация, жанровая конвергенция, жанровая диффузия, интертекстуальность, интермедиаальность.

Vasyliiev E. M. Genre Convergence in Contemporary Drama. The article is devoted to genre convergence as one of the most widespread varieties of genre transformations in drama at the border of the 20th – 21st centuries. As genre convergence, we understand the process of interaction, convergence, eventually merging of different genres elements in one text. The genre convergence in contemporary drama is the merging of drama, comedy, farce and melodrama elements. The essence of the phenomenon is determined and the difference between the concepts "genre convergence" and "genre diffusion" is established. In contrast to genre diffusion, in the process of which elements of different, polar genres (tragic, comic, farcical) not only interact genre elements that participate in genre convergence, while converging and even merging still keep their autonomy nevertheless.

Unlike genre diffusion, genre elements that are involved in genre convergence, when converging and even merging, still maintain their autonomy. The melodramatic component in the text carries its load and retains its influence on the text and genre nature, comedy and drama perform their own functions.

There you can see convergence of various drama types (epic, lyric), total intertextualisation, intermedialisation of drama piece and also convergence, interaction of different genre elements: comedy, farce, drama, melodrama.

Various manifestations of genre convergence that lead to genre polyphony, a combination of epic and lyrical drama elements, wide intertextual and intermedial links are analyzed on the material of the play by the contemporary German playwright Roland Schimmelpfennig "A woman from past times".

Key words: contemporary drama, genre, genre transformation, genre convergence, genre diffusion, intertextuality, intermediality.

Одним із найбільш поширених у сучасній драматургії різновидів жанрових трансформацій слід вважати жанрову конвергенцію. Термін конвергенція (від лат. *convergere* – наблизитися, сходитися) давно прийнятий у ряді наук (математика, біологія, етнографія, філософія, соціологія, мовознавство) для позначення аналогічних процесів зближення, сходження, взаємної подібності. Сутність терміну найвлучніше передає поняття «злиття». Виходячи із цього значення, у 1950-ті роки його почали вживати у суспільно-політичних науках, зокрема, у контексті поступового згладжування відмінностей між капіталістичними та соціалістичними суспільствами. Науково-технічна революція стимулювала конвергенцію ідеологічно протилежних суспільних формацій (В. Росту, Я. Тінберген, Д. Белл).

З 1970-х років це поняття дедалі частіше вживається для позначення інтеграції інформаційних і комунікаційних технологічних пристроїв – комп'ютерів, телефонів, телевізорів. А у 1990-х роках «швидке запровадження Інтернету у повсякденне життя мільйонів людей надало дискусіям про конвергенцію широкий практичний сенс» [1:11].

На межі ХХ–ХХІ століть конвергенція почала вживатись у журналістиці, позначаючи процеси, що лежать в основі сучасних змін ЗМІ. Конвергенція – це 1. злиття технологій, що дозволяє різним технічним носіям (кабельним або телефонним мережам, бездротового супутникового зв'язку) доставляти інформацію користувачеві; 2. зближення колись віддалених і роз'єднаних ЗМІ; 3. злиття ринків для різних каналів. Так, завдяки конвергенції виникають нові інтегровані медіажанри. Продуктом телевізійної доби став інфотейнмент (*information + entertainment*), доба

Інтернету створила едютеймент (education + entertainment), канали сучасної інформації породили інфорторіал (information + editorial). «Конвергенція є процесом, який в найближчі десятиліття може повністю змінити не тільки системи засобів масової інформації та комунікації, але й різноманітні, пов'язані з ними індустрії» [1:12].

Поняття конвергенції іноді використовують і в літературознавстві. Так, О. Фрейденберг розглядає теорію конвергенції у своїй фундаментальній книзі «Поетика сюжету і жанру» [5:26–28]. С. Чупринін у своїй книзі, присвяченій поняттям сучасної літератури, відзначає, що «говорити про конвергенцію, розуміючи під нею процеси дифузії, взаємопроникнення різнозорієнтованих імпульсів, а також виникнення гібридних, кентаврничних форм, абсолютно необхідно» [6:225]. Він вважає, що численні явища в культурі є результатом подібних дифузій («Майстер і Маргарита» Булгакова є зближенням класичних реалізму і модернізму, а «Пушкінський дім» Бітова – взаємообміном постмодерністських ідей зі стратегією художнього консерватизму). Окрім того, відзначає С. Чупринін, «суперництво тенденцій до дивергенції (розбіжності) і конвергенції взагалі, мабуть, становить саму сутність літературного і – ширше – загальнокультурного процесу» [6:226].

В літературознавстві останніх років поняття жанрової конвергенції спорадично застосовувалось, проте нами не зафіксовано його вживання стосовно жанрів драми. В монографії О. Зирянова, присвяченій еволюції жанрової свідомості, мова йде про новелізацію лірики, що розуміється як процес, іманентний родовому началу лірики [3:319]. Жанрова конвергенція спирається на підстави, що забезпечують і закріплюють взаємопритягнення лірики й новели: підвищена сугестивність і символістика, стислість, пунктирність сюжету, навантаженість окремої події загальною змістом. О. Зирянов демонструє також процес жанрової конвергенції балади і новели [3:346–370], віднаходить близькість цих жанрів у самій специфіці їх жанрових структур. Характерними рисами балади і новели є «фабульна стислість і розповідний лаконізм, установка на сюжетну захопливість і драматизм дії» [3:348]. Науковець розглянув і шляхи жанрово-родової конвергенції на матеріалі типів ліричного роману.

Г. Коптева досліджує жанрову конвергенцію лірики й епосу в творчому універсумі М. Заболоцького, художній стиль якого вона визначає як ліро-епічний [4]. Ф. Штейнбук студіює конвергенцію тілесних мікропопсів (топос бажань, топос спокусливості тощо) у сучасній світовій літературі [8].

Як слушно зауважує українська дослідниця жанрів лірики О. Юферева, «тенденція до вивчення

кордонів структури жанру, що відображають характер змін, акцентує «трансформаційні» явища: уточнення ознак динаміки жанру крізь призму міжжанрових конвергенцій, визначення модифікацій і їх жанроутворюючого значення, з'ясування смислових «потоків», які впливають на перетворення жанрової системи конкретного історико-культурного періоду, – такі аспекти викликають найбільшу зацікавленість в сучасній науці» [9:53].

Метою статті є дослідження специфіки жанрової конвергенції як одного з найпоширеніших різновидів жанрових трансформацій у драматургії на межі ХХ – ХХІ ст. Під жанровою конвергенцією ми розуміємо процес взаємодії, сходження, зближення, зрештою злиття елементів різних жанрів в одному тексті. Щодо драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст., то найбільш плідними випадками жанрової конвергенції є злиття елементів драми, комедії, фарсу, мелодрами. Відразу оговоримо, що поєднання в одному драматичному тексті полярних елементів (трагедія і комедія), що також поширене в драматургії ХХ – початку ХХІ століття, ми відносимо до явища жанрової дифузії.

На відміну від жанрової дифузії, у процесі якої елементи різних, полярних жанрів (трагічне і комічне, трагічне й фарсове) не лише взаємодіють, але й взаємодоповнюються і взаємозамінюються, жанрові елементи, котрі беруть участь у жанровій конвергенції, при зближенні й навіть злитті все ж таки зберігають свою **автономність**. Мелодраматична складова у тексті несе своє навантаження і зберігає своє поле впливу на текст і жанрову природу, комедійне і драматичне відповідно виконують власні функції. Але при взаємодії мелодраматичного, драматичного, комедійного тощо жанр у цілому стає різнобарвним, стереоскопічним, **поліфонічним**. Наприклад, у «мелодрамофарсі» (за авторським визначенням) Неди Нежданой «Одинадцята заповідь, або Ніч блазнів» за мелодрамою «закріплена» сюжетна лінія ліричних стосунків шефа школи блазнів Гордія та інспекторки райвно Соломії, яка має перевірити її діяльність, що вочевидь були зв'язані непростими любовними стосунками у минулому. За фарсом же закріплені численні витівки, розіграші та перформанси учнів школи блазнів, спрямовані насамперед на їхню непрохану відвідувачку.

Жанрова конвергенція нерідко маркується в паратекстуальних елементах драматичного твору. Ярослав Верещак, наприклад, маркує її в самих заголовках своїх п'єс: «*Чоловіча комедія з жіночими сльозами*» та «*Жіноча комедія з чоловічими сльозами*». Частіше жанрова конвергенція відбивається у підзаголовках. Ізраїльський драматург Ханох Левін визначає жанр

п'єси «Пакуємо валізи» як «комедія на 8 поховань», а драматичний твір «Якіш і Пупче» називає «сумною комедією». Лідія Чупіс дає визначення «мелодраматичний трагіглюк» своїй п'єсі «Життя на трьох». Віктор Понізов кваліфікує свою драму «Пес Господній» як «трагікомічна мелодрама з присмаком похмілья». «Осінні квіти» Олександрі Погребінської отримали авторську номінацію «комічна драма». Юрій Паскар, наче маючи на увазі жанровий поліфонізм своєї п'єси “YQ”, іменує її «поліфонічною драмою».

Яскравим прикладом жанрової конвергенції може слугувати п'єса німецького драматурга **Роланда Шіммельпфенніга «Жінка з минулого»** («Die Frau von früher», 2004). У ній зображено пересічну німецьку оселю (квартира у старому будинку). Подружжя Франк і Клаудія, які пов'язані дев'ятнадцятирічним шлюбом, та їх юний син Анді збираються переїздити. Оселя ця є справжньою пустелею, певна річ, у метафоричному сенсі – адже очевидно, що і між чоловіком і дружиною немає, а скоріш за все, ніколи і не було, кохання; і син є абсолютно чужим своїм батькам та до того ж внаслідок переїзду повинен залишити свою кохану дівчину Тіну. Але пустеля також і в сенсі буквального, оскільки майже всі речі спаковані й вже назавтра всі троє від'їжджають – далеко і назавжди. («В коридорі стоять уже спаковані коробки. Ні меблів, ні картин») (тут і далі цит. за: [7]).

Двері оселі відгороджують «своє», затишне, від «чужого», ворожого; старе, застигле від молодого, нового, вони схожі на домашній митний контроль. Недаремно в авторській ремарці вказано, що у квартирі «чотири двері: двостворчасті вхідні, у ванну, в кімнату сина і в спальню батьків. Можливо, перехід або ще одні двері у вітальню і на кухню». Ці, здавалось, незначні деталі інтер'єру символічні, вони підкреслюють не лише чіткий розділ на своє (замкнене ізольоване життя всередині оселі) і чуже (зовнішній простір), але й внутрішні кордони всередині існування сім'ї. У вхідні двері роздається наполегливий стук. Це – непрохана гостя, «жінка з минулого» Ромі Фогтлендер, яка, виявляється, двадцять чотири роки тому упродовж цілого літа кохалася з Франком, і вони обіцяли любити одне одного вічно. І тепер вона нарешті знайшла його і має лише один намір – нагадати Франку про його обіцянку та виконати свою, тобто забрати його з собою назавжди.

Подібний початок твору Шіммельпфенніга, на перший погляд, нагадує **комедію**. Це відзначали різні театрознавці. Наприклад, Дітмар Шмідт зауважує, що «в усякому разі на початку це комедія. Одна з численних комедій про стосунки всередині любовного трикутника» [10]. Підтвердженням комедійності на початку «Жінки з

минулого» Д. Шмідт вважає ляпаса, що отримає від своєї дружини Франк. Хотілось би лише уточнити, що ці ляпаса, які повторюються наприкінці першої і другої сцен, а також на початку четвертої сцени, є навіть свідченням елементів **фарсового** характеру. Недаремно інший німецький театральний критик Ульріх Вайнцірль порівнює початок «Жінки з минулого» з манерою Фейдо [11] – французького комедіографа, що уславився передусім своїми фарсами.

Однак для драматургії ХХ – початку ХХІ століття ця ситуація зовсім не нова, скоріше, типова, або ж навіть архетипова і, головне, не така вже й комедійна. Адже чимало жінок та чоловіків «з минулого» порушували спокій та мирне життя героїв-обивателів. Згадаймо Клер Цаханасян з трагічної комедії Фрідріха Дюрренматта «Гостина старої дами». Ця «найзаможніша жінка світу», що після сорока років відсутності прибуває до рідного Гюллена, пропонує мешканцям заштатного міста мільярд за вбивство Альфреда Ілля, котрий колись розчавив їх любов. Або ж «п'єсу-романс» «Санта-Крус» Макса Фріша, де у похмурий замок проникає пірат-романтик Пелегрін, який сімнадцять років тому кохав його нинішню володарку Ельвіру. Чи, скажімо, драму Гарольда Пінтера «Кімната», в якій замкнені у своєму обмеженому «світі-кімнаті» підстаркуваті Роз та Берг відчувають загрозу і небезпеку ззовні. Сюди ж належать також містичні «непрохані» в «театрі мовчання» Моріса Метерлінка («Непрохана», «Сліпці», «Гам, усередині»), які сіють смерть і перетворюють людей на безмовних, заціпенілих від жаху перед Невідомим маріонеток.

Проте подібну ситуацію можна вирішувати на театральному кону в різних жанрових і стилевих площинах, шукати відповіді у традиційному реалістичному, соціально-психологічному театрі, або ж залучати екзистенціальну модель свободи вибору; трактувати «візит дами» з минулого як вторгнення у життя абсурду або ж здійснювати пошук у вимірах естетики сучасного постдраматичного театру. Шіммельпфенніг намагається органічно сплавити різні, подекуди полярні і на перший погляд несумісні театральні концепції й жанрові форми. Адже в його драмі «Жінка з минулого» знаходиться місце як поважній, навіть дещо архаїчній традиції (театр побутовий, реалістичний), так і не менш поважному театральному авангарду, що встиг перетворитися на класику (естетика Антонена Арто, епічний театр Бертольта Брехта, театр абсурду). Але головне, що стилістика твору не є еkleктичною (хоч добою постмодерну можна виправдати і будь-яку еkleктику), а гармонійною, і різні стилістичні тканини – насамперед, традиція та авангард – вплетені одна в одну майстерно й органічно.

Зауважимо, що вперше в Україні «Жінка з минулого» було поставлена на сцені Рівненського академічного обласного музично-драматичного театру у листопаді 2006 р., постановку здійснив один із найбільш визначних режисерів сучасності Олександр Дзекун. Надзвичайно показово, як режисер-постановник не лише коректно підійшов до жанрової та стилізованої конвергенції вихідного драматичного матеріалу, але й поглибив деякі мотиви й поетикальні риси п'єси Шіммельпфенніга. Наприклад, знамениті брехтівські пісні-зонги, що покликані «очужувати» дію, коментувати її, проливати світло на характери дійових осіб та узагальнювати сенс твору, безперечно нагадували у виставі пісні у стилі реп (автором текстів до яких є, до речі, сам О. Дзекун), котрі виконувались молодими героями і проголошувалися безпосередньо в зал. А реп-група з чотирьох виконавців (відсутня у тексті драми) нагадувала осучаснений Хор – невід'ємний елемент давньогрецького театру. Цю давню театральну форму (хор спочатку був головною дійовою особою античної драми, активно втручався у події, коментував їх, щось радив героєві) також відродив у ХХ столітті Брехт, у сучасному театрі модернізований хор (його знайдемо, скажімо у Жана Ануя в «Антигоні», у Макса Фріша в «Бідермані і паліях», у Тормуда Скагестада в «Місті у моря», у «Чужих тілах» Юлії Голевінської) є не тільки певним посередником між глядачами і персонажами п'єси. Він, зокрема у «Жінці з минулого», сприяє тому, щоб захопити публіку не зовнішньою фабулою, тобто «тим, що відбувається», а мотивами вчинків, аргументами конфлікту, тобто «тим, як відбувається».

У «Жінці з минулого» сам драматург постійно звертається до естетики **епічного театру**, теоретиком і творцем якого був Бертольт Брехт, що від нього у сучасному театрі іде традиція знищення четвертої стіни і відштовхування від системи «перевтілення» К.С. Станіславського. Елементи епічної драми проявляються у тексті Шіммельпфенніга насамперед у монологах Тіни. В ряді епізодів (епізоди 3, 5, 10, 12.4, 18) Тіна виконує роль своєрідного наратора, вона повідомляє про залаштункові події драми, промовляючи свої монологи безпосередньо до глядача:

ТІНА. Ми з Анді... Вечір теплий... Наш останній вечір. Осіннє сонце уже хилиться до заходу, і ми... ми не хочемо додому, не можемо розлучитися, але завтра він зі своїми батьками їде звідси, і дуже далеко. Ми любимо один одного. Він мій друг, мій перший друг. Я не хочу, щоб він їхав. Але все вже зроблено, батьки упакували все речі, і це наші останні хвилини. Ми сидимо на схилі перед будинком і не знаємо, що сказати: я люблю тебе, я ніколи тебе не забуду, залишися зі мною, що ж це

буде, ти ... Ми сидимо нагорі на схилі, як зазвичай, як це часто бувало, і бачимо жінку в плащі, як вона підходить і дзвонить у двері. Що ж з нами буде? Не знаю. Гадки не маю. Я тримаю його за руку, або він мене, ми сидимо й не знаємо, як далі бути.

Проте ці й подібні безумовно епізуючі елементи драматичного тексту несуть також і ліричне навантаження. Адже Тіна не стільки інформує читача про події, скільки ділиться своїми **ліричними** переживаннями, емоціями, тривогами. Її монологи не стільки є сюжетними, подієвими, скільки замальовками, враженнями від тієї чи іншої події. Вони мають радше імпресіоністичний характер. Отже, епічні елементи мають яскраве ліричне забарвлення, і вкотре доводиться констатувати, що у сучасному драматичному тексті компоненти епічного театру поєднуються з елементами ліричної драми.

У подібній «ліро-епічній» ролі виступає і Анді. Одного разу драматург також відводить йому роль наратора (епізод 7), щоправда він промовляє свій монолог у присутності батька й матері. І у цьому монолозі є не лише зізнання у тому, що вони з Тіною раптом почали жбурляти камінням у Ромі, але й елементи поетичного тексту. В ньому наявні схожі з ліричними переживаннями Тіни почуття й емоції: *«Сьогодні у нас останній день, сонце уже на заході, й тут жінка... ця жінка виходить з дому ... І не знаю чому, але вона злить нас, щось в її манерах, в ході... не знаю що, якийсь неспокій ... але нас зло бере, ми відчули це одночасно... І тут Тіна хапає камінь і кидає їй услід, хибить, двічі... Далеко, не дістати, – подумав я і теж кинув. Але камінь, немов притягується нею, наздоганяє її, в той момент, коли вона відвертається, і точно потрапляє в голову. Жінка впала і більше не встала»*. Зауважимо, що навіть злочинне кидання камінням (Анді певен, що вбив жінку, хоча та невдовзі оклигала) герой пояснює почуттями: *«ми відчули це одночасно»*.

Особливо яскраво ліричне начало проявляється у сцені 12.3, коли Анді на прохання Ромі описує свою кохану дівчину Тіну. Цей опис звучить як ліричний твір, у якому поєднується поезія і живопис, що робить цей монолог прикладом **екфрасису** в драматичному тексті: *«Я розмалював би всю стіну будинку, всі паркани її фігурою. Намалював би на стіні ліс, з якого виникало б її тіло: коріння, гілки, листя, все живе, нетлінне, що росте на очах. Тіло її було б на стіні з блакитних листочків, гнучке, на доріжці. Стіна, і ліс, і її тіло темне, променисте. Такий би я мав намалювати її. А це звірі, голоси. Несподіваний світло-зелений колір, як коли я прокидаюся з нею поруч. А далі – глибока чорнота. Тигри, папуги – місце, якого і існувати не може. Сум'яття, краса, чорнота, яка разом з тим і є її тіло. Чорнота, в якій не можна жити. Кілька сонячних променів падають на озеро.*

Там хтось пливе. Їх двоє. Ось що треба було б намалювати на стіні – коріння, риби. Все це – тіло моєї подружки, її юність і все, що ще до неї прийде: інше життя, інші чоловіки, діти. Те, як вона рухається. Настінний живопис, що складається тільки з лісу, стіна, заповнена лісом, з прогалинами, в яких подекуди, високо-високо, хтось прорубав крихітні вікна» Коли ж Анді на прохання Ромі описує обличчя Тіни, він створює портрет у стилі поетичної біблійної «Пісні над Піснями»: «Обличчя – це небо. Небо над будинком, над стіною. Димові труби – шия. Хмари – волосся, а небо – незбагненим чином її прозорі очі».

Із інших художніх контактів «Жінки з минулого» слід відзначити інтермедіальне зближення її театральної мови з мовою сучасного **кінематографу** – також конвергенцію, але вже не жанрову, а міжвидову, трансмедійну. Це, зокрема, проявляється у ситуації подвійного повтору (тобто своєрідного прокручування назад «плівки») сцени появи Ромі в оселі Франка і Клаудії, причому «другий дубль» охоплює події «за десять хвилин до цього», як пояснює драматург у ремарці. Так само, наприклад, перед початком епізоду 11 слідує авторська ремарка «за два дні до цього». Подібні ретроспективні прийоми залюбки використовують кінорежисери: від Курасави і Фелліні до Тарантіно і Тиквера, але цікаво, що ця поетика «дублів» та програвання-прокручування ситуацій приходить і в драматургію («Біографія» Макса Фріша, «Чайка» Бориса Акуніна).

У виставі О. Дзекуна інтермедіальні контакти зі світом кіно були не редуковані, а марковані ще відчутніше. Особливо помітною модель «театр+кіно» стає у фінальній сцені, коли Тіна коментує жахливий кінець п'єси, порівнюючи його не тільки з «сюр-жахом» Сальвадора Далі «Палаючий жираф», але і з фільмами кінокороля жахів Тарантіно. Героїня також озвучує непритаманні театральній традиції... фінальні титри: «у головних ролях...», «режисер-постановник» і, нарешті, промовляє кіношне «The End», що збігається із кінцем вистави. Усього цього немає в тексті драми Шіммельпфенніга.

До того ж Тіна розповідає про похід разом із Анді в кіно (епізод 10): «А фільм був про одну жінку, котра мала знайти ящик Пандори, перш ніж він потрапить до рук чоловіка, який стане загрожувати цим ящиком всьому світу. Полювання йде по всіх континентах: з Греції в Англію, через Росію, Китай аж до Африки, яка колись була людства. Ми подорожуємо з героїнею на підводних човнах, мотоциклах, джипах, з парашутами, на кораблях, конях і гвинтокрилах».

Важливе місце у тексті драми посідає також інтермедіальний зв'язок із **музикою**. Музика виконує у «Жінці з минулого» не просто допоміжну, супроводжуючу, фонову роль. Вона по

суті перетворюється на ще одного актора. Музичним лейтмотивом є пісня Джона Леннона і Пола Маккартні «I will»: «Who knows how long I've loved you You know I love you still...» («Хто знає, як довго вже тебе кохаю/ Ти знаєш, все ще я тебе люблю...»). Вона символізує минуле кохання Ромі та Франка, а також знаменує зближення «жінки з минулого», колись молодої і понині люблячої, з юним і дуже схожим на колишнього Франка його сина Анді. Ромі спокушує Анді, після чого вбиває – також за зраду коханню. Адже Анді за хвилину до пристрасного поцілунку з Ромі клявся у вічному коханні до Тіни.

Режисеру О. Дзекуну у виставі вдалось органічно поєднати кілька різнорідних, здавалося б, несумісних музичних тем. Це «Патетична симфонія» Бетховена, лірична мелодія А. Шонберга та вищезгадана «бітловська» пісня. Уже на самому початку спектаклю у знаменитую симфонію Бетховена вплітається голос Пола Маккартні. І в кожній музичній темі «Жінки з минулого» – своє коло, своя прив'язка. «Патетична симфонія» підкреслює трагічне начало п'єси, вторгнення фатальних, містичних сил у буденну дійсність; а чудовий лірико-драматичний мотив Шонберга є насамперед темою головного героя і говорить про неможливість повторити і відродити померле почуття.

Жанрове і стильове навантаження несуть і образи дійових осіб «Жінки з минулого». У їхній поведінці, взаємостосунках, внутрішніх переживаннях проступають риси любовної комедії, сімейно-побутової драми, мелодрами. Характер Клаудії побудовано за допомогою сухуватого, поміркованого малюнка, зовні стримано. Вона утвердилась у своєму філістерстві і занадто здоровому глузді. Клаудія, безперечно, викликає почуття природної антипатії. Проте у певні моменти читач або глядач здатний поспівчувати Клаудії, яка намагається зберегти – так, наскільки вона здатна, – свій (нехай і обмежений) світ, затишок і рівновагу: «Дев'ятнадцять років подружнього життя скріплюють намертво. Не розірвати... Вони скріплюють міцніше, ніж якась одне літо».

Франк – це стомлений, слабкий чоловік, що понад усе цінує спокій своєї оселі-пустелі, однак назавжди втратив можливість любити і, головне, не відчуває потреби у цьому почутті. Слабкість і малодушність Франка особливо ефектно проявляється у сцені його зречення. Коли Ромі, яка нарешті залишилась із ним наодинці, вимагає, аби Франк вимовив, що «краще б усіх цих років не було: ні дружини, ні сім'ї, ні сина», після вагань він таки промовляє ці слова тремтячим, боягузливим голосом, зі слізьми на очах.

Проте Ромі карає його не за цю слабкість – карає передовсім за втрату пам'яті. Спочатку, коли

вона постукала до нього, він взагалі не впізнав ту, якій клявся колись у вічному коханні. Але це ще нічого, це ще можна пробачити. Та от коли Ромі виявляє, що він не зберіг аніяких спогадів про те літо, що Франк не пам'ятає «ту пісню», що співав їй (“I will”), не пам'ятає, як називався «той парк», а врешті-решт, забув про її подарунок («Так давно це було, – виправдовується Франк, – Не можу я перескочити через весь цей час»), жінка з минулого виносить йому вирок: «Значить, ти не підеш зі мною... я зараз одна вийду звідси, а ти один залишишся тут. Ні з чим». І цей жорстокий вирок звучить надзвичайно переконливо і справедливо. Образ Ромі, безумовно, найскладніший у творі. Він не знає меж ні у високій патетиці, ні у гострій характерності, проявляє себе і у дитячому наїві, і в пораненій гордості, і у пронизливому болі, і у жадабні помсти. Можна констатувати, що Ромі являє собою втілення властивих усьому тексту п'єси процесів жанрової конвергенції.

Наскрізним символом у „Жінці з минулого” стає *камінь*. Каміння висипається з переповної коробки, і серед нього Франк і Клаудія знаходять по „курячому богу”, крізь дірку якого можна побачити минуле або майбутнє (залежно від того, яким боком повернути, уточнює Франк); камінням за лаштунками драми жбурляють у Ромі Анді з Тіною, і син ледь не вбиває жінку (це вже нагадає євангельські слова «хто з вас без гріха, нехай перший кине в неї камінь...»). У виставі Олександра Дзекуна камінці також кидає до ніг подружжя прибула Ромі, що може нагадати біблійні вислови про час розкидати і час збирати каміння. Взагалі кожна річ на сцені у постановці О. Дзекуна оживлена, одухотворена певною ідеєю, виростає до розміру багатогранного символу. Двері зі сталі уособлюють кордон між своїм і чужим, два глобуси можуть бути потрактовані як співіснування двох несумісних, паралельних, взаємовідчужених всесвітів (світу минулого і теперішнього насамперед для Франка і Ромі, життя старого і нового покоління), іграшковий автомобіль символізує зовні щасливе і радісне дитинство молодого героя.

У заключній сцені розкривається у всій повноті сенс *античного* інтертексту драми. Адже звістка про те, що Клаудія загорілася від подарунку Ромі (у сценічній редакції Дзекуна зроблено акцент на *грецьке* вбрання (пеплос) – воїстину, «бійтесь данайців») вказує на перегук драми Шіммельпфенніга з трагедією Евріпіда «Медея». Медея, палаючи від ревності і жадабні помсти, надсилає у подарунок коринфській царівні, яка «перехопила» в неї колишнього аргонавта й батька Медейних дітей Ясона, отруєне весільне вбрання, і та гине у страшних муках. Отже, у люблячій жінці з минулого прокидається Медея. Тіна розповідає, як зайнялася Клаудія: «в той момент, коли вона

опускає руку в пакет, (принаймні, так це виглядає через вікно), її пальці, руки, плечі раптом займаються вогнем. Вся фігура жінки в спальні охоплена вогнем. Вона горить, горить все її тіло, горить неймовірно швидко і моторошно... Здається, вона навіть не в змозі закричати, за закритими вікнами мені нічого не чути, але рот її відкритий, болісно розкритий...»

Показово, що античні мотиви звучать упродовж всієї дії п'єси. Тіна порівнює власний будинок з «античним надгробком» (епізод 10). А персонажі сучасного фільму, який вона дивилась із Анді, знаходились у пошуках «ящика Пандори» з античної міфології.

Про те, що люблячої слід стерегтися, сигналізує ще один інтертекстуальний зв'язок «Жінки з минулого». Коли в заключній сцені Тіна повідомляла про смерть Анді і згадувала про синці та криваві сліди на шії свого коханого (до речі, Ромі душить юнака за допомогою пластикового пакету просто на сцені), згадується новела Проспера Меріме «Венера Ілльська». У цьому напівмістичному творі чорна статуя задушила молодого Альфонса Пейрорада, покаравши того за легковажність (напередодні він надягнув їй на палець весільну обручку) і цинічний меркантильний вступ до шлюбу з розрахунку і без кохання. На статуї бронзової Венери містився напис – CAVE AMANTEM, у перекладі з латини бережись люблячої. Ромі теж карає юного героя – передусім за таку ж зрадливість своїй коханій Тіні, адже він назавжди залишає її, хоча й обіцяв тій (як колись Франк клявся Ромі!) любити її вічно, та певен, що це «не має значення». «Бережись люблячої!» Вона може помститися не тільки за своє, але й за будь-яке зруйноване, розчавлене, вбите кохання!

Авторське жанрове визначення у творі Шіммельпфенніга відсутнє. Проте в її жанровій природі відбувається конвергенція відразу кількох жанрових елементів: комедії, фарсу, драми, мелодрами, трагедії. Дітмар Шмідт зауважує, що Шіммельпфенніг, перемикаючись між часами і поколіннями, начебто хотів грайливо узаконити свої перемикання між театральними жанрами. Адже п'єса розпочинається з ситуацій, які можливо знайти в легкій комедії, тому фарс, що шкребе минуле, стає драмою помсти, заснованої на стародавніх моделях. Ряд частин з цього набору взято з грецької міфології, вони закликають до віри в долю і водночас руйнують її» [10]. Ульріх Вайнцірль наголошує, що комедія, що розпочинається у дусі комедій Фейдо, перетворюється на трагедію. Він же зближує п'єсу із драмою абсурду: «він (Шіммельпфенніг – С.В.) пише так, ніби абсурд стає нормою. У чому він не такий вже далекий від істини. Абсолютне колапсує в абсолютну відносність» [11].

Проте не всі оцінки жанрів, що беруть участь у процесі жанрової конвергенції драматичного твору Шіммельпфенніга, є коректними. Ось що, наприклад, пише про «Жінку з минулого» німецький оглядач з «Байрішес Штаатсшауспіль»: «Нова робота Роланда Шіммельпфенніга віртуозно сполучає дотепний лаконізм діалогічної п'єси із рисами грецької трагедії і водночас із сучасним детективним жанром» [2:8]. Втім, із чим точно не можна погодитись, так це із «детективним жанром». Адже у центрі детективу (від англ. to detect – розкривати, шукати, викривати) знаходиться процес розслідування злочину та ідентифікації злочинця. Цей метажанр присвячений логічному й послідовному розкриттю обставин таємничої події. У «Жінці з минулого» є тільки «таємнича подія», але ніякого «розкриття» її обставин, певна річ, немає та й не повинно бути.

У жанровій номінації п'єси Шіммельпфенніга був би цілком доречний епітет «містичний», адже сама постать головної героїні, жінки з минулого, не виключає можливості тлумачити її образ не як реальну постать, а метафору совісті героя, або ж певну примаду, галюцинацію, одне слово, дещо містично-таємниче. Думається, коректно було б визначити жанр «містична драма» або ж, зважаючи на комедійний початок і фінальний «танець смерті» – «містична трагікомедія».

Отже, жанрова конвергенція у п'єсі Роланда Шіммельпфенніга призводить до жанрового поліфонізму, в якому представлені чи не всі основні традиційні жанри драматургії: комедія і фарс, драма і мелодрама, трагедія і містерія. У той самий час кожний з них, зближуючись із іншим, зберігає свою автономію, так що можна твердити про постмодерністський жанровий колаж. Окрім того, «Жінка з минулого» репрезентує поєднання елементів епічної та ліричної драми, які, на відміну

від компонентів окремих жанрових структур, перебувають у більш динамічному конвергенційному стані. До того ж поетика драми Шіммельпфенніга визначається широкими інтертекстуальними («Медея» Еврипіда, «Венера Ільська» П. Меріме) та інтермедіальними (естетика кінематографа, екфрасис, музичний лейтмотив “I will” Леннона і Маккартні) зв'язками.

Сказане про особливості твору німецького митця характерне й для усієї сучасної драматургії. У ній спостерігається злиття різних типів драми (епічна і лірична), тотальна інтертекстуалізація та інтермедіалізація драматичного твору, а також зближення і взаємодія різноманітних жанрових елементів: комедії, фарсу, драми, мелодрами. Прикладами можуть слугувати п'єси британців Тома Стоппарда («Індійська туш», «Рок-н-рол») та М. МакДонаха («Людина-подушка», «Каліка з острова Інішмаан»), французів Еріка-Еммануеля Шмітта («Гості», «Загадкові варіації») та Ясмїни Реза («Бог різанини»), ізраїльтян Йосефа Бар-Йосефа («Важкі люди») та Ханоха Левіна («Пакуємо валізи»), швейцарця Лукаса Берфуса («Тест»), серба Небойші Ромчевича («Парадокс»), поляка Януша Гловацького («Полювання на тарганів»), білоруса Андрія Курейчика («Скорина», «Стариган із крилами»), російських драматургів Людмили Петрушевської («Чоловіча зона»), Миколи Коляди («Полонез Огінського»), Олексія Слаповського («Від червоного пацюка до зеленої зірки»), Василя Сігарєва («Пластилін»), українських митців Олександри Ірванця («Електричка на Великдень», «Якось в Америці»), Ярослава Верещака («Стефко продався мормонам»), Неди Нежданої («Химерна Мессаліна», «Одинадцята заповідь, або Ніч блазнів»), Олександри Погребінської («Осінні квіти»), Юрія Паскаря (“YQ”).

Література

1. Вартанова Е. Л. К чему ведет конвергенция СМИ? / Елена Леонидовна Вартанова // Информационное общество. – 1999. – Вып. 5. – С. 11–14.
2. Васильев С. «Бережись закоханої!» / Євген Васильєв // Кіно-Театр. – 2007. – № 2. – С. 6–8.
3. Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект / Олег Васильевич Зырянов. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2003. – 546 с.
4. Коптева Г. Г. Эпические интенции в творчестве Николая Заболоцкого: дисс. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Галина Геннадьевна Коптева. – Барнаул: Алтайская гос. пед. академия, 2011. – 205 с.
5. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н В. Брагинской / Ольга Михайловна Фрейденберг. – М.: Лабиринт 1997. – 448 с.
6. Чупринин С. Конвергенция в литературе / Сергей Чупринин // Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям / Сергей Чупринин. – М.: Время, 2007. – 768 с.
7. Шіммельпфенніг Р. Жінщина из прошлых времен: пьеса / Роланд Шіммельпфенніг; пер. с нем. А. Рыбиковой / Режим доступу до ресурсу: // <http://www.theatre-library.ru/authors/sh/shimmelpfennig>
8. Штейнбук Ф. М. Конвергенція тілесних мікротопосів у сучасній світовій літературі / Феликс Маратович Штейнбук. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – 248 с.

9. Юферева Е. В. Динамика периферийных жанров в русской поэзии второй половины XIX века. [монографія] / Е. В. Юферева. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – 408 с.
10. Schmidt D. Mülheim Theaterstage. Stücke. 2005 [Електронний ресурс] / Dietmar N. Schmidt – Режим доступу до ресурсу: // <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/smp/ru5049595.htm>
11. Weinzierl U. “Die Welt”, 14.09.2004 [Електронний ресурс] Weinzierl Ulrich / Режим доступу до ресурсу: // <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/smp/de5049595.htm>

References

1. Vartanova, E. L. (1999) K chemu vedet konvergentsiya SMI? Informatsionnoe obschestvo [What is the convergence of the media doing? Information Society]. No. 5, pp. 11–14.
2. Vasyliiev, Ye. (2007) Berezhys zakokhanoi! Kino-Teatr [Beware of the lover]. No. 2, pp. 6–8.
3. Zyryanov, O. V. (2003) Evolyutsiya zhanrovogo soznaniya russkoy liriki: fenomenologicheskii aspekt [Evolution of the genre consciousness of Russian lyrics]. Ekaterinburg: Izd-vo Uralskogo un-ta. [in Russian]
4. Kopteva, G.G. (2011) Epicheskie intentsii v tvorchestve Nikolaya Zabolotskogo [Epic intentions in the works of Nikolai Zabolotsky]. [PhD Thesis]. Barnaul: Altayskaya gos. ped. akademiya. [in Russian]
5. Freydenberg, O. M. (1997) Poetika syuzheta i zhanra. Podgotovka teksta, spravochno-nauchnyiyy apparat [Poetics of the plot and genre. Preparation of the text, reference and scientific apparatus]. Moscow : Labirint. [in Russian]
6. Chuprinin, S. (2007) Konvergentsiya v literature [Convergence in literature]. Moscow : Vremya. [in Russian]
7. Shimmelpfennig, R. Zhenschina iz proshlyih vremen: pesa [A woman from the past: play]. [Electronic source] Available at: <http://www.theatre-library.ru/authors/sh/shimmelpfennig>
8. Shteynbuk, F. M. (2014) Konverhentsiia tilesnykh mikrotoposiv u suchasniy svitovii literaturi [Convergence of bodily microtoposes in modern world literature]. Kyiv : Vydavnychiy dim Dmytra Buraho. [in Ukrainian]
9. Yufereva, E. V. (2014) Dinamika periferiynyih zhanrov v russkoy poezii vtoroy poloviny XIX veka [Dynamics of peripheral genres in Russian poetry of the second half of the nineteenth century. Monograph]. Kyiv : Vidavnychiy dim Dmitra Burago. [in Russian]
10. Schmidt, D. Mülheim Theaterstage. Stücke. 2005 [Electronic source] Available at: <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/smp/ru5049595.htm>
11. Weinzierl U. “Die Welt” [Electronic source] Available at: <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/smp/de5049595.htm>

УДК 821.133.1.09 '18'

Д. І. Дроздовський

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

Соціальні проблеми англійського «академічного роману»: історична ревізія піджанру

Дроздовський Д. І. Соціальні проблеми англійського «академічного роману»: історична ревізія піджанру. У статті окреслено діахронічну трансформацію, що в історії англійської літератури ХХ століття відбувається з таким романним піджанром або жанровим різновидом, як «академічний роман» («campus novel»). Проаналізовано ключову проблематику творів, які належать до цього жанрового різновиду, зокрема романи Дороти Саерс, Івліна Во, Чарлза Персі Сноу, Джона Вейна, Казуо Ісігуро. Визначено ключові епістемологічні проблеми, експліковані у творах англійської літератури, написаних як «campus novel». Зосереджено увагу на взаємозв'язках «campus novel» із соціальним і соціально-політичним романом, у якому в сатирично-іронічному ключі оприявлено різні політичні вади й суспільно-психологічні комплекси, які традиційно пов'язують із британським суспільством. Окрему увагу приділено стереотипним формам сприйняття одними соціальними прошарками інших. Наголошено на виявах критики університетської освіти. Акцентовано на протистоянні між представниками гуманітаристики та точних наук («sciences»), що знаходить широкую репрезентацію в англійських «campus novels». Визначено філософсько-світоглядні й суспільно-політичні основи такого конфлікту, що проходить через історію англійської літератури ХХ-ХХІ ст. і знаходить особливу реактуалізацію у творах британського пост-

постмодернізму (романи Д. Лоджа, Д. Мітчелла, М. Геддона та ін.). Окреслено сюжетну специфіку, а також наголошено на тому, що «академічний роман» у ХХ ст. містить виразні елементи соціального або соціально-психологічного роману. Визначено світоглядно-філософські та соціальні параметри аналізованого романного різновиду, які детермінують пам'ять жанру. Акцентовано на стратегіях використання іронії й сатири у «campus novels». Розглянуто проблематику роману «Безутішні» К. Ісігуро, у якому експліковано дражливі соціальні моменти, зокрема форми неприйняття вищим класом нижчого й навпаки. Наголошено на психологічних чинниках, що детермінують соціальну напруженість.

Ключові слова: «академічний роман» («campus novel»), англійська література ХХ ст., Дороти Сайерс, Івлін Во, Чарлз Персі Сноу, Джон Вейн, Казуо Ісігуро.

Дроздовский Д. И. Социальные проблемы английского академического романа: историческая ревизия поджанра. В статье обозначена диахроническая трансформация, происходящая в истории английской литературы ХХ века с таким романным поджанром, как «академический роман» («campus novel»). Проанализирована ключевая проблематика произведений, относящихся к этой жанровой разновидности, в частности романы Дороти Сайерс, Ивлины Во, Чарльза Перси Сноу, Джона Уэйна, Кадзуо Исигуро. Определена сюжетная специфика анализируемых романов, а также отмечено, что «академический роман» в ХХ в. включает в себя выразительные элементы социального или социально-психологического романа. Определены мировоззренческо-философские и социальные параметры рассматриваемой жанровой разновидности, которые детерминируют память жанра.

Ключевые слова: «академический роман» («campus novel»), английская литература ХХ века, Дороти Сайерс, Ивлин Во, Чарльз Перси Сноу, Джон Уэйн, Кадзуо Исигуро.

Drozdovskiy D. I. Social outlines of the English «campus novel»: historical revision of the subgenre. Campus novel or academic fiction is a specific genre that has gained worldwide readership. Campuses spread throughout the world provide rich productive raw material for fiction. The trend of campus novels started back a century ago and mainly in the UK.

The paper refers to the diachronic transformations that took place in the history of English literature of the twentieth century with such a novelistic subgenre as «campus novel». The key issues related to this subgenre have been outlined taking into account the novels written by Dorothy Sayers, Evelyn Waugh, Charles Percy Snow, John Wain, and Kazuo Ishiguro. The plot specifics of the novels have been spotlighted in the paper. It is also noted that the «campus novel» in the twentieth century has included remarkable elements of social or socio-psychological novel. Philosophical and social parameters of the subgenre have been discussed taking into account the factors that determine the memory of the genre.

Campus novels are also called academic novels since these novels focus on the academy. Academy is a place that attracts most people because of its imaginary idealistic notions. It is in fact thought of as a paradise of learning where the inmates dedicate themselves to lofty pursuits. These notions juxtaposed with reality provide a rich source for parody, satire and irony, since some of the people inside it struggle between reality and intellectual pretensions. The strategies of satire and parody have been explained in the paper in English novels of the twentieth century. Academic novels are interesting since they exploit the tension between idealism and corruption. Janice Rossen, a commended campus novel critic who is cited in the paper, points out in her book, *The University in Modern Fiction* that the primary issue that these novels engage is the interplay between fiction and fact.

The *Oxford Companion to Twentieth-Century Literature in English* (1996) elaborates on Campus Fiction as follows: campus fiction is a term describing a particular genre of novels, usually comic or satirical, which have a university setting and academics as principal characters. The persisting scholarly interest in campus novels was also proved by the 2007 publication of *The Academic Novel: New and Classical Essays*, a collection edited by Merritt Moseley. The editor's introduction summarizes the development and reception of the genre up to the early twenty-first century. Moseley argues that most academic novels are comic which does not necessarily make them satirical and concludes that the high incidence of comedy, ranging from the most delicate verbal touches to broad farce, in academic fiction is one of its most valuable and welcomes traits. However, in this paper, the author provides a new outlook on the campus novel spotlighting its social patterns and analyzing this subgenre as an example of confrontation between stereotypical views on humanities and sciences.

Key words: «campus novel», English literature of the twentieth century, Dorothy Sayers, Evelyn Waugh, Charles Percy Snow, John Wain, Kazuo Ishiguro.

Академічний роман («campus novel» відповідно до питомої англійської традиції) має значний евристичний потенціал, який допомагає осмислити виклики сучасного світу в діалектичній єдності гуманітарного мислення й наукових підходів (передусім тих, що у своїй основі покликаються на дослідження, результати яких можуть бути емпірично перевірені). Цей жанровий різновид в англійській літературі 1980-2000-х рр. набув особливої актуальності та популярності після публікації низки романів Д. Лоджа, А.С. Баетт та ін. Водночас у зарубіжному літературознавстві не наголошено на тому, що «академічний роман» має

значний соціальний компонент і постає формою осмислення соціальних проблем певного часу. Лише окремі літературознавці (І. Картер [1], Е. Шоволтер [9]) звертають увагу на соціальні, гендерні й феміністичні аспекти, репрезентовані у цьому жанровому різновиді.

Мета цієї статті полягає в репрезентації динаміки трансформацій «академічного роману» в англійській літературі ХХ ст., а також в осмисленні соціальних проблем, які в ньому були експліковані протягом зазначеного часу.

У романі Казуо Ісігуро «Безутішні» (1995 р.) в одному епізоді головний герой, всесвітньовідомий

піаніст, прибувши з концертом до європейського міста, отримав прохання від порт'є в готелі, де зупинився, сказати у своїй промові кілька слів від імені усіх порт'є країни. «Несуттєва ремарка, панове. Як вам відомо, чимало з нас протягом багатьох років безперервно працювали, аби змінити ставлення містян до нашої професії. Можливо, ми досягли незначних успіхів, але загалом нам нічого не вдалося й цілком зрозумілим є наше розчарування з приводу того, що деякі речі ніколи не зміняться. Лише одному вашому слову, панове, під силу змінити все. Це може бути поворотним моментом в історії нашої професії» [3:296].

Як дворецький із роману «Залишок дня» (1989 р.), так і порт'є у романі «Безутішні» — люди похилого віку. Порт'є штучно вивисує самоповагу, перебільшуючи труднощі своєї праці. К. Ісігуро використовує прийом сатири, аби показати читачеві гіпертрофовану складність роботи порт'є. У першому розділі роману піаніст цікавиться в порт'є, коли вони їдуть у ліфті, навіщо той тримає в руках дві важезні валізи. Виважено, не опускаючи багажу, порт'є пояснює піаністові, що в такий спосіб він залишається вірним принципам свого фаху: «Завжди існує така думка, що ця робота під силу будь-кому, хто за неї візьметься... На мою думку, причина в тому, що кожен у цьому місті якоюсь мірою вже має досвід у перенесенні свого багажу з місця на місце. Оскільки їм це під силу, вони припускають, що робота готельного порт'є не така вже й складна» [2:6].

За подібною дискусією, експлікованою за допомогою іронії та сатири, між представником мистецької богеми й представником чітко вираженого соціального класу можна спостерігати аналогією з дискусіями, які пов'язані зі стереотипним уявленням більшості англійців про діяльність філологів, письменників, літературних критиків та інших представників гуманітарного цеху. Зрештою, можна пригадати, що подібні дискусії мали особливу інтенсивність у 1920-і рр. в академічних середовищах США. У зібганому вигляді ключове запитання таких дискусій можна сфокусувати так: «Чи потрібно мати ступінь доктора наук, щоб насолоджуватися читанням романів та давати їм справедливую оцінку»? Непосвяченій у тонкощі фаху людині може видатися, що різновиди аргументації, які відрізняють літературних критиків від звичайних читачів, видаються не менш необґрунтованими, ніж відмова порт'є опустити валізи під час пересування у ліфті. К. Ісігуро описує подібну ситуацію задля проведення паралелі між носієм багажу та музикантом. Він не ставить під сумнів музичних досягнень головного героя Райдера; проте письменник порушує питання про те, якою є його значимість у суспільстві. Райдер відстоює важливість своїх подорожей, хоч і витрачає чимало

на особисте та сімейне життя, бо вважає, що його професіоналізм потрібний суспільству. К. Ісігуро через сконструйовану дискусію порушує питання про те, чи такою вагомою насправді є значимість піаніста для суспільства, чи потрібні в сучасному суспільстві митці й чи справді новітні «служителі муз» своєю творчістю виконують певне соціальне завдання. Крім того, К. Ісігуро порушує ще одне болюче питання: хто, власне, вирішує, наскільки потрібно для суспільства постає майстерність Райдера?

Отже, в романі у певний спосіб окреслено дискусію, яку розпочинає британський літератор кінця ХХ ст. із письменниками-попередниками, які наголошували на тому, що мистецтво повинно бути соціальним і виконувати суспільно важливі функції; зображені в «академічному романі» (ідеться про піджанр «campus novel», тобто «роман про академічне містечко» в дослівному перекладі) попередніх десятиліть науковці часто постають неоднозначними й «подвійними»: їх академічна добросесність завершується там, де, наприклад, починається справа з розподілу стипендій.

У романі К. Ісігуро порушено питання про те, що, крім вірності читацькій аудиторії, яка охоплює не лише літературні кола, письменники також мають претензії до преси, їх незадоволеність стосується й тих літераторів, які влаштовують змагання в соціальній царині, намагаючись показати, що «важливішим» є той письменник, який своїми романами має значний соціальний вплив на якнайширші читацькі кола.

Подібний діалог-дискусія, експлікований у романі К. Ісігуро, наявний і в романі «Вбити батька» (1962 р.) Джона Вейна, представника іншого покоління в англійській літературі. У зазначеному романі батько головного героя, якого син джазового піаніста назвав «старомодним професором античності в покинутому Богом університеті» [11:196], під час розмови з молодшим чоловіком, який працює в галузі металургії, був здивований його словами: «Ви називаєте музику сина банальною, ба навіть простонародною. Проте вам має бути відомо, що чимало людей готові сказати те саме і про ваш фах. Я не кажу, що погоджуюся з ними, але тисячі людей вважають, що в наш час поруч із нагальними проблемами голоду й нашестям хвороб та станом міжнародної політики викладати мертві мови та вивчати стародавні тексти — це лише марнування життя» [11:224–225]. Втім, професор одразу заперечує цю думку: «Що ж, — відповів він, — я знав, що це все безнадійно» [11:225].

Роман «Безутішні» можна справедливо зарахувати до «академічного роману» («campus novel»), у якому точиться дискусія про важливість або ж, навпаки, марність гуманітаристики, мистецтва, зокрема й літератури для зміни

суспільства, залучення людства до прекрасного, поширення моральних орієнтирів. «Академічний роман» пропонує реципієнтам замислитися над місцем гуманітарних наук у світі, коли, скажімо, діяльність професора прирівнюється до роботи порт'є.

У британському літературознавстві наявна певна усталеність поглядів щодо періодизації «академічного роману» як романного піджанру: на думку більшості дослідників, у романах, написаних у другій половині ХХ століття, домінує сатира як засіб акцентування на ключових проблемах гуманітаристики в їх зіткненні з дискурсом точних наук, а в романах, які були створені в першій половині ХХ ст., домінують пасторальні образи [1; 7; 9]. Звичайно, подібна бінаризація, як і будь-яка теорія, побудована на генералізації лише за двома ключовими критеріями, постає спрощеною, а отже, вразливою для критики. Цю схему можна піддати сумнівам, якщо пригадати такі романи, як, «Любов і Містер Льюїшем» Герберта Веллса [13], у якому мова йде про міську технічну освіту, а не гуманітарні науки в Оксфордському університеті. Цьому роману притаманна мінімальна ідеалізація пасторальних образів. У романі «Джилл» Філіпа Ларкіна [4] описано навчання в Оксфорді й порушено проблему здобуття стипендії в умовах соціальної нерівності. У романі Барбари Пім «Кремpton Годнет» [6] (написаний у 1936 році, але не був опублікований до 1985 року) гендерна проблематика навчання в престижному закладі знову подається в саркастичному світлі.

У романі «Повернення до Брайдсхеда» (1945 р.) Івліна Во [12] описано час навчання Чарлза Райдера в Оксфорді як період відкриття краси, що змінює життя (звернімо увагу на ім'я протагоніста, яке суголосне імені героя з роману «Безутішні» К. Ісігуро, проте говорити про контактологічні впливи наразі не наважусь). Автор наполягає на тому, що саме Оксфорд як вищий навчальний заклад робить таке відкриття можливим, бо перебуває за межами комерційної цивілізації — це ізольоване від світу місце, що нагадує монастир та в якому безперервно «кипить життя» [12:29]. Пасторальна література містить у собі видиму або приховану критику світу, який існує поза межами «монастиря, що також означає зовнішню загрозу проникнення й знищення ідилічного простору» [5:158].

На думку науковця, «пасторальна утопія — це чоловіче товариство, яке здебільшого є гомосексуальним. Університет стає місцем, де зароджується близькість між чоловіками, перш ніж вони потраплять в гетеросексуальне середовище» [5:159]. У головного героя роману Івліна Во є череп із написом «І в Аркадії є своє «я»» [12:53]. У романі згадується легендарна країна Лайонес як місце «стовпотворіння жінок, яке існує для

встановлення розбіжностей між двома світами» [12:30]. Неприпустима вульгарність, що панує в університеті, експлікована в романі на прикладі військової повинності. Дивакуватий естет Себастьян Фліт, згодом «чоловік, який перераховував кошти» [12:240] (мешкає в Північній Африці зі своїм коханцем, простакуватим вихідцем із робочого класу), здійснив чималий вплив на формування досвіду головного героя у стінах Оксфордського університету. Цитата про грошові перекази є свідченням того, що ідилічне бачення життя Оксфордського університету, яке оберталось навколо «невеликих компаній інтимних друзів» [12:270], — це лише погляд на ситуацію очима рантьє з роману К. Ісігуро.

Райдер, художник-архітектор, якому доводилося працювати, щоб «віддати честь здобуткам [своїх меценатів] у період їх занепаду», зазначає, що його приїзди у великі будинки «часто, здавалося, були лише на кілька хвилин попереду за аукціонерів, передвісників диявола» [12:260]. В романі Райдера репрезентовано як людину, яка супроти власної волі допомагає знищити відому аристократичну родину, яку він сам справді шанує.

Роман Чарлза Персі Сноу «Наставники» (1951 р.), який Елейн Шоволтер описала як «один із найбільш шанобливих, ідилічних та утопічних академічних романів з коли-небудь написаних» [9:34], знову репрезентує університетське суспільство як суто чоловічу общину. Дія роману обертається навколо дванадцятьох кандидатів, які будуть відібрані стипендіатами вигаданого Кембриджського коледжу задля обрання нового голови. Зауважимо, що функціонування певного сексуального підтексту не так легко розпізнати в цьому романі. Тема сексуальних стосунків, політичних інтриг та матеріальних заохочень детермінує розгортання сюжету твору. Головний кандидат на посаду (за політичним вподобаннями — консерватор), якому оповідач (дотримується прогресивних поглядів) спочатку надає перевагу, втрачає свою майстерність значною мірою через незграбну та амбіційну дружину, яку також називають «сварливою» [10:88]. Він зробив помилку, присвоївши собі нагороду до процедури спільного голосування.

Е. Шоволтер звертає увагу на напруженість, що існує між «ідеалізованим поглядом на непримиренне минуле» Ч.П. Сноу та недоліками його мотивів та поведінки, які насправді зводяться до простого «кар'єризму» [9:42]. Єдиний виняток — ситуація з молодим науковцем на ім'я Калверт (він не має жодного стосунку до основного сюжету).

У романі «Зустріч випускників» (1939 р.) Дороті Саєрс шрусберський жіночий коледж (розташований в англійському містечку Шрусбері) описано як «спокійне місце, де враховують лише

інтелектуальні досягнення» [8:17]. Але коли в романі представлено справжнє інтелектуальне досягнення, події в цьому спокійному місці набувають рис детективної історії з переплетенням сюжетних ліній між Гарріет Вейн та лордом Пітером Вімзі. Місіс Лідгейт має здобути стипендію за своє дослідження, пов'язане з вивченням інтонаційних елементів в англійській поезії, починаючи від поеми про Беовулфа. Місіс Лідгейт розробляє інноваційну теорію, яка «передбачає складну систему позначень для дванадцяти різних підвидів, вступ, який ставав ключем до ще не написаного змісту» [8:39-40]. Проте ще до того моменту, коли читач дізнається, що це «грандіозна робота», її спалюжено «найганебнішим чином» [8:75]. Для дослідниці єдиною втіхою залишалися оплески публіки.

Ритм університетського життя, експлікований у романі, свідчить про те, що з року в рік у цьому академічному світі взагалі нічого не змінюється. Але якщо «університет — це рай», як стверджує епіграф, Д. Саєрс робить кілька доповнень. Слід, який веде до основного винуватця, починається з «бідного Юки» [8:43], колишнього порт'є у коледжі, який був звільнений за крадіжку та інші злочини, а його дружина, як виявилось, дбала про дітей лиходіїв (зауважимо, що у згаданому на початку розвідки романі К. Ісігуро порт'є захоплюється Гітлером і має схильності до нарцисизму, проте не беремося стверджувати про генологічно-контактологічний зв'язок між цими образами). Після тривалого спостереження за напруженими стосунками в жіночому коледжі, які призводять до виявів насильства, реципієнт спостерігає можливість успішної співпраці незаміжних дослідниць-жінок, коли таємницю розкрито і злодієм виявиться не одна з них, а хлопець, який працював служкою. Злочин у романі експліковано як своєрідну форму обурення проти «інтелектуальних досягнень» — обурення, яке сама Гарріет Вейн ніколи не висловлює, але водночас постає його втіленням і літературною репрезентацією. Співучасть детективів та злочинця розкривається під час зізнання лиходія: «Було б добре, якби ви заробляли на життя, миючи підлоги, як це робив я, використовуючи ваші ручки, пані, для витирання пилу» [8:484-485]. В попередніх

епізодах Гарріет уже висловлювала думку про свою роботу: «Будь-хто з таким чутливим поглядом краще б мив підлогу все життя» [8:31].

Мотив злочину в середовищі слуг — помста за самогубство її чоловіка, колишнього науковця, який був змушений полишити роботу після того, як один зі співробітників коледжу побачив його за розкраданням стипендії. Такий мотив змушує пригадати роман «Вбити батька» Джона Вейна, де репрезентовано образ металурга Чарлза. У романі Д. Саєрс зізнання служниці фактично є підтвердженням того, чого варті наукові ступені в академічному світі, який насправді є пародією на світ науковців: «Не могли б ви облишити цю людину в спокої? Він говорив неправду про когось, хто вже помер сотні років тому. Ніхто на це не заслуговував. Чи був якийсь шматок паперу важливіший за все наше життя? Ви зламали його, вбивці, й заради чого?» [8:485]. «Це свого роду штучне злодіяння, — каже один із співрозмовників, — «маючи на увазі когось із коледжу» [8:97].

У будь-якому разі аналіз англійських творів із піджанрової категорії «академічний роман» показує, що у цих творах в особливий спосіб відбувається зіткнення двох різних соціальних прошарків, двох типів свідомості, зрештою, моделей поведінки представників двох різних соціальних класів, причому автори романів підважують авторитетність позиції кожного з них: і представника наукової чи мистецької богеми, наділеного особливим знанням (а поруч із цим і звичайними людськими рисами, як от скнарість, дворушність, егоїзм тощо), і «порт'є», який постає особливим «чинником» англійського «академічного роману», виконуючи в художньому просторі функцію антипода до світу наукових псевдоцінностей і водночас роль суб'єкта, який ставить під сумнів місце науковців у соціальній ієрархії Англії.

Отже, англійський «академічний роман» у такому разі постає інваріантом соціального або соціально-психологічного роману, позаяк у ньому експліковано складні соціальні колізії й порушено проблеми розуміння представниками одного соціального класу діяльності представників іншого, що детермінує конфліктність і соціальну напругу.

Література

1. Carter I. *Ancient Cultures of Conceit: British university fiction in the post-war years* / Ian Carter. — London : Routledge 1990. — 317 p.
2. Ishiguro K. *The Remains of the Day* / Kazuo Ishiguro. — London : Faber, 1989. — 245 p.
3. Ishiguro K. *The Unconsoled* / Kazuo Ishiguro. — London : Knopf, 1995. — 535 p.
4. Larkin Ph. Jill / Philip Larkin. — Woodstock, NY : Overlook, 1946. — 298 p.
5. Morace R. A. *The Dialogic Novels of Malcolm Bradbury and David Lodge* / Robert A. Morace. — Carbondale, IL : Southern Illinois University Press, 1989. — 223 p.
6. Pym B. *Crampton Hodnet* / Barbara Pym. — New York : E.P. Dutton, 1985. — 302 p.
7. Rossen J. *The University in Modern Fiction: When power is academic* / Janice Rossen. — New York : St Martin's

Press, 1993. — 202 p.

8. Sayers D. Gaudy Night / Dorothy Sayers. — New York : HarperCollins, 1936. — 544 p.
9. Showalter E. Faculty Towers: The academic novel and its discontents / Elaine Showalter. — Philadelphia, PA : University of Pennsylvania Press, 2005. — 152 p.
10. Snow C. P. The Masters / C. P. Snow. — London : Macmillan, 1951. — 312 p.
11. Wain J. Strike the Father Dead / John Wain. — London : Macmillan, 1962. — 300 p.
12. Waugh E. Brideshead Revisited / Evelyn Waugh. — Boston, MA : Little, Brown, 1945. — 395 p.
13. Wells H. G. Love and Mr Lewisham: The story of a very young couple / H. G. Wells. — London : Everyman, 1993. — 208 p.

References

1. Carter, I. (1990) Ancient Cultures of Conceit: British university fiction in the post-war years. London : Routledge.
2. Ishiguro, K. (1989) The Remains of the Day. London : Faber.
3. Ishiguro, K. (1995) The Unconsoled / Kazuo Ishiguro. London : Knopf.
4. Larkin, Ph. Jill (1946) Woodstock, NY : Overlook.
5. Morace, R. A. (1989) The Dialogic Novels of Malcolm Bradbury and David Lodge. Carbondale, IL : Southern Illinois University Press.
6. Pym, B. (1985) Crampton Hodnet. New York : E.P. Dutton.
7. Rossen, J. (1993) The University in Modern Fiction: When power is academic. New York : St Martin's Press.
8. Sayers, D. (1936) Gaudy Night / Dorothy Sayers. New York : HarperCollins.
9. Showalter, E. (2005) Faculty Towers: The academic novel and its discontents. Philadelphia, PA : University of Pennsylvania Press.
10. Snow, C. P. (1951) The Masters. London : Macmillan.
11. Wain, J. (1962) Strike the Father Dead. London : Macmillan.
12. Waugh, E. (1945) Brideshead Revisited. Boston, MA : Little, Brown.
13. Wells, H. G. (1993) Love and Mr Lewisham: The story of a very young couple. London : Everyman.

УДК 821.14'(02)-22Арістофан

О. В. Литовська

Харківський національний медичний університет

Метатеатральність комедій Арістофана в контексті розвитку європейської драматургії

Литовська О. В. Метатеатральність комедій Арістофана в контексті розвитку європейської драматургії. Явище метатеатральності постає однією із домінант розвитку сучасного театру. Твори Арістофана не лише містять численні зразки автореферативності драми на рівні сюжету та організації театральної вистави, але й репрезентують розгорнутий театральний та історичний контекст для аналізу метадраматичних тенденцій в античній драмі. Так, метатеатральність арістофанівських комедій, з одного боку, постає взірцем для жанрового зсуву у творчості Еврипіда, з іншого – повністю відкидається у новій комедії Менандра. Функції теоретичного осмислення театру переходять до літературної теорії Арістотеля. На прикладі розвитку античної комедії ми стикаємося з інваріантом розвитку європейського театру, за якого метатеатральність заміщується «правдоподібністю», а здатність театру до автореферативності заміщується систематизованою літературною критикою.

Ключові слова: Автореферативність, Арістофан, давньоаттична комедія, метадрама, метатеатральність.

Литовская А. В. Метатеатральность комедий Аристофана в контексте развития европейской драматургии. Явление метатеатральности выступает одной из доминант развития современного театра. Произведения Аристофана не только содержат многочисленные примеры автореферативности драмы на уровне сюжета и организации театрального представления, но и репрезентуют развернутый театральный и исторический контекст для анализа метадраматических тенденций в античной драме. Так, метатеатральность аристофановских комедий, с одной стороны, выступает образцом для жанрового сдвига в творчестве Еврипида, с другой – полностью отбрасывается в новой комедии Менандра. Функции теоретического осмысления театра переходят к литературной теории Аристотеля. На примере развития античной комедии мы сталкиваемся с инвариантом развития европейского театра, при котором метатеатральность замещается «правдоподобностью», а способность к автореферативности замещается систематизированной литературной критикой.

Ключевые слова: Автореферативность, Аристофан, древнеаттическая комедия, метадрама, метатеатральность.

Lytovska O. V. Metatheatricality of Aristophanes' comedies in the context of development of European drama. Metatheatricality becomes one of the dominants of modern theatre development. Most scholars agree that main feature of metatheatricality is self-reference and that first examples of metatheatre can be found in Ancient Greek drama. The appearance of meta-theatrical elements is directly connected with the formation of one of the principal conflicts of the theatre's inner development – innovation in drama and theater fields was not only rejected, but also ceased to exist with the transition from Old comedy to New one. The comedy used the form of theatrical presentation of the tragedy itself as a "concrete form", but it didn't mean that comedy was just a parody of a tragedy or tried on her suit, it meant that the drama work was perceived as an independent way of knowing reality. Plays by Aristophanes not only contain multiple examples of drama's self-reference at the plot and performance level (such plays as "Acharnians", "Peace", "Thesmophoriazusae", "Frogs"), but represent theatrical and historical context for analysis of metatheatrical tendencies in Ancient tragedy. From one hand, metatheatricality of Aristophanes's comedies became the example for Euripides's genre shift, from other hand – it was totally abandoned in Menander's New comedy. Theoretical comprehension of the theatre as an object and subject of art was no longer considered as feature of a play, but became the aim of Aristotelian literary theory. The development of Greek comedy from Aristophanes to Menander represents invariant of European theatre development, where metatheatricality is replaced by artistic credibility and ability for self-reference is replaced by systematised literary critics.

Key words: Aristophanes, Ancient tragedy, European drama, Old comedy, New comedy, metadrama, metatheatricality, self-reference.

Поняття «метадрама» та «метатеатральність» постають одними з провідних у сучасному театрознавстві. Слідом за Л. Ейблом та Р. Хорнбі дослідники уточнюють сенс явища та пропонують різноманітні класифікації різновидів метадроми [3; 5; 7]. Втім, при множинності потрактувань є певні загальні положення. Мова йде про спрямованість театру на автореферативність та розгляд у якості точки відліку метатеатральності давньогрецького театру.

Характер вияву метатеатральних елементів у античній драмі залишається предметом гострих дискусій серед сучасних науковців. Розбіжність поглядів на проблему характерна як серед дослідників новітнього театру, які потребують «освятити» сучасні тенденції зв'язком із античністю, так і для дослідників античної драми, які прагнуть модернізувати термінологічну базу та методологію вивчення давньогрецької та давньоримської драми.

Звичайно, першочерговим об'єктом обговорення постає давньогрецька трагедія. Так, Л. Ейбл та Р. Хорнбі наводили приклади з творів Софокла [5; 7]. Ф. Цейтлін та Ч. Сігал вважали, що найбільш яскраво риси метатеатральності виявляються у пізніх творах Еврипіда («Орест», «Вакханки») [11]. Водночас К. Л. Сміт стверджував, що «Орестея» Еврипіда повністю відповідає класифікації метатеатральних форм за Р. Хорнбі, і дійшов висновку, що всі п'єси, які демонструвалися на міських Діонісіях, включно із сатирами, були «цілком метатеатральними» [9]. Звичайно, таке твердження має риси екстраполяції рис творчості Еврипіда на всю античну драму, однак воно залишається досить поширеним у сучасному науковому дискурсі.

Нам видається слушною думка К. Л. Сміта, згідно якої одним із джерел (або навіть зразком) метатеатральності у пізній творчості Еврипіда була давньогрецька комедія, а саме твори Аристофана. Суголосні із цим ідеї знаходимо у Ф. Цейтлін, Г. Добрава, Н. Слейтера [6; 8; 11]. Характерно, що подібні порівняння відбуваються у контексті роздумів про вичерпаність жанру трагедії та

жанровий зсув у творчості Еврипіда [11:72].

Однією з проблем при дослідженні метатеатральних елементів у творчості давньогрецьких трагедіографів постає наша слабка обізнаність із драматичним контекстом, до якого могли апелювати Есхіл або Софокл. Натомість значний матеріал для вивчення рефлексії та авторефлексії театру знаходимо у комедіях Аристофана.

Вже у «Ахарнянах», першій комедії, що повністю зберіглася до наших часів, Аристофан одним із провідних мотивів робить театр як явище суспільного життя. Сперечаючись із ахарнянами, Дікеополь одночасно говорить і від себе і від особи автора: «Мене торік самого мав загнати вже / Клеон до гробу – все через комедію: / Притяг мене до ради й ну блювати там / Мені брехнею в очі, лютий, в піні весь, / Мов Кіклобор у повинь, так що, тямлю я, / З отих помийв ледве-ледве випірнув» (ст. 378–382, пер. А. Содомори) [1].

У комедії Аристофан виокремлює театр як особливу штучну дійсність, яку можна сконструювати за допомогою певних формальних засобів. Так, Дікеополь звертається до трагіка Еврипіда по одяг та атрибути персонажа еврипідівських трагедій Телефа: «...Глянь, прошу навколішках – / Лахміття дай із драми найстарішої: / Промова довга перед хором жде мене, Скажу якусь дурницю – голова злетить». І далі: «Якщо цей мотлох ти зичливо дав мені, / То хай вже цілість буде: подаруй ще / Місійську шапку, щоб укрити голову / Я нині мушу жебраком прикинутись: / Собою бути – іншим видаватися. / Щоб глядачі пізнали з перших слів мене, / А ті, що в хорі, – щоб zostались дурнями. / Тоді ще я словами посміюся з них» (ст. 436–444, пер. А. Содомори) [1].

Після цього Дікеополь в образі Телефа звертається до глядачів. Характерно, що і глядачі вже не є монолітною єдністю – відбувається розмежування на глядачів на сцені – хор – та глядачів у театрі – афінян: «Ви, глядачі, не дуже ображайтесь тим, / Що я, жебрак останній, до промови став / У справах міста, і то де? В комедії. / Та доля правди не чужа й комедії. / Незвично, але

чесно говоритиму. / Цим разом не засудить і Клеон мене, / Що при гостях на край свій наговорюю. / На цім Ленеїським святі нині – ми лише» (ст. 497–504, пер. А. Содомори) [1].

В «Осах» на початку комедії раби, порушуючи сценічну ілюзію, сповіщають про свою участь у п'єсі: «Тепер ми драму, глядачі, з'ясуємо, / Спочатку вас про дещо попередивши. / Не сподівайтесь ні чогось високого, / Ні грубих жартів, у Мегарі крадених. / У нас немає ані двох рабів з кошем, / Що кидаються в глядачів горіхами, / Ані Геракла, як обід прогавив він; / Ганьбити Евріпіда ми не будемо, / З Клеона, що засяяв несподівано, / Приправи теж удруге не робитимем» (ст. 54–63, пер. В. Свідзинського) [1]. Таким чином оголюються театральні прийоми як самостійний об'єкт для жартів. Після цього раби переказують сутність конфлікту Бделіклеона та Філоклеона. Однак крик господаря повертає рабів до сценічної дійсності сюжету.

Подібним є початок комедії «Мир», де раби, що годують жука-гноювика, відволікаються на обговорення сутності драми: «Перший раб (до глядачів): Тепер, напевно, кине молодик якийсь / Питання хитромудре: «В чім тут річ, однак? / І гноювик до чого? Та сусід його, / Кмітливий іонієць, підсміхнеться лиш: «Гадаю, на Клеона натякають нам: / Послід, мовляв, з'їдає він без сорому» (ст. 43–47, пер. А. Содомори) [1].

Хрестоматійним зразком метатеатральності є звернення Тригея до інженера сцени під час польоту на жуку-гноювику на Олімп: «Ух, страшно стало! Це вже непереливки! / Гей ти, біля машини! Не старайся так, / Бо в животі неначе похолонуло. / Якщо не схаменешся – накормлю жука!» (ст. 173–176, пер. А. Содомори) [1]. Таким чином драматург не лише порушує театральну ілюзію, але й констатує одночасність сценічного та театрального часопростору.

У «Жабах» автореферативність театру набуває нового рівня, адже трагіки не лише стають персонажами, але й, змагаючись, відсторонено аналізують фрагменти із власних творів.

У «Фесмофоріазусах» знов трагіки Агафон та Евріпід стають персонажами п'єси. Крім цього фрагменти з трагедій вже не просто цитуються чи є зовнішнім антуражем для розвитку дії, однак стають інтегрованими фрагментами у розвиток дії комедії. Перевдягання, імітація атрибутів персонажів трагедії, вимога точно наслідувати оригінал – тут Арістофан найщільніше наближується до прийому «сцена на сцені». Намагаючись визволити Мнесілоха, Евріпід разом із родичем розігрують епізоди з творів трагедіографа.

Ми бачимо, що елементи метатеатральності мають різний характер і різною мірою виявляються протягом творчого шляху Арістофана.

Безсумнівним є те, що у своїй творчості він приділяв значну увагу осмисленню буття театру, втілюючи свої роздуми як на рівні змісту, так і форми своїх п'єс. Саме це дає підстави О. Тепліну у статті «Fifth Century Tragedy and Comedy: a Synkrisis» стверджувати, що «давня комедія є повсюдно автореферативною: Арістофан, мабуть, найбільш метатеатральний драматург до Піранделло» [10:164].

Наведені та численні інші приклади звернення Арістофана до театральної тематики й демонстрації на сцені та осмислення театру як явища детально досліджувалися у роботах Н. Слейтера «Spectator Politics. Metatheater and Performance in Aristophanes» [8] та Г. Доброва «Figures of Play: Greek Drama and Metafictional Poetics» [6]. Зауважимо, що у радянській та сучасній російській традиції майже всі ці епізоди атестувалися як сатира на Евріпіда чи як паратрагедія – збагачення жанрового потенціалу комедії за рахунок «старшої сестри».

Так, коментуючи «Фесмофоріазус», Л. Я. Забудська пише: «Рецепція постала одним із принципів формування літературної форми комедійного жанру: саме за допомогою «чужого слова» та запозичення форми комедія завойовує собі місце у літературній традиції» [2:116].

На противагу такому потрактуванню, на думку зарубіжних дослідників, метатеатральні прийоми мали на меті дидактичне завдання. Через «розігрування» на сцені сцен суду, народного зібрання драматург демонстрував глядачам – безпосереднім учасникам цих заходів у реальному житті – вади провідних інститутів афінського життя. Виводячи глядачів із зони комфорту театральної реальності, комедіограф може висловлюватися з приводу реальної реальності.

Дидактична спрямованість творів Арістофана неодноразово дискутувалася, і ми не будемо наводити тут аргументацію за і проти. Відзначимо лише, що в контексті історії драматургії зведення значення метатеатральності до повчальної функції видається обмеженням його евристичного потенціалу. Протягом своєї історії європейський театр неодноразово відкидає, а потім повертається до практики осмислення і показу самого себе не лише через інтенцію впливати на політичні погляди глядачів.

В цьому плані велике значення має цитована вище робота О. Тепліна «Fifth Century Tragedy and Comedy: a Synkrisis» [10], у якій дослідник розширив проблемне поле аналізу метатеатральності від вивчення своєрідності художньої системи окремого автора до розгляду жанрового генезису та внутрішньої діалектики становлення театру. Здатність комедії до «театральної автореферативності» є однією з визначальних рис для принципового розмежування

комедії та трагедії. Стверджуючи різницю між жанрами, які в роботах деяких дослідників кінця минулого століття ставали хіба що не єдиним цілим, О. Теплін окреслив ще одну проблему. Науковець зауважив, що комедію, яка мала більш прогресивну в театральному плані стратегію (зокрема, завдяки здатності до авторефлексії), змінила нова комедія Менандра, для якої буд-яке порушення театральної умовності і правдоподібності було не притаманним.

Тож поява метатеатральних елементів безпосередньо пов'язана із формуванням одного із принципових конфліктів внутрішнього розвитку театру – новаторство у театральному та драматургічному планах не лише було відкинуто, але й перервало своє існування із переходом від давньої комедії до нової. Зауважимо, що цей сюжет «відмови від нового» неодноразово повторювався в історії світової драматургії.

Додамо, що цей процес зумовлює й інше протистояння: театр який починає усвідомлювати свою театральність та осмислювати її, та літературна теорія, яка негативно ставиться до такого еволюціонування театру. На наш погляд, саме в такому аспекті варто розглядати критику Арістотелем новаторства Еврипіда.

Трансформаційні процеси у драматургії нерозривно пов'язані з світоглядом трансформацією античного світу. Межа V та IV століття до н. е. – період формування тих світоглядних засад, які постали визначальними для європейської культури. Саме у драмі ми можемо прослідкувати цей процес у його динаміці та неоднозначності.

Осмилення театром самого себе втілювалося у метафоризації. О. М. Фрейденберг вказувала, що у давньогрецькій трагедії «"уподібнювальність" образу спрямована не на "копіювання" дійсності, а на те, щоб представити у явищах саме прихований

їх бік... у трагедії художній образ користується конкретними видимими формами зовнішньої дійсності лише як фактурою абстрагованих проблем етики та поетичного іносказання» [4:309].

Ми вважаємо, що комедія використовує як «конкретну форму» форму театральної постановки самої трагедії. Це, безперечно, свідчить про новий етап у формуванні естетичних та культурних засад. Однак метафора трагедії, її відсторонене осмилення переходить поступово у показ самої трагедії. Згідно О. М. Фрейденберг, «антична метафора пройшла через розгорнуте порівняння й епітет до такого іносказання, двоїстий якого злилася в єдину фігуральність» [4:331].

Це злиття відбувається у переході до нової комедії Менандра, який значно ближчий за своєю драматичною технікою до трагиків, ніж до давньогрецької комедії Арістофана. На цьому етапі драма не витримує своєї двоїстості, зумовлюючи появу чітких та раціональних вимог до драматичного твору.

Тож комедія не просто пародіювала трагедію або перевдягалася у її костюм, вона стверджувала драматичний твір як самостійний спосіб пізнання дійсності. Таким чином метатеатральність арістофанівських творів демонструє внутрішні закономірності розвитку європейського театру.

Досліджуючи творчість Арістофана, ми є свідками процесу становлення нового світосприйняття, коли образ театру зливається, а потім розходиться з означуваним, подвоюючи театральну дійсність. Разом з цим на прикладі розвитку античної драми ми стикаємося з інваріантом розвитку театру, за якого метатеатральність заміщується «правдоподібністю», а здатність театру до автореферативності заміщується розгорнутою та систематизованою літературною критикою.

Література

1. Арістофан. Комедії : пер. із старогрецької / Арістофан. – Харків : Фоліо, 2002. – 511 с. – (Б-ка світової літ.).
2. Забудская Я. Рецепция как элемент сюжетосложения комедии [Электронный ресурс] / Яна Забудская // Вопросы классической филологии. Вып. XV. ΝΥΜΦΩΝ ΑΝΤΡΟΝ [Пещера нимф] : сб. статей в честь А. А. Тахо-Годи. – М. : Никая, 2010. – С. 104–117. – Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~classic/doc/sbornik--a-a-tacho-godi.pdf>
3. Политько Е. Н. Метадрама в современном театре (к постановке проблемы) / Евгения Политько // Вестник Пермского университета. – Вып. 5 (11), 2010. – С. 165–174.
4. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / Ольга Фрейденберг; сост., послесл., коммент. Н. Брагинской. – 3-е изд., испр., доп. – Екатеринбург : У-Фактория, 2008. – 896 с. – (Bibliotheca mythologica).
5. Abel L. Metatheatre: A new view of a dramatic form / L. Abel. – New York, 1963. – 168 p. P. 78-79.
6. Dobrov G. W. Figures of Play: Greek Drama and Metafictional Poetics / G. W. Dobrov. – Oxford : Oxford university press, 2001. – 240 p.
7. Hornby R. Drama, Metadrama and Perception / R. Hornby. – London, 1986. – 192 p. P. 80-83.
8. Slater N. W. Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes / Niall W. Slater. – Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2002. – 363 p.
9. Smith R. L. Metatheatre in Aeschylus' Oresteia [Electronic resource] / Robert Lewis Smith // Athens Journal of Philology. Vol. X, No Y. – 2010. – Mode of access: <https://www.atiner.gr/journals/philology/2014-1-X-Y-Smith.pdf>
10. Taplin O. Fifth-Century Tragedy and Comedy: a Synkrisis / Oliver Taplin // Journal of Hellenic Studies CVI. – 1986. – P. 163–174.

11. Zeitlin F. The closet of masks: role-playing and myth-making in the Orestes of Euripides / Froma I. Zeitlin // Ramus : Critical studies in Greek and Roman literature. – Vol. 9, N. 1. – 1980. – P. 51–77.

References

1. Aristofan (2002) Komedii : per. iz starohretskoi [Comedies]. Kharkiv : Folio. [in Ukrainian]
2. Zabudskaya, Ya. (2010) Receptiya kak element syuzhetoslozheniya komedii [Reception as an element of a plot of a comedy]. Voprosy klassicheskoi filologii [Questions of classical philology, electronic resource], no. 15. NYMΦΩN ANTPON [Peshera nimf] : collection of articles in honor of A. A. Tajo-Godi. Moscow : Nikeya, pp. 104–117 Available at: <http://www.philol.msu.ru/~classic/doc/sbornik--a-a-tacho-godi.pdf>
3. Polityko, E. N. (2010) Metadrama v sovremennom teatre (k postanovke problemy) [Metadrama in the modern theater (to the problem statement)]. Bulletin of the Perm University, no. 5 (11), pp. 165–174.
4. Frejdenberg, O. M. (2008) Mif i literatura drevnosti [Myth and literature of antiquity]. Ekaterinburg : U-Faktoriya.
5. Abel, L. (1963) Metatheatre: A new view of a dramatic form. New York, pp. 78–79.
6. Dobrov, G. W. (2001) Figures of Play: Greek Drama and Metafictional Poetics. Oxford : Oxford university press.
7. Hornby, R. (1986) Drama, Metadrama and Perception. London, pp. 80–83.
8. Slater, N. W. (2002) Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
9. Smith, R. L. (2010) Metatheatre in Aeschylus' Oresteia [Electronic resource]. Athens Journal of Philology. Vol. X, No Y. Available at: <https://www.atiner.gr/journals/philology/2014-1-X-Y-Smith.pdf>
10. Taplin, O. (1986) Fifth-Century Tragedy and Comedy: a Synkrisis. Journal of Hellenic Studies CVI, pp. 163–174.
11. Zeitlin, F. (1980) The closet of masks: role-playing and myth-making in the Orestes of Euripides. Ramus : Critical studies in Greek and Roman literature. Vol. 9, no. 1, pp. 51–77.

УДК 821.161.2 Світличний 09

Г. О. Савчук

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Кінематографічний потенціал лірики Івана Світличного

Савчук Г. О. Кінематографічний потенціал лірики Івана Світличного. Статтю присвячено інтермедіальним аспектам творчості видатного шістдесятника, зокрема, кінематографічному складнику лірики зі збірки «Серце для куль і для рим». Розглянуто вірші, які містять ознаки відео-кліпів, взаємодію статичності й динаміки. Очевидною є симпатія Івана Світличного до чорно-білого кінематографу, ахроматичних кольорів, нічних пейзажів. Відзначено ощадливість виражальних засобів і, разом із тим, глибину ліричного переживання. Осмислено прийом миттєвого контрасту, поширений у кінематографі загалом.

Ключові слова: поезія, інтермедіальний, кінематограф, кадр, міні-кліп.

Савчук Г. О. Кинематографический потенциал лирики Ивана Светличного. Статья посвящена интермедийным аспектам творчества выдающегося шестидесятника, в частности, кинематографической составляющей лирики из книги «Сердце для пуль и для рим». Проанализированы стихотворения, которые содержат черты видео-клипа, взаимодействие статичности и динамики. Очевидна симпатия Ивана Светличного к чёрно-белому кинематографу, ахроматическим цветам, ночным пейзажам. Отмечены скупость выразительных средств и, вместе с тем, глубина лирического переживания. Осмыслен приём мгновенного контраста, распространённый в кинематографических работах.

Ключевые слова: поэзия, интермедийный, кинематограф, кадр, мини-клип.

Savchuk G. O. Cinematographic potential of lyric poetry of Ivan Svitlychnyj. The article is devoted to the intermedial aspects of the work of the outstanding sixties, in particular, the cinematic component of the lyrics from the collection "Heart is for bullets and rum". The poems that contain signs of video clips ("Fire", "Birch", "Zawiya", "When the light dawns are strict ...", "Evening mystery"), the interaction of statics, dynamics are examined in the article. Explored poetry is based on the interaction of the empirical material and the author's imagination. The analysis of the storytelling of poetry is made taking into account the characteristics of the chronotope. The interaction of large and general plans was studied. The obvious thing is the sympathy of Ivan Svetlichny to black-and-white cinema, achromatic colors, night landscapes. The thrift of expressive means the depth of lyrical experience are noted. The methods of mounting and instant contrast are analyzed. It is concluded that cinematic techniques were acquired by the poet mainly at the level of the subconscious.

A look at the lyrics of Ivan Svitlychnyj through the prism of intermedial poetics allows you to see previously

unnoticed aspects, to find a new space for interpretation. The analyzed poetry has a different cinematic potential. The Ivan Svitlychnyj's sympathy to black-and-white cinema, achromatic colors, night landscapes is obvious. Images are saving, poor in their external manifestations. For the poet it is important to receive a contrast, a sharp change in the depicted. This is one of the most widely used techniques of cinema at all the times of its existence.

The conclusions of the work broaden the idea of Ivan Svitlychnyj's aesthetic priorities.

Key words: poetry, intermedial, cinema, frame, mini clip.

Новаторські шукання української літератури епохи шістдесятників були спрямовані, зокрема, на міжмистецьку взаємодію. Активне взаємозбагачення різних видів творчості починається в нашому письменстві на рубежі XIX і XX ст., продовжується в добу Розстріляного відродження й після десятків років стагнації «оживає» у творах В. Стуса, Л. Костенко, М. Вінграновського, В. Симоненка і, звичайно, лідера цього покоління І. Світличного.

Найчастіше дослідники звертають увагу на взаємодію трьох головних видів мистецтва – літератури, музики та живопису, однак розвиток культури XX ст. годі уявити без впливу кінематографу. Якщо для початку віку це нове явище ще було екзотичним, то в 60-і роки телебачення зробило «найважливіше із мистецтв» доступним навіть для пересічної радянської людини. Принципи зображення дійсності, що постають внаслідок руху кінокамери і потім монтажу, були сприйняті літераторами найчастіше на рівні підсвідомості. Відтак письменство 60-70-их років збагачується арсеналом кінематографічних прийомів часто поза волею самих літераторів. Під цим поглядом цікаво подивитися на творчість Івана Світличного, який для уважного дослідника несподівано постає, наприклад, в іпостасі кліпмейкера-сюрреаліста. Такий підхід ще не був застосований в українському літературознавстві, хоч в арсеналі сучасного дослідника достатньо багато праць, що розкривають діяльність шістдесятника з різних боків (див., наприклад, [1; 2; 4]). Метою нашої роботи є висвітлення принципів кінематографічного зображення дійсності в ліриці зі збірки І. Світличного «Серце для куль і для рим».

Українські письменники, які внаслідок своїх політичних переконань та моральних імперативів потрапляли за ґрати, як ніхто інший, фізично відчували кордон між добром (воля) та злом (тюрма). Перетнути цей кордон можна було тільки після закінчення терміну ув'язнення або внаслідок амністії, але залишався ще один шлях – внутрішньої свободи, яку давало мистецтво. Іван Світличний, як і Василь Стус, і інші в'язні сумління, знаходили вихід зі стін камери в мистецьких видіннях. Реальне спостереження за весняною природою та сила фантазії створюють у вірші І. Світличного «Приморозок» своєрідний кліп. У першій строфі читає уявляє сніги, які розтанули навесні, кригу, що «спливла у небуття». Друга строфа малює квіт вишні, що, «сп'янілий від

тепла», «оклигав», «і вишня буйно зацвіла» [5:77]. Перші дві строфи містять чотири кадри: відлига, танення снігів – танення криги – пробудження квіту – буйне цвітіння вишні.

Подальше розгортання сюжету побудоване за принципом миттєвого контрасту. Наступний кадр малює «чорну ніч», вітер, який *знаєцька* «ошпарив памороззю квіти». В останній строфі квіт вишні, як білі сльози, падає на чорнозем. «Режисер» подбав про те, щоб показати трагедію смерті весни (читай – шістдесятництва) гранично зримо: білий квіт осипається в просторі холодної чорної ночі. У кожній пелюстці, що повільно, приречено падає на землю, – життя людини, а маркер «чорнозем» прозоро натякає, що йдеться про українців.

Кожен кадр відеокліпу має тривалість, зумовлену ідейним спрямуванням. Перша строфа найповільніша: повільний прихід весни, танення снігів та криги. Друга змальовує швидко цвітіння вишні, яка, скориставшись «відлигою», хоче вирватися з холоду й темряви. Третя строфа миттєва. Четверта строфа трагічно-повільна, це своєрідний реквієм вишні.

Пейзажна лірика раз-у-раз оприявнюється у збірці «Серце для куль і для рим», окремі вірші схожі на натурфілософські портрети, наприклад, поезія «Берези», що також містить ознаки відео-кліпу. Поет-режисер починає свій міні-фільм загальним планом: на тлі небес, «мов на екрані», берези елегантно роняють листик за листиком. Далі умовна камера «наїжджає» на берези, і глядач має можливість роздивитися таїнство листопаду в крупному чи середньому плані: «Погляньте // на віртуозно плавні па! // А шиї гнуться лебедино, // Під струмом віт пружинить стан... // Божисто витончене диво, // І диву гідний маєстат!» [5:98] Принагідно відзначимо інтермедіальну деталь, що з'являється на перетині хореографії та літератури: берези схожі на балерин, які віртуозно виконують свій танок. Очевидно, гнучкість дерев та їхнє строге чорно-біле вбрання надихають на таке порівняння.

Завершення поезії є доволі неочікуваним, увага «оператора» переключачється на сусідній товстокорий дуб-нелинь, що обріс іржавим панциром. Йдеться про порівняння двох видів дерев, що несуть маскулітне й фемінітне начала. Автор дивується, як поруч могли зрости настільки не схожі одне на одне створіння.

Аналізований міні-фільм, вірогідно, неодноразово «прокручувався» в мистецькій уяві

І. Світличного, завдяки чому картинність зображення стала лаконічною та дуже рельєфною.

Мотиви холоду, морозу, приморозків цікавлять поета, оскільки відповідають і його внутрішньому стану, і тій ситуації, в якій опинилися шістдесятники, – мороз після відлиги. Вірш «Завія» – це зображення снігової бурі, що розімкнена у весвітній безмір. Для того, щоб екранізувати цю поезію, достатньо показати нічну заметіль, що займає весь кадр, записати звуки завірюхи, а вірш використати як текст, який диктор читає за кадром. Вслухаймося в ці слова. Першим пунктом ліричного сюжету є зображення снігу, що хаотично падає з неба й розноситься вітром навсбіч. У другій строфі ліричний герой розчиняється в завії, буквально втрачає землю під ногами:

У вись, у вири-коловерті...
Все зрушилося. Сто стихій
Без суходолу. Світ без тверді.
Сипка безодня – й ти у ній,
Підвищеній і невагомій... [5:99]

Картина набуває ознак апокаліпсису, герой розчиняється у просторі космічної ночі, але на хвилику повертається до земної реальності, запитуючи в себе: «А, може, все те – тільки сон?» Герой згадує зелень, сонце, гомін, тобто пробуджує в уяві світ, наповнений хроматичними кольорами. Четверта строфа переконує читача, а у випадку екранізації – глядача, що це не сон, разом із автором змушує відчутти себе частиною безкінечного Всесвіту:

...В безмірі космічнім
Нерозмежовано злились
Земля із небом, день із ніччю,
Бездонній низ, розверзла вись [5:99].

З'являється відчуття, що ліричний герой опинився в космічній невагомості, повністю втратив фізичні координати. Такий міні-фільм вражає реципієнта осядливостю виражальних засобів і, разом із тим, глибиною ліричного переживання.

Ліричний герой Івана Світличного неодноразово відчуває простір весвітньої ночі. Скажімо, вірш «Коли померкнуть зорі строгі...» починається такими рядками:

Коли померкнуть зорі строгі
І сонце каменем паде,
А землю, води і людей
Обступить чорна ніч облогом... [5:74]

Подальше розгортання ліричної теми, реалізоване на рівні синтаксису в періоді, передає стан ліричного героя, який повністю втратив будь-

які орієнтири. Аж ось остання строфа-синтеза містить таку розв'язку: «Єдиносущною у світі, // В моєму небі, у зеніті // Зорітимеш, як перше, Ти» [5:74]. За останнім займенником ховається ім'я найближчої для поета людини – дружини Леоніди. Показовим є вектор, яким рухається погляд ліричного героя на шляху до порятунку від усесвітньої ночі, – простовисно до землі, в зеніті.

Збірка «Серце для куль і для рим» показує нам вертикаль буття – від зеніту до землі – і місце поета в цій вертикалі. Внаслідок осяяння митець часто відчуває себе посередником між горішнім і земним (тюремним) світами. Іван Світличний, намагаючись зафіксувати цей унікальний досвід, використовує прийом монтажу в поезії «Вечірня містерія». Приводом до написання цього твору стало спостереження над вечірнім небом, на якому з'являються зорі. Це спостереження передане в першій строфі, у кадрі опиняються принішклі «камери-печери». Далі умовна кінокамера робить різкий рух угору й фіксує таку картину:

І раптом – вічність ожила!
Здригнулися небесні сфери,
Й зоря достотністю Венери
Над телевежею зійшла [5:26].

Миттєвість зображуваного, відчуття, що все кардинально враз зміниться, можна пояснити умовами, в яких жив поет. Дванадцять років, проведених в ізоляторі КДБ, в таборі та на засланні, були наповнені очікуваннями на звільнення, надією, що життя в межах Радянської імперії трансформується загалом.

Третя строфа передає акустичну складову духовного переживання: «Хорали Баха! На висотах, // На рівні Божих партитур» [5:26]. Ліричне напруження сягає найвищого рівня, коли небесний світ, як лавина, обрушується на арештанта у формі музики. Хорали – церковні піснеспіви на біблійні тексти, розрізняють протестантські та католицькі хорали. Очевидно, в контексті аналізованої поезії це слово з інтермедіальною семантикою має узагальнювальне значення, є синонімом до найвищих форм буття, це квінтесенція найвищої Божественної енергії.

Важко сказати, скільки триває осяяння в поезії «Вечірня містерія», хорал в екранізації може звучати від десятка секунд до хвилини. Важливо те, що звучання церковного співу обірване у вірші різким падінням у земну реальність, супроводжуване різким рухом кінокамери вниз: «А поміж нами ліг облогом // Забутий сферами і Богом // Облуплений тюремний мур» [5:26]. Музика повертається до свого джерела, а поет знову опиняється сам-на-сам із в'язницею.

Ліричне переживання, що рухає сюжетом «Вечірньої містерії», й той ефект, який створено за

допомогою динаміки образів, відповідає класичним уявленням кінематографістів щодо зйомок ввечері: «Одним із найбільш виразних світлових станів є світло сутінок. У його звучанні, так само як у звучанні прямого сонця, може бути присутнім напруга, трагізм, боротьба, але також і смуток, меланхолія. Однак що б не відбувалося на екрані в сутінках, сповнено ТАЙНОЮ та ЛПРИЗМОМ» [3].

Погляд на лірику Івана Світличного крізь призму інтермедіальної поетики дозволяє побачити раніше непомічені аспекти, знайти новий простір для інтерпретації. По-перше, проаналізовані нами поезії мають різний кінематографічний потенціал. Вірші «Завія» і «Берези» містять картини, які легко уявити та екранізувати, у цих творах більше конкретики. Натомість «Вечірня містерія» та «Приморозок» вимагали б від режисера й оператора більш творчого підходу, скажімо, в останньому міні-фільмі треба показати спочатку

буйний цвіт вишні вдень, а потім різку зміну – опадання цвіту «в чорну ніч».

По-друге, очевидною є симпатія Івана Світличного до чорно-білого кінематографу, ахроматичних кольорів, нічних пейзажів: у вірші «Завія» це образ снігу на тлі нічного неба, у поезії «Приморозок» білий цвіт вишні контрастує з чорноземом, кора беріз чорно-біла, у «Вечірній містерії» це зорі на тлі нічного неба. Образи ошадливі, бідні у своїх зовнішніх проявах.

По-третє, для поета важливим є прийом контрасту, різкої зміни зображуваного. Це, власне, один із найпоширеніших прийомів кінематографу в усі часи його існування.

Міні-кліпи Івана Світличного збагачують лірику епохи шістдесятництва, розширюють естетичні межі української літератури загалом, роблять її більш цікавою та наочною і при цьому містять глибокий філософський зміст.

Література

1. Дзюба І. «Душа, розпластана на пласі...». Світличний І. Серце для куль і для рим. К. : Радянський письменник, 1990. С. 5–20.
2. Добрянська І. Літературознавча концепція І. Світличного : навч. посіб. Тернопіль, 1998. 39 с.
3. Долинин Д. Киноизображение для чайников. Санкт-Петербург, 2009. URL: https://royallib.com/book/dolinin_dmitriy/kinoizobrazhenie_dlya_chaynikov.html
4. Корогодський Р. Садівник: Іван Світличний. Корогодський Р. Брама світла: Шістдесятники / упоряд. М. Коцюбинська, Н. Кучер, О. Сінченко. Львів : Вид-во Українського Католицького Університету, 2009. С. 209–223.
5. Світличний І. Серце для куль і для рим. К. : Радянський письменник, 1990. 581 с.

References

1. Dziuba, I. (1990) Dusha, rozplastana na plasi. Svitlychnyi I. Sertse dlia kul i dlia rym [The Soul, Split on Plag. Heart for the bullet and rhymes]. Kyiv : Radianskyi pismennyk, pp. 5–20.
2. Dobrianska, I. (1998) Literaturoznavcha kontseptsiia I. Svitlychnoho [Literary Concepts of I. Svetlychny]. Ternopil. [in Ukrainian]
3. Dolynyn, D. (2009) Kynozobrazhenie dlia chaynykov. Sankt-Peterburh [Cinema image for beginners]. [Electronic source]. Available at: https://royallib.com/book/dolinin_dmitriy/kinoizobrazhenie_dlya_chaynikov.html
4. Korohodskyi, R. (2009) Sadyvnyk: Ivan Svitlychnyi. Korohodskyi R. Brama svitla: Shistdesiatnyky [Gardener: Ivan Svitlychny. Korogodsky R. Gate of Light: Sixtiers]. Lviv : Vyd-vo Ukrainskoho Katolytskoho Universytetu, pp. 209–223.
5. Svitlychnyi, I. (1990) Sertse dlia kul i dlia rym [Heart for the bullet and rhymes]. Kyiv : Radianskyi pismennyk. [in Ukrainian]

УДК 821.111(73):91

M. Yu. Shkuropat

Horlivka Institute for Foreign Languages (in Bakhmut)

I Am Not Sidney Poitier by Percival Everett As A Film Adaptation: Intermedial Approach

Шкуропат М. Ю. Роман «Я не Сідней Пойтієр» Персівалія Еверета як кіно адаптація: інтермедійний підхід. В статті розглядаються риси селективної кіно адаптації - «новелізації» в романі Персівалія Еверета «Я не Сідней Пойтієр» в аспекті інтермедіальності. Автор роману створив гібридний жанр, елементом якого є вибіркова адаптація. Виявлено, що в якості засобу інтермедіалізації обрано техніку інтермедіальної референції за рахунок прямих та прихованих відсилань до першоджерела та вживання деяких кінематографічних технік. В романі запозичуються сюжетні рухи та події низки кінофільмів з акторської кар'єри іконічної постаті історії американського кіно, що зробило можливим оновити набір знакових фільмів у пам'яті читачів. Цей прийом в свою чергу дозволив автору зосередити увагу на ролі Сіднея Пойтієра в суспільній свідомості, а також переглянути ідеї, досліджені в його фільмах. В тексті статті досліджуються характерологічні риси головного героя на тлі типологізованого образу афроамериканця з акторської кар'єри Сіднея Пойтієра. Робиться висновок, що в романі новелізується кінокар'єра відомого актора. Серед багатьох видів зв'язків між фільмами та книгами, їх міжгалузеве посилання, здається, є найцікавішим, оскільки воно захоплює інтелектуальну і діяльність одержувача та виявляє тісні зв'язки між обома видами мистецтва. Подальші підходи до аналізу роману можуть включати вивчення жанрових особливостей, наративної структури та описових функцій, типів інтертекстуальних зв'язків із творами світової літератури, способів вираження ідентичності, подібностей та відмінностей між пародією та адаптацією у їх співвідношенні до вихідного тексту.

Ключові слова: кіно адаптація, новелізація, інтермедіальність, медіальна транспозиція, інтермедіальні посилання.

Шкуропат М. Ю. Роман «Я не Сідней Пойтієр» Персівалія Еверетта как кино адаптация: интермедиаальный поход. В статье рассматриваются черты селективной адаптации – «новелизации» в романе Персивалія Еверетта «Я не Сідней Пойтієр» в аспекте інтермедіальності. Автор роману створив гібридний жанр, компонентом якого є вибіркова адаптація. Виявлено, що в якості засобу інтермедіалізації обрано техніку інтермедіальної референції за рахунок прямих і прихованих відсилань до першоджерела та вживання деяких кінематографічних технік. В романі запозичуються сюжетні рухи та події низки кінофільмів з акторської кар'єри іконічної постаті історії американського кіно, що зробило можливим оновити набір знакових фільмів у пам'яті читачів. Цей прийом в свою чергу дозволив автору зосередити увагу на ролі Сіднея Пойтієра в суспільній свідомості, а також переглянути ідеї, досліджені в його фільмах. В тексті статті досліджуються характерологічні риси головного героя на тлі типологізованого образу афроамериканця з акторської кар'єри Сіднея Пойтієра. Робиться висновок, що в романі новелізується кінокар'єра відомого актора. Серед багатьох видів зв'язків між фільмами та книгами, їх міжгалузеве посилання, здається, є найцікавішим, оскільки воно захоплює інтелектуальну і діяльність одержувача та виявляє тісні зв'язки між обома видами мистецтва. Подальші підходи до аналізу роману можуть включати вивчення жанрових особливостей, наративної структури та описових функцій, типів інтертекстуальних зв'язків із творами світової літератури, способів вираження ідентичності, подібностей та відмінностей між пародією та адаптацією у їх співвідношенні до вихідного тексту.

Ключевые слова: кино адаптация, новелизация, интермедиаальность, медиаальная транспозиция, интермедиаальные отсылки.

Shkuropat M. Yu. I Am Not Sidney Poitier By Percival Everett As A Film Adaptation: Intermedial Approach. The paper examines the features of selective adaptation – “novelization” in the novel by Percival Everett “I'm not Sidney Poitier” from the intermedial perspective. “Screen to book adaptation” or novelization is viewed as a phenomenon of the recent history of cinema-literature relationship. In his novel Percival Everett “I'm not Sidney Poitier” created a hybrid genre in which selective adaptation serves as a component. It has been found out that the writer uses the technique of intermedial reference as a means of intermedialisation. The author widely uses direct and hidden references to the primary movie source to produce the effect of immediate recognition and as a means of creating a parody and comic effect. In movie-related sections of the novel the author employs certain cinematographic techniques, namely organizing narration in units resembling scenes, that take place in a single location; quick change of these locations, brief and precise characterization, script-like style layout of conversation. The novel incorporates the plot elements and events borrowed from a number of movies from the acting career of the iconic figure of American cinema Sidney Poitier. Characteristic features of the main character of the novel are traced against the background of the typologized image of a positive African-American from the acting career of Sidney Poitier. It is concluded that the movie career of a well-known actor is being novelized in the novel.

Key words: film adaptation, novelization, intermediality, medial transposition, intermedial reference.

These days adaptations are no longer viewed as mere intermedial exchange between literature and film, because they can be found everywhere: on movie screens, in computer games, on theater stages, on TV, in radio shows, in theme parks and, quite predictably, in novels. Although adaptation between different art forms has quite a long history, in the postmodern world it cannot be ignored since intermedial reference and transposition is regarded as one of the characteristic

features of postmodern art experience.

In theory of arts, adaptation is understood as a reproduction of an art form across the media boundaries. It involves translation of the original text into the language of another media to a larger or smaller degree of accuracy [4]. However, the scholars argue that adaptation across media can be regarded as a very loose translation or rather as a creation of a new art object using the original as a raw material. The dictionary meaning of “to adapt” is “to change something to make it more suitable for the new use or

situation", so alteration and adjustment are in the very essence of adaptation involving the shift of medium. During the process of adaptation certain if not radical destruction of original is inevitable. The adapter actually creates the new text in another media. Adapter usually acts as a very free interpreter of the original text, if he/ she is any good at all at it. Critics recognize the right of the adapter to become a new author of a new text. This is true both about play adaptations in theaters and film adaptations. Sometimes adapters are viewed as raiders, who neither translate, nor interpret but steal what they can use and leave out the rest. However, the relationship between the original text and its recreation in the new medium is far more complex these days than those of "parasite" and "prey" as were once described by Virginia Wolf at the dawn of the film industry [7:3].

Scholars' interest to the phenomenon of adaptation has grown dramatically since Dick Higgins's research *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia* was published in 1984 and the term "intermediality" (after its first mentioning in 1966) was substantiated and introduced into the academic world. Higgins insisted that "much of the best work being produced today seems to fall between media" [6:18]. Intermedial research has found its way into research schools all over the world, "has by now outgrown its infancy" [11:43] and continues to gain popularity among scholars, bearing in mind the number of works published over recent decades on adaptations only, to name just a few [6; 7; 10].

Relationship of literature to film can be viewed as traditional, considering the long history of film adaptations since the dawn of movie industry in late XIX-early XX century. Back adaptation, or "novelization" of a movie into a book, is a more recent history, not taking into account a couple of novelized silent movies in early XX century. Novelization had taken off commercially before home video was invented in the 1980s, and remains quite popular these days for commercial reasons aimed at continuous popularization of famous titles, themes, and characters. Novelization belongs, without any doubt, to a wide range of phenomena qualifying as intermedial, including visual poetry, musicalization of literature, hyperfiction, multimedia computer "texts", art installations, opera, sound art, dance and light performances, as it has to do with a crossing of the borders of two art forms.

By now the movie industry has accumulated a large enough scope of texts, which have become iconic for certain nations and cultures and are viewed by many as a part of universal or national cultural heritage. The idea of "ransacking" the industry's repository of outdated motion pictures attracts the attention of those authors, who are ready to incorporate the plots, characters, and messages implied into their new creations. By doing so, they make a translation

from the language of visual art into the language of a new medium, the art of a word.

Contemporary American writer Percival Everett has been praised for the exceptionally wide variety of genres he has explored in his fiction [1]. In explicating the experimental quality of his genre exercises Keith D. Mitchell and Robin G. Vander write: "He has experimented with and mastered the art of creative expression in many different literary genres that sends the reader on rollicking rollercoaster rides: dizzying and thrilling, and ultimately immensely satisfying" [9:X]. In tune with this judgment Margaret Russet writes: «By flouting the generic expectations they set up, Everett's fictions recapitulate the assault on *textual* "identity" that I have described as the paradoxical project of his work overall» [12:363]. The "rollercoaster" metaphor can be well applied to the genre of *I am Not Sidney Poitier* novel. In our opinion, here the writer collaged a hybrid genre of parody adaptations of a wide range of Sidney Poitier movies with some elements of a picaresque novel, certain features of "campus" novel, and social satire. The technique of movie adaptation in literature or selective novelization, viewed as a form of intermediality, will be the focus of this paper.

Considering the extremely broad and heterogeneous nature of intermediality as such we will be using intermediality as a generic term, as suggested by Irina Rajewsky [11:46]. Concentration on concrete medial configurations and their specific intermedial qualities in her research "Intermediality, Intertextuality and Remediation" allows I. Rajewsky to offer three sub categories of intermediality: *medial transposition, media combination, and intermedial references*. A palpable advantage of this approach is that it is applicable to a broad range of cross-medial phenomena in all of the existing art forms. Film adaptations as well as movie novelizations she refers to the subcategory of *medial transposition* [11:51]. As viewed by the scholar, this category is a production-oriented, "genetic" conception of intermediality and applies directly to types of product, which come into being "with the transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substratum into another medium" [11:51]. The "original" text, film, book etc., becomes "the source" of the newly formed media product, whose formation is based on a media-specific and obligatory intermedial transformation process.

Applying this conception to adaptations from "screen to book", that is novelizations, we might presume that the technique of *medial transposition* is used when the writer stays as accurate to the pre-text as possible. In this case requirements of fidelity to the source text are high and are largely dictated by commercial reasons. Potential readers would only buy a novelized version of their favourite movie (series, TV show) if they want to reconnect to the experience they had during movie watching. They expect to continue exploring the same types of characters in familiar

events but through the different medium where they can exercise their own imagination in producing individual mental pictures rather than consume ready-made visual images offered by the film. Sometimes the writers enlarge screenplays by inventing new scenes or adding a historical background, if they are allowed to do so by the movie/publishing industries. Certainly, such works can be disregarded by literary circles as derivative and mere merchandise.

Another technique of crossing the border between media, called *media combination*, is referred to mixed media or such multimedia phenomena as opera, film, theater, performances, illuminated manuscripts, computer or Sound Art installations, comics, and so on [11:51]. We doubt that this category can be applied to film novelizations as they are performed in one art form but may include the references to other art forms.

More applicable to novelizations is the category of *intermedial references*, which implies references to other media within the framework of the given medium “for example references in a literary text to a film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing”. [11:52] In this case, the writer uses pre-text, for example, a film, not as a source for adaptation, but a “resource” [8:8] for further interpretations. Complete or partial deconstructions, significant departures from the original may qualify for *intermedial references*. As adapter, the writer exercises an unrestricted approach to the material at hand, uses cinematographically pre-tested plots, reinterprets and expands them, invents new moves and storylines, introduces desires changes into character set and creates his own work of art. In this case, no critics would expect any faithfulness to the original.

Moreover, as I. Rajewsky explains, “a single medial configuration may certainly fulfill the criteria of two or even of all three of the intermedial categories outlined above” [11:51], because “film adaptations can be classified in the category of media combination; as adaptations of literary works, they can be classified in the category of *medial transposition*; and if they make specific, concrete references to a prior literary text, these strategies can be classified as *intermedial references*” [11:52].

I am Not Sidney Poitier is a novel largely constructed of borrowings from the plot events of Sydney Poitier movies. Everett uses them as puzzle pieces for piecing together his own narrative. So his novel is not a proper novelization of one movie, but a selective and creative novelization of a set of movies resulting in creating a new text using cinematographic texts as a resource for references. Narration incorporates references to about ten movies including both the mainstream “*Guess Who is Coming to Dinner*”, “*The Defiant Ones*”, “*They Call Me Mr. Tibbs*”, “*Lilies of the Field*”, the Oscar-winning “*In the Heat of the Night*” and beside ones as “*No Way Out*” or

“*Buck and the Preacher*”.

Linda Hutcheon views adaptation as a form of intertextuality [7:8] We would rather refer to them as *medial transpositions* involving intermedial references, because by definition, adaptations imply a crossing of media borders, while intertextuality usually involved intramedial references, that is references within one art form. Intermedial references in the novel are made through direct citations of catch-phrases associated with the characters of Sidney Poitier. One of such most recognizable lines is “They call me Mr. Tibbs” [5:124], which is used both as an overt reference to the movie with the same title and a citation of Sidney Poitier's character from the movie “*In the Heat of the Night*”. In the movie the character asserts his identity and pronounces the line with pride and dignity, thus placing the landmark moment in the depiction of African-American characters by filmmakers. Everett revives this line in his novel to create parody and comic effect. Performance of the line is directed by the fictional character Professor Everett: “Say it as if a crab is biting your ass, as if someone is peeling an unpleasant and undesired memory from your core, as if you’re feeling a little bitchy, as if you might be gay but even you don’t know” [5:124] Further on, in Chapter 6, while novelizing the plot of “*Lilies of the Field*” the author again employs intermedial reference while making Not Sidney re-enact the iconic exchange between the police officer and Poitier’s character from “*In the Heat of the Night*”:

“In the Heat of the Night”:

‘Virgil, that’s a funny name for a nigger boy who comes from Philadelphia! What do they call you up there?’

‘They call me Mr. Tibbs.

‘I am Not Sidney Poitier’:

‘And don’t call me boy.’

‘What do they call you in Atlanta?’ he asked.

‘They call me Mr. Poitier’ [5 : 206-207].

The writer counts on his reader to easily recognize the intermedial references and the American readers do. Nevertheless, it proves to be quite problematic for representatives of other cultures not so familiar with Sidney Poitier's movie oeuvre. Recognition and remembrance of the events become part of the pleasure while reading the novel because Sidney Poitier’s movies are iconic for the history of American cinematography.

Although Everett's novelized movie bits have an explicit relationship to prior texts he is not true to the movies, he is after them. He does not relate stories accurately but stays accurate to the message of the movies and the aesthetic effect it produces. It does not take the writer exhaustive attempts to comply with the original, but tastefully and gracefully places the links and evokes desired attitude from the reader. Everett

does not make any attempt to recreate and sustain the mood of the movies, quite the reverse he is very ironic to their content.

As adaptation is supposed to be a creative destruction, the author challenges the reader by providing new unexpected perspective in plotting, often very comic. He constantly breaks the reader's "horizon of expectation" (Jauss) by adding a new dimension to the plot so as to link adapted movie pieces together. So, he implicates his character into adventure with foreign nuns, a direct reference to the movie *"Lilies of the Field"*. But unlike in the film, where the protagonist is a handyman looking for opportunity to earn some money, gets involved in construction and does all the manual work by himself, Not Sidney is a rich young man having no craft skills at all, and he actually gets hooked after agreeing to help the nuns with errands. In a surprise move and desire to spend some of his "ridiculously easy-to-come-by money" [5:185] he decides to finance the construction of a church for the nuns, but due to the sudden twist in events, he never actually gets to do it.

Everett takes advantage of using well-known movies for the novelization, as he doesn't need to take much pain to transfer certain elements from the movies into language text, for example, voices, accents and speech manner of the characters. He skillfully enables his literary text to imitate specific speech and voice patterns, evoking bright memories of the motion picture. Behind each particular accent of the movie, there is a recognizable character accent transposed into the novel. Everett easily achieves comic effect by juxtaposing the manner of speech of his well-educated character to skillfully reproduced samples of foreign nuns, or rednecks' or escaped convict's speech manner:

"Them dawgs is fast and if'n dey catch yo ass is last week's poke chop" <...>

'Why do you think they chained us together?'
<...>

'I guess that warden guy has got hisself one of dem senses of humor' [5:54-55].

Interestingly, in the movie *The Defiant Ones*, the policeman explains the reason for chaining the white man to the black man, as he expects them to kill each other before they go five miles in case of escape. This never happens either in the movie or in the novel in spite of all the differences between the characters. Revisiting this plot episode of *The Defiant Ones*, Everett completely escapes the cliché expectations of the white-black buddy movie and makes his character leave behind his white buddy and move further on his own. In the same chapter of the book, in the episode of the protagonist's dream, Everett incorporates plot elements of the movie *"Band of Angels"*. In further shifts into dreams references to *"No Way Out"* and *"Buck and the Preacher"* can be revealed. It is fair to

admit, that successful decoding of the correspondence between the novel and the movie episodes can never save the reader from having to recognize the difference in the plot twists and conclusions.

To produce the effect of the authorial presence in the text, Everett never skips the opportunity to make ironic comments through his character's voice. In the exchange between the protagonist and the blind young girl from the section of *"The Defiant Ones"* novelization:

'Is yer friend a good lookin' feller?

'First he is not my friend, I don't know. Somebody might think he looks okay. He's looks a little like that old movie star, Tony Curtis.'

'I ain't never seen no movie,' she said.

'You haven't missed too much.' [5:73-74].

The last remark of the exchange can be easily attributed to the authorial voice of Everett himself. Similar examples are numerous. In the cited exchange one cannot miss the direct reference to the name of the actor who played Sidney Poitier's white partner in the movie *"The Defiant Ones"*.

Infusing the set of movie plots into his novel Everett seems to be drawn to certain conventional cinematic techniques. Among them are the following: organizing narration in units resembling scenes, that take place in a single location and concerns a central action; quick change of these locations. The writer employs very brief characterization, not caring for all rounded development of characters. He wants to convey the characters feelings and emotions through their actions and speech. Dialogues are abundant and often a great fun to read, they are composed in such way so that the reader understand the characters' motivations and backstory from them. Most of the dialogues are composed of quick back to forth exchanges made up of snappy sentences imitating natural speech:

'I want you to hear this, Horace', the Chief said.

'Yes, sir,' Horace said.

'Well, Mr. Poitier, I called the bank of Montgomery, and I talked to this Scrunchy, and it turns out he remembers you.'

'Therefore?'

'Therefore?' the Chief repeated, leaning back in his chair and looking at me his head tilted. 'Therefore? You hear that, Horace? Therefore?'

'I told you he talks fancy. Don't he talk fancy?'

'Shut up, Horace' [5:202].

In movie-related sections of the novel narration definitely imitates script writing. It is almost exclusively used to accompany interaction between the characters and limited to establishing a quick connection between the scenes. As narration technique,

the writer uses short regularly built sentences with evocative verbs, assembled into paragraphs of action lines. One might even compare them to action descriptions used in screenwriting. Every now and then the writer introduces some terse character or emotion descriptions, usually to help the reader “see the picture” in their minds, but no more than needed to produce a certain visual-audial effect: “*The screen door opened and slammed shut, and I turned to see a policeman of some kind standing rigid, in dark glasses and a Smokey Bear hat that wore him. He was a skinny young man with a bad shave. He rested his right hand on his sidearm, a large-caliber revolver, and rested his eyes on me*”[5:202]. Such narrative strategy keeps things moving fast. These techniques taken together produce an effect of watching a movie while reading the novel. Rajewsky explains that “given media product (in our case the novel. – MSh.) cannot *use* or genuinely *reproduce* elements or structures of a different medial system through its own media-specific means; it can only *evoke* or *imitate* them. Consequently, an intermedial reference can only generate an *illusion* of another medium’s specific practices. And yet it is precisely this illusion that potentially solicits in the recipient of a literary text, say, a sense of filmic, painterly, or musical qualities, or—more generally speaking – a sense of a visual or acoustic presence” [11:55]. Everett strongly relies on the visual power of the movies and skillfully avoids unnecessary repetitions. However, in sections of the novel unrelated to movies, the writer puts emphasis on telling rather than on showing.

Everett feels at home with representations of time and space while transferring plots to a book. In this novel, everything seems to be set outside of time. The reader can never tell exactly which decade of the late XX or early century XXI the events take place and this doesn't really matter. What matters is that, apparently, the novel is set after fantastic take off of Sidney Pointier. A number of characters, mockingly molded after celebrities, can be used as formal markers of time, like a fictional model of Jane Fonda and media tycoon Ted Turner. However, if we use a fictionalized version of Professor Everett, also known as the author Percival Everett, as a time marker, the time frame shifts well into the XXI century, after the novel "Erasure" had been published:

‘Percival Everett. Didn’t you write a book called Erasure?’

Everett nodded.

‘I didn’t like it’, Ted said.

‘Nor I’, Everett said. ‘I didn’t like writing it, and I didn’t like it when I was done with it’ [5 :225-6].

It is clear that the reader draws upon pre-existing types of characters Sydney Poitier played and realizes that those were not exactly impersonations of different

kinds of characters, despite having different names and background stories. In the collective memory of the movie lovers, they all calcinated into a generalized version of a good looking black complexion positive character type played by Sidney Poitier. Everett does not revisit Poitier's characters but revisits his acting career. All of the different characters merge into one: too typified, over-idealized, deprived of defining personality traits. His protagonist, called Not Sidney, is equally unidentifiable. By giving his character such a provocative name Everett forecasts further confusions of the character with the actor. That explains why Everett does not give any portrait description of Not Sidney, expecting the reader to easily picture the typified face of the famous actor. He briefly describes his appearance: “you look more like Sidney Poitier than Sidney ever did” [5:124]. Not Sidney is always trying to define his identity by explaining who he is, but people take him for who he is not, for Sidney Pointier. Surprisingly, being who he is, he is destined to inherit all the racial and cultural baggage of who he is not, constantly falling the victim of circumstances and being limited in the ways of self-expression. He is never a decision maker because he is driven by the circumstances of somebody else's life through various apprehensions and interpretations of his racial background. His blackness always becomes the reason for rejection, but his richness quite contrarily attracts people from different backgrounds and brings him misfortunes. In the episode about visiting snobbish black family in Washington DC, reenacting the plot of the movie “*Guess Who is Coming to Dinner*”, the reader is introduced to the whole paradigm of expectations for a perspective boyfriend including wealth, class and complete hierarchy of skin colour. In the episode linked to “*Lilies of the Field*” Not Sidney gets enjoined for wearing a good suit and carrying cash around. So Everett mocks out different clichés applied to black men both in movies and in literature.

In his 1960-80s movies, Sydney Poitier dealt with issues involving race and interracial relationships. The references to the movie texts resonate with the readers’ understanding of racial situation today. Everett revisits Poitier’s movies in order to remind the American society that not much has actually changed. As the critic Michael Buening writes “He uses the roles Poitier played to tease out a twisted alternate history of African-American men that can be misleading and simplistic, yet can also hint at more complex relationships beneath their surfaces” [2]. Traveling through Sydney Poitier’s movies with the protagonist the reader is forced to recognize the old prejudices and stereotypes against black people. We might presume that by adapting bits of Poitier’s movie plots into his novel Everett recognizes superiority this art form played in social changes of the 1960s and the shift in national mindset produced by the set of Poitier’s movies. Apparently, in his selective novelization of

Sidney Poitier movies, Everett is not sentimental about them at all. Also, by his novel Everett does not want to pay the tribute to the iconic figure of African American culture, but rather chooses to satirize the media image of the actor who was pronounced “Most Dignified Figure in American Culture” not really due to his mastership acting but as a result of the political compromise. The Movie Academy and the “lily-white” Hollywood had to keep up with the pace of the time and introduce changes in their politics after African–American social movement for equal rights. Hollywood had to accept Poitier, make him the first African American to win Oscar, and create a legend.

In conclusion, among many kinds of relations between films and books, their intermedial reference seems to be the most exciting as it encourages intellectual activity of the recipient and reveals close links between both arts.

In our humble attempt to comprehend the complicated structure of P. Everett’s novel, we come to the conclusion that the author employed technique of intermedial reference which serves to create a reverse link to the source texts from movie art form. It made possible to refresh the set of iconic movies in the

readers’ memory which allowed the author to focus on Sidney Poitier's role in the public consciousness as well as revisit the ideas explored in his movies. Not Sidney Poitier of this book becomes a generalized reflection on Sidney Poitier the actor and functions as a collage of roles, combining truths and stereotypes of the black man character. However, piling up of cinematic references heavily burdens the structure of the novel and makes it almost fall apart, greatly complicating the reader’s ability to follow the basic plotline which seems to be weakened by the abundance of references. What pieces the novel together is the satirical mode, through which Everett makes fun of white people and black people, educators and rednecks, celebrities and the police, southerners and northerners, and even common sense and non-sense.

Further approaches to analyzing the novel can include studying genre peculiarity, its narrative structure and narrative functions, types of intertextual links to works of world literature, ways of expressing identity, similarities and differences between a parody and adaptation in their relation to the source text.

References

1. Шкуропат М.Ю. Роман Персиваля Эверетта «Американская пустыня»: эффект обманутого жанрового ожидания в // Східнослов'янська філологія: сб.наук.пр. / Горлівський ін.-т іноземних мов. – Вип. 28. Ч 1. – Літер-во. – Артемівськ: ГІМ ДВНЗ «ДДПУ», 2015. – С. 156-167.
2. Buening, Michael. I am Not Sidney Poitier by Percival Everett [Electronic resource]. — Mode of access: <https://www.popmatters.com/107985-i-am-not-sidney-poitier-by-percival-everett-2496053260.html>
3. Cartmen, D., Whelehan, I. Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text /Deborah Cartmell and Imelda Whelehan, – London: Routledge, 1999. – 272 p.
4. Corrigan, Timothy. Film and Literature: an Introduction and Reader/ Timothy Corrigan. – London: Routledge, 2012. – 470 p.
5. Everett, Percival. I Am Not Sidney Poitier: [a novel] / Percival Everett. – Minneapolis: Graywolf Press, 2009. – 291p.
6. Higgins, Dick. Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia / Dick Higgins. – Carbondale: Southern Illinois UP, 1984. –146 p.
7. Hutcheon, Linda. A Theory of Adaptation / Linda Hutcheon with Siobhan O’Flynn. -2nd ed.: London and New York, Routledge, 2013. – 273p.
8. McFarlane, Brian. Novel to film: an introduction to the theory of adaptation / Brian McFarlane, – Oxford: Clarendon, 1996. –279 p.
9. Mitchell, Keith D., Vander, Robin G. Changing the Frame, Framing the Change / Keith D. Mitchell, Robin G. Vander // Perspectives on Percival Everett. – University Press of Mississippi, 2013. – pp. 75-93.
10. Porter, Abbott H. The Cambridge Introduction to Narrative. 2nd ed. – New York: Cambridge University Press, 2008. – 252p
11. Rajewsky, Irina O. Intermediality, Intertextuality and Remediation / Irina O Rajewsky // A Literary Perspective on Intermediality. №6, 2005 –pp. 43-64.
[Electronic resource]. — Mode of access: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf
12. Russett, Margaret. Race under Erasure. / Margaret Russett // Callaloo. Vol.28, November 2, Spring, 2005. – pp. 358-368.

References

1. Shkuropat, M. Yu. (2015) Roman Persivalya Everetta «Amerikanskaya pustyinya»: effekt obmanutogo zhanrovogo ozhidaniya [Roman Percyval Everett «The American Desert»]. The East Slavic philology: Gorlovka Institute of Foreign Languages. –no. 28, p. 1. Artemivsk: GIIM Dvnz «DDPU», pp. 156–167.
2. Buening, Michael. I am Not Sidney Poitier by Percival Everett [Electronic resource]. Available at: <https://www.popmatters.com/107985-i-am-not-sidney-poitier-by-percival-everett-2496053260.html>
3. Cartmen, D., Whelehan, I. (1999) Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text. London: Routledge.
4. Corrigan, Timothy (2012) Film and Literature: an Introduction and Reader/ Timothy Corrigan. London: Routledge, .
5. Everett, Percival. I Am Not Sidney Poitier: [a novel] Minneapolis: Graywolf Press, 2009.
6. Higgins, Dick (1984) Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia Carbondale: Southern Illinois UP.

7. Hutcheon, Linda (2013) *A Theory of Adaptation* 2nd ed.: London and New York, Routledge.
8. McFarlane, Brian (1996) *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon.
9. Mitchell, Keith D., Vander, Robin G. (2013) *Changing the Frame, Framing the Change. Perspectives on Percival Everett*. University Press of Mississippi, pp. 75-93.
10. Porter, Abbott H. (2008) *The Cambridge Introduction to Narrative*. 2nd ed. New York: Cambridge University Press.
11. Rajewsky, Irina O. (2005) *Intermediality, Intertextuality and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality*. No.6, pp. 43–64. [Electronic resource]. Available at: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf
12. Russett, Margaret. (2005) *Race under Erasure*. Callaloo. Vol. 28, November 2, Spring, pp. 358–368.

УДК 881.161.2-3.09

О. А. Галич

*Національний університет водного господарства та природокористування
(м. Рівне)*

Флора і фауна Заходу і Сходу в щоденнику Олеся Гончара

Галич О. А. Флора і фауна Заходу і Сходу в щоденнику Олеся Гончара. Натуралістичний простір щоденників Олеся Гончара сягає не лише України й колишнього Радянського Союзу, а й десятки держав Заходу і Сходу, у яких встиг побувати український письменник. Роблячи записи про флору і фауну США, Японії, Індії, Індонезії та інших держав світу, письменник звертає увагу на особливості рослинного й тваринного світу, відзначаючи його екзотику, часом зіставляючи з українською природою. Спостереження за рослинами, тваринами, птахами та комахами зарубіжних країн часто відбивають настрої автора, є суголосними його переживанням, думкам, творчим задумам, їхній реалізації. Окремі записи, що відтворюють флору і фауну, є викінченими художніми мініатюрами з яскраво вираженою образністю, метафоричністю, асоціативністю.

Ключові слова: щоденник, флора, фауна, настрої, мініатюра, довкілля.

Галич А. А. Флора и фауна Запада и Востока в дневнике Олеся Гончара. Натуралистическое пространство дневников Олеся Гончара касается не только Украины и бывшего Советского Союза, но и десятки государств Запада и Востока, в которых успел побывать украинский писатель. Делая записи о флоре и фауне США, Японии, Индии, Индонезии и других стран мира, писатель обращает внимание на особенности растительного и животного мира, отмечая его экзотику, временами сопоставляя с украинской природой. Наблюдение за растениями, животными, птицами и насекомыми зарубежных стран часто отражают настроения автора, являются созвучными его переживаниям, мыслям, творческим замыслам, их реализации. Отдельные записи, отражающие флору и фауну, является законченным художественным миниатюрами с ярко выраженной образностью, метафоричностью, ассоциативностью.

Ключевые слова: дневник, флора, фауна, настроение, миниатюра, окружающая среда.

Halych O. A. Flora and fauna of the West and the East in the diary of Oles Honchar. The fate presented to the Ukrainian writer Oles' Honchar, whose 100th anniversary was celebrated in April 2018, to visit different continents of the world, to get acquainted with the history and culture of the states of the West and the East, to see the peculiarities of their nature. The naturalistic space of the diaries by Oles' Honchar reaches not only Ukraine and the former Soviet Union, but also a dozen states of the West and the East, which Ukrainian writer managed to visit. Writing about the flora and fauna of the USA, Japan, India, Indonesia and other countries of the world, the writer pays attention to the peculiarities of the flora and fauna, noting it's exotic origin, sometimes comparing it with Ukrainian nature. Observations of plants, animals, birds and insects of foreign countries often reflect the mood of the author, are coherent with his experiences, thoughts, creative plans, their implementation. Separate records that reproduce the flora and the fauna, are finished artistic miniatures with a pronounced imagery, metaphor, associativity.

Key words: diary, flora, fauna, mood, miniature, environment.

Актуальність цієї праці має безпосереднє відношення до тих суспільно-політичних змін, які відбулися в Україні після здобуття нею незалежності у 1991 році. Саме завдяки цій історичній події для нашої держави з'явилася можливість надрукувати без купюр щоденникові записи багатьох українських письменників, значна частина яких тривалий час незаслужено замовчувалася. Щоденник – це мобільний жанр мемуарної літератури, що очима автора відображає

важливі громадсько-політичні процеси, які відбувалися в суспільному розвитку держави та світу, відбиває його погляди на творчий процес і доробок окремих письменників, українських і не тільки, розкриває світобачення і світовідчуття автора, подає відгуки на прочитані книги, переглянуті кінофільми та театральні вистави. Інколи навіть звернення до відтворення флори і фауни допомагає глибше простежити внутрішній світ автора, пов'язати його з існуючими у світовій літературі традиціями.

Будучи невід'ємною частиною мемуарної

творчості, щоденник несе в собі головні її особливості: суб'єктивність, ретроспективність, документальність, наявність двох часових планів, відсутність одного часового виміру, концептуальність. Окремі з цих рис у щоденниках виявляють себе інакше, ніж в інших жанрах мемуарної літератури. До того ж сам щоденник має й власну специфіку, яка не виявляє себе в інших жанрах спогадів: це – відносна регулярність записів, цілісність, уривчастість, фрагментарність, інколи обірваність, незавершеність думки тощо. Одним із таких творів, є щоденник Олесея Гончара, що побачив світ на початку ХХІ століття, уже після смерті автора й охоплює 52 роки його життя, з 1943 по 1995 рік.

Щоденник як окремий документальний жанр у творчості класика української літератури другої половини ХХ ст. досліджували А. Галич [1; 2], В. Галич [3; 4], М. Степаненко [8; 9; 10] та ін. Проте ніхто із зазначених науковців про флору і фауну в non fiction Олесея Гончара нічого не писав.

І хоча щоденник Олесея Гончара здебільшого представляє його як письменника, політика, державотворця, борця за мир, у щоденнику чимало місця відводиться й природі. Флора і фауна щоденників Олесея Гончара містить свідчення про десятки дерев, рослин, квітів, птахів, комах, риб, зокрема й екзотичних, що не зустрічаються на теренах України. Споглядання світу природи в записах нерідко відбиває настрій автора, є суголосним його переживанням, думкам, творчим задумам, їхній реалізації. Окремі нотатки є викінченими художніми мініатюрами з яскраво вираженою образністю, метафоричністю, асоціативністю. Інколи, коли ідеологічний тиск на письменника посилювався, а самого його обсідали хвороби, світ природи давав автору заряд стійкості й оптимізму. Чорнобильська катастрофа примусила Олесея Гончара звернути увагу суспільства на її наслідки для довкілля, зокрема й на долю флори й фауни.

Записи Олесея Гончара передають еволюцію його світоглядних позицій, поступову зміну орієнтирів, що відбулося в його оцінках політичних подій, ставленні до історії українського народу, його визвольних прагнень, української мови. Оцінки природи в щоденниках не так заполітизовані, як записи громадсько-політичного звучання. Проте і через них, можливо не так яскраво, але все ж можна простежити зміну світоглядних позицій письменника: перехід від позицій звичайної радянської людини, homo soveticus, до людини, що поважає західні демократичні цінності, традиції, що склалися в державах Заходу і Сходу. Перебуваючи в зарубіжних поїздках на різних континентах, письменник пильно вдивляється в життя американців, японців, німців, чехів, словаків,

індусів, індонезійців та представників інших народів, не оминаючи флору і фауну різних держав, часом порівнюючи її з українською.

Так, Олесею Гончару довелося кілька разів побувати в Сполучених Штатах Америки. Його оцінки природи цієї держави, часом скупі, часом розлогі, дають змогу відтворити кліматичні умови різних її регіонів, побачити їх очима людини, що виросла в зовсім іншій системі координат. Коли ж письменник бачить схожу рослинність чи тваринний світ, він ніби порівнює це з українськими реаліями. 16 червня 1955 року в поїзді, що мчить із Нью-Йорка до Сан-Франциско, Олесь Гончар занотує: “Америка пролітає за вікном вся в буйній зелені, в розквітлих трояндах, у сонці, в рум'яніючих черешневих садках...” [5: 184]. Ранок за вікном вагону дозволяє письменнику милуватися природою США: “Вранішнє сонце заливає країну, купаються в ньому сади, котеджі, мальовничі ферми і цілі міста...” [5: 184]. Різким контрастом відрізняється промислове місто Клівленд: “Після зелених просторів оце місто зовсім чорне як негр” [5: 185]. Проїжджаючи через американські пустелі в штатах Небраска, Колорадо, письменник стає надзвичайно скупим на пейзажні описи, він лише означає сувору флору цих місць, яку ні з чим порівняти в Україні: “Жодного деревця, пагорби кам'яністі...” [5: 186]. Аналогічними є й оцінки гірської місцевості США: “С к е л я с т і г о р и – невисокі, з чахлими смереками” [5: 186]. Схожих місць також в Україні немає, тому письменник є лаконічним в описі американських пустельних реалій, він лише фіксує на папері суворість цих місцевостей: “Ось їдемо весь день, а навкруги все пустиня й пустиня. Бура, безтравна, в якихось клубкуватих кураях та “кочках”, що нагадують затверділе, закам'яніле болото” [5: 187]; “Ніякої рослинності, тільки крем'яністі масиви, вкриті то колючкою, карликовими деревцями, а то й зовсім голі, з обрисами чудернацькими, що нагадують башти...” [5: 187]. Ця місцевість нагадала українському письменнику “солончакові степи Присивашся” [5: 187].

Тихоокеанське узбережжя Олесею Гончару здалося схожим на український Крим: “Магнолії цвітуть. Сонцем залитий весь край. Величні пальми ростуть відкрито. Цвітуть красиво ще якісь дерева – цілі клубки рожевого, синього цвіту, – як звати їх, точно не знаю, здається, азалії...” [5: 187]. Знайомлячись з Сан-Франциско та його околицями, звертає увагу на окремі види дерев, що нагадували письменнику українські верби: “Так званий Грецький театр (Колізей або Форум, відкритий), навкруги нього високі дерева – евкаліпти. Сріблясті, як верби” [5: 191]; “...Шумлять навкруги евкаліпти” [5: 191].

Олесь Гончар милується екзотикою

Тихоокеанського узбережжя США: “Їздили в Редвуд (Червоний ліс) – секвоевий заповідник за кілька миль від Сан-Франциско. Це шматок пралісу, мамонтових дерев, що чудом збереглися в складці місцевості на побережжі океану” [5: 192]. Ці мальовничі місця нагадали письменнику Кавказ, де йому доводилося кілька разів побувати.

Спостерігаючи вкрай урбанізований Нью-Йорк, Олесь Гончар звертає увагу на голубів, птахів, яким важко існувати в реаліях мегаполісу: “Сталевий Вавилон! Це таки-так. Дивно, як витримують тут оці голуби, що ходять між кам’яницями, щось видзьобують там. Мабуть, вони й літати розучились, бо яка птиця злетить вище хмарочосів, спроможеться вирватись з-поміж оцього кам’яного громаддя?” [5: 194]. Запис нагадує міні-новелу, у якій Нью-Йорк набирає обрисів легендарного Вавилону, в межах якого голуби розучилися літати.

Зіставляючи природу і життя США зі своєю батьківщиною, Олесь Гончар 26 червня 1955 року зазначив: “Цю країну з Україною можна порівняти, як ресторан з домом. Блиску багато, і зручно, і пишно, і сервіс повний, але нема того затишку й тепла, що є у нас вдома. Холодно, як в ресторані, пишному, величезному” [5: 193]. У цій оцінці ще помітна залежність Олесь Гончара від тодішньої радянської ідеології, але в подальших записах вона поступово зникає.

Відвідавши знову у вересні – жовтні 1973 року США, Олесь Гончар побував у Вашингтоні. Його вразила флора навколо пам’ятника Кобзареві в американській столиці: “Подорожник і шпориш стеляться біля гранітів пам’ятника Тарасові Шевченку. Рідна травиця біля його ніг... Перед пам’ятником – розкидистий берест. Трикутничок зелені споришевої – підстрижений газон, кілька молоденьких кленів... Листя кленове опале – на траві...” [6: 164]. Дерева і трави Вашингтона викликали в уяві письменника ті українські реалії, які супроводжували Шевченка на рідній землі. У Нью-Йорку біля будинку Організації Об’єднаних Націй Олесь Гончар відзначив чепурні газони, декоративні вишні, голубів. Троянди ж нагадали йому знайомі місця поблизу Києва: “Сад біля ООН над річкою. Газони, чепурні, як всюди. Вишні (мабуть, декоративні). Голуби пасуться. На газоні скульптура Вучетича “Перекуем мечі...” (вона тут якось ніби зменшена)... Троянди квітують. Нагадали Кончу” [6: 169]. Нью-Йоркські троянди викликали в уяві образ онуки Олесь Гончара Лесі, яка “мов бджілка, припала до квіття...” [6: 169].

Знову ж таки образ Лесі згадався письменнику, коли він 13 жовтня 1973 року відвідав Рай-Біч на березі Атлантичного океану, де серед дітей, що вовтузилися в кленовому листі, одна дівчинка здалася дуже схожою на онуку: “Дуже красиві, в яскравих багрянцях ліси. Клени, ясени ще яскравіші, ніж у нас. У Рай-Біч: океан і клени

палають. Діти, назгрібавши кленового листя, кубляться в ньому з галасом веселим... Одна – як Лесья” [6: 169]. Автор щоденника тут же відзначив відмінність США від України: “Через пару годин кленове опале листя вже стоїть край вулиці – в целофанових мішках. Кудись вивезуть” [6: 170]. Серед океанської фауни Олесь Гончар привернули увагу екзотичні лобстери, у дужках він навів й іншу назву цих морських істот: “Лобстери (лангусті)” [6: 169].

15 жовтня 1973 року Олесь Гончар відвідав острів, на якому споруджена статуя Свободи. У щоденнику він відзначив там невеличкий парк зі стриженою травичкою: “Парк невеликий, травичка стрижена, зелена, а навкруги – вода і теплий вітерець з океану” [6: 170].

У щоденнику є запис про поїздку до Філадельфії, у якій згадані комиші в болотах поблизу міста: “Поїздка і Філадельфію. Знов через Нью-Джерсі, крізь заводи та болота з комишами, куди мафія американська скидає свої жертви” [6: 171]. Комиші письменник бачив і в Україні, а згадка про жертв мафії, це все ще данина радянській пропаганді.

Інакшою бачиться флора і фауна Сходу, передусім Японії. Знайомство з азійською державою розпочинається з експресивного опису сакури: “Цвіте сакура, національне дерево Японії, яке в нас відоме, як декоративна японська вишня” (запис від 8 квітня 1961 року) [5: 267]. Автор щоденника порівнює національне дерево України – вишню – з національним деревом Японії – сакурою. При цьому він звертає увагу на поетичну символіку цих рослин, яка є майже протилежною у фольклорі українців і японців і відображає різницю в менталітеті обох народів: “Наша вишенька найчастіше поетично уособлює дівчину, є символом її ніжності і чистоти. Для японців же їхня вишня – це символ воїна, дух його доблесті, чистоти почуття його і життєдіяльності. Ось така психіка народу” [5: 267]. Спостерігаючи за японською молоддю, письменник розуміє символіку сакури: “Вони (молоді японці. – О. Г.) повні енергії, і я розумію поетичну символічність квітучої сакури, японської вишні, що квітує в ці дні по всій Японії” [5: 268]. Відвідавши шахтарське місто Омута, письменник залишив у щоденнику такий запис: “Чорне вугілля і квітуча сакура гармонійно поєднуються” [5: 270]. Саме тут, у шахтарському місті письменник “по-справжньому полюбив всю Японію” [5: 270]. “П о л я я п о н с ь к і. Вранці небо над полями повне жайворонків, як у нас. І так само щебечуть” [5: 272]. З співчуттям до тяжкої праці японського селянина, Олесь Гончар описує процес обробки рисових полів, де буйвол так нагадує українському письменнику вола: “Знов буйвол, впряжений в допотопне рало, і за ним – обливаючись потом, босий, труджений, по коліна в

багнюці селянин” [5: 278].

Знайомлячись з Японією, Олесь Гончар відвідує акваріум на березі Тихого океану, де милується морськими істотами, рибами, колір однієї з яких нагадав письменнику прапор батька Махна, про якого він збирався писати роман: “А к в а р і у м (в С і м о н о с е к і). На березі океану. Чудо природи. Риба, як троянда, як квітка. Риба довга й темна, як махновський прапор переливається. Риба зарилась в пісок, лише одне око зверху ворухиться, як окуляр чи камінець-самоцвіт.

В басейнах – кити, нерпи гріються, морські леви (випливають і ревуть лев’ячим ревом, ждучи, поки наглядач кине в пащечку йому рибину). А як він вимуштрував дельфінів (вони кожен з діркою-жабрами в голові). По сюрчку-свистку, попавловському рефлексу, дельфіни випливають один за одним з води, хапають високо кінець вірвовки і, потягнувши, підіймають прапорець на флагшток...” [5: 279]. Спостережливе око письменника заносить до щоденника яскраві подробиці з життя японської фауни, яку намагається приручити людина.

Як особистість, дитинство якої пройшло в селі, митець занотовує своє бачення сільської природи Японії, деякі рослини нагадують йому українські бур’яни: “Зелень рутвяна. Де-не-де біліють напнуті поліетиленові – довгі, ніби оранжереї, – грядки. Там вирощують овочі. Багато ячменю сіють (акуратними рядочками) і якоїсь маслянистої культури, що споріднена, певне, нашій свиріпі-сорняку. Серед чистих, зелених, охайних нивок – жовті плями цієї “свиріпи”. Все буйне, зрошується все. Ніде землі й клаптик не гуляє” [5: 272]. Для нього важливо, що японці бережно ставляться до землі, жодний клаптик якої не лишається необробленим, він перелічує культури, які вирощують мешканці далекої східної держави. Для себе Олесь Гончар виробляє таку вербальну формулу, яка відображає душу Японії: “Якщо питають тебе, що таке душа Ямато (Японії), відповідай: “Це квіт вишні, що розливає пахощі в променях вранішнього сонця” [5: 272].

Побувавши на південному японському острові Кюсю, Олесь Гончар занотував враження від поїздки до невеликого міста Асо, увагу на під’їздах до якого привернула екзотична субтропічна рослинність: “Їдемо в Асо. Бузковим цвітом цвіте гліцинія витка. Вздовж дороги високі криптометрії, схожі на кипариси. На схилах гори Асо траву щорічно випалюють, щоб краще росла молода і щоб знищити шкідників” [5: 272]. З гори Кумамото місто здалося письменнику розташованим, “як в зеленій чаші, оповите діадемою гір” [5: 273]. 16 квітня 1961 року Олесь Гончар записує до щоденника, не забуваючи жодної деталі: “Південний Кюсю – дивовижно красиві краї.

Цитрусові з плодами (кожен в паперовому мішечку на дереві). <...> А на рисових ділянках по коліна в мулі цілоденно трудяться селяни. А вода ще холодна” [5: 274]. Письменник звертає увагу на деякі екзотичні звичаї трудівників японського села: “В Японії роблять коровам і свиням масаж (2,5 год. щодня), щоб підвищити якість м’яса. Дуже смачне, ніжне після цього. Біднота, правда, рідко м’ясо вживає. Риба, травка, рис...” [5: 274]. У записі від 17 квітня 1961 року Олесь Гончар змальовує символічну постать японського селянина: “Япон[ський] селянин... Кожна рослиночка, кожен овоч виплеканий його руками. І корову щодня масажує, і в мулистій воді по коліна стоїть, всю весну бродить, готуючи землю під рис” [5: 276]. Працею цієї уявної людини вирощується сільськогосподарська продукція, розвивається рослинництво і тваринництво.

В околицях маленького південного містечка Ібускі, Олесь Гончар звертає увагу на флору навколишніх полів: “Цвіте конюшина. Буйнища зелені, крізь них – як крізь джунглі. Бамбук могутній” [5: 275]. Японські поля нагадують письменнику дослідні ділянки: “Кожен кущик картоплі причепурений, кожної стеблини торкалася рука” [5: 275]. Цим самим автор наголошує на надзвичайній працьовитості мешканців села східної держави. Там же автор звертає увагу на рисові поля сільських трудівників: “Біля самого океану серед зелені – рисові поля, налиті джерельною водою, дерев’яні, помережані ієрогліфами, почорнілі від океанських туманів хатини рибалок” [5: 277 – 278]. Зірке око письменника помічає селянина, який, разом з вірним буйволом, плекає урожай рису: “Знов буйвол, впряжений в допотопне рало, і за ним – обливаючись потом, босий, труджений, по коліна в багнюці селянин” [5: 278]. У селищі Йосімо Олеся Гончара зацікавив процес виробництва морської капусти, який він занотував 19 квітня 1961 року: “Жінки рибалок сушать на березі розвішану морську капусту. Її по кілька разів миють, після того як чоловіки вилунали її в морі. Тепер сушать, розвішавши на бамбукових перекладинах, як тютюн. Рибалки саме пішли в море за цією капустою. Дари моря. Її дістають бамбуковими жердинами з глибин моря” [5: 279]. У цьому ж селищі письменник побував у школі, де відзначив чудесні тюльпани, що “їх виростили самі діти” [5: 279].

У Хіросімі автор щоденника звернув увагу на знищене американською атомною бомбою місто, поспілкувався з людьми, що постраждали від ядерної катастрофи. Атомна бомба спалила майже всю флору і фауну міста, тому в записах кілька разів згадується, що “дерев в парку ще молоді” [5: 282], а серед тварин лишився “кінь гнідий. На місці, яке було опромінене, вироста б і л а шерсть. Ще двоє таких коней є” [5: 283]. У

іншому місці щоденника Олесь Гончар відзначив: “Дерева в Хіросімі всі молодші 16 років (час, що минув після атомного бомбардування. – О. Г.)” [5: 284]. На околицях міста “...зелень гір ... покрапана ліловим, бузковим цвітом гірської азалії” [5: 285]. Мандруючи центральною Японією (між Кіото і Токіо), письменник звертає увагу на бамбукові ліси: “Біля річок широких, але мілководних, з крем’янистими руслами – густі бамбукові зарості” [5: 286].

Під час других відвідин Японії у січні 1973 року, він помічає контрасти японської природи: “З одного боку – Тихий океан, рисові поля, дерева в плодах апельсинів, мандаринів, а праворуч височіє в снігах величава Фудзі!” [6: 136]. Олесь Гончар відзначає особливості релігійних вірувань японців, вони розвішують на деревах біля храму записки з бажаннями і гадають, що ті збудуться: “А дерева довкруг всі цвітуть білим – то записочки-бажання, що їх порозвішували віруючі” [6: 136]. Природа дозволяє цвісти камелії навіть у січні, про що йдеться в записі від 24 січня 1973 року: “І в січні тут, біля храмів, камелія (червона) цвіте” [6: 136]. Автор щоденника звертає увагу на квіти в готелі, які також відтворюють ментальність східного народу: “А в номері готельнім теж квіти: півники синенькі й три рожеві гвоздики незвичайної краси. З півниками у вазі стоять, як провісники весни” [6: 136]. На шляху до Осаки Олесь Гончар відзначив у щоденнику: “Траса блискуча, гори зелені (бамбук на схилах)”. У самому ж місті “азалія цвіте червоно, кущами ... Грядки живих тюльпанчиків...” [6: 137]. А ще увагу українського письменника привернув оксамитовий мох: “Штучно висаджують його – покриває всі схили. Килим оксамитового (так він зветься) моху, криптомерії вічнозелені, камелії в цвіту, і ми сидимо над звичайним камінням. Сюди приходять д у м а т и!” [6: 137].

Наприкінці 1973 року Олесь Гончар згадав про січневі відвідини Японії. У щоденнику лишився запис, який метафорично свідчить про силу духу цього народу: “Бамбук в японців вважається символом стійкості: порив вітру хоч як хилить його, але ніколи не зломить” [6: 174].

Утретє Олесь Гончар відвідав Японію з

парламентською делегацією у листопаді 1975 року. З літака він побачив “шахматні клітинки полів. Гайочки” [6: 239]. Успіхи острівної держави примусили письменника поставити далеко не риторичне в тодішніх радянських реаліях питання: “Японія з її клаптиками рисових полів виробляє рису більше, ніж може спожити. Ми ж із своїми просторами родючих земель весь час не виходимо із складностей... В чому річ? [6: 239]. У ресторані з майко і гейшами Олесю Гончару не сподобалися місцеві звичаї, але й там він відзначив: “Що тільки й гарно і не набридає – це квіти, ікебана. Гарні троянди” [6: 240].

Наприкінці життя Олесь Гончар писав: “Я бачив людство. Від Португалії й до Японії, від Едмонтону й до Таїланду та островів Індонезії – все Бог щедро мені показав” [7: 474]. У іншому місці він зазначив: “І госпітальна палата десь на Єнісеї, й Асамблея ООН у Нью-Йорку та Сан-Франциско, диво правічного секвоевого лісу, і шум океану, і ласкавість полтавської Ворскли та місячні розбурхані ночі на Азові та в Айвазовському – все, все це увібрало одне-єдине людське життя...” [7: 516]. Доля дарувала Олесю Гончару побачити світ, познайомитися з історією та культурою держав Заходу і Сходу, побачити природу різних континентів. І хоча описи флори та фауни в щоденниках посідають не так багато місця, однак вони суттєво доповнюють бачення Олесем Гончаром світу, нагадують йому про тваринний і рослинний світ рідної землі.

Таким чином, флора і фауна Заходу і Сходу в щоденниках Олеся Гончара містить чимало свідчень про рослинний і тваринний світ, птахів, риб, зокрема й екзотичних, що не зустрічаються на теренах України. Споглядання рослинного світу, тварин, птахів, риб у записах нерідко відбивали настрої автора, були суголосними його переживанням, думкам, творчим задумам, їхній реалізації. Окремі записи є викінченими художніми мініатюрами з яскраво вираженою образністю, метафоричністю, асоціативністю. Письменник часто порівнював закордонні реалії з флорою і фауною України.

Література

1. Галич А. О. Деконцетрований портрет у щоденниках Олеся Гончара: особливості компонування // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки. 2013. № 22 (281) листопад. С. 82–90.
2. Галич А. О., Галич В. М., Галич О. А. Щоденники Олеся Гончара в парадигмі соціальних комунікацій і літературознавства. Луганськ: СПД Резніков В. С., 2013. С. 73–87.
3. Галич В. М. Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності : монографія. К.: Наук. думка, 2004. 816 с.
4. Галич Валентина. Представники “великих” і “малих” літератур у мемуарній і публіцистичній творчості Олеся Гончара // Погляди на спеціфічність “малих” літератур: беларуская і українская літературы. Мінск: Паркус плюс, 2012. С. 333–346.
5. Гончар О. Т. Щоденники: У 3-х т.: Т. 1 (1943 – 1967). 2-ге вид, випр. К.: Веселка, 2008. 455 с.

6. Гончар О. Т. Щоденники: У 3-х т.: Т. 2 (1968 – 1983). 2-ге вид, випр. К.: Веселка, 2008. 607 с.
7. Гончар О. Т. Щоденники: У 3-х т.: Т. 3 (1984 – 1995) – 2-ге вид, випр. К.: Веселка, 2008. 646 с.
8. Степаненко М. І. Публіцистична спадщина Олесь Гончара (мовні, навколомовні й деякі інші проблеми) : монографія. Полтава : ТОВ “АСМІ”, 2008. 396 с.
9. Степаненко М. І. Літературний простір “Щоденників” Олесь Гончара : монографія. Полтава : ТОВ “АСМІ”, 2010. 528 с.
10. Степаненко М. І. Світ в оцінці Олесь Гончара : аксіосфера щоденникового дискурсу письменника. Полтава : Шевченко Р. В., 2012. 284 с.

References

1. Galich A. O. Dekontsetrovani portret u shchodennikakh Olesia Gonchara: osoblivosti komponuvannia // Visnik Lugans'kogo natsional'nogo universitetu imeni Tarasa Shevchenka: Filologichni nauki. 2013. № 22 (281) listopad. S. 82–90.
2. Galich A. O., Galich V. M., Galich O. A. Shchodenniki Olesia Gonchara v paradigmi sotsial'nikh komunikatsii i literaturoznavstva. Lugans'k: SPD Reznikov V. S., 2013. S. 73–87.
3. Galich V.M. Oles' Gonchar – zhurnalist, publitsist, redaktor: evoliutsiia tvorchoi maisternosti : monografiia. K.: Nauk. dumka, 2004. 816 s.
4. Galich Valentina. Predstavniki “velikikh” i “malikh” literatur u memuarnii i publitsistichnii tvorchosti Olesia Gonchara // Pogliady na spetsyfichnasts' “malykh” literatur: belarускаia i ukrainskaia literatury. Minsk: Parkus plus, 2012. S. 333–346.
5. Gonchar O. T. Shchodenniki: U 3-kh t.: T. 1 (1943 – 1967). 2-ge vid, випр. K.: Veselka, 2008. 455 s.
6. Gonchar O. T. Shchodenniki: U 3-kh t.: T. 2 (1968 – 1983). 2-ge vid, випр. K.: Veselka, 2008. 607 s.
7. Gonchar O. T. Shchodenniki: U 3-kh t.: T. 3 (1984 – 1995) – 2-ge vid, випр. K.: Veselka, 2008. 646 s.
8. Stepanenko M. I. Publitsistichna spadshchina Olesia Gonchara (movni, navkolomovni i deiaki inshi problemi) : monografiia. Poltava : TOV “ASMI”, 2008. 396 s.
9. Stepanenko M. I. Literaturnii prostir “Shchodennikov” Olesia Gonchara : monografiia. Poltava : TOV “ASMI”, 2010. 528 s.
10. Stepanenko M. I. Svit v otsintsi Olesia Gonchara : aksiosfera shchodennikovogo diskursu pis'mennika. Poltava : Shevchenko R. V., 2012. 284 s.

Літературна антропологія як дослідження діалектичної єдності культурних, аксіологічних, психологічних і тілесних сфер «художнього буття» персонажа

УДК821.161.2-23

В. П. Атаманчук

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Проблема вибору у трагедії Єлисея Карпенка «Момот Нир»

Атаманчук В. П. Проблема вибору у трагедії Єлисея Карпенка «Момот Нир». Стаття присвячена з'ясуванню особливостей жанрової репрезентації твору Єлисея Карпенка «Момот Нир». У статті визначається кореляція між жанровими та змістовими параметрами твору. Зокрема увага приділяється визначенню специфіки художнього вираження проблеми вибору, який здійснюють дійові особи, та його наслідків. З'ясовується своєрідність формування конфлікту та розвитку дії у п'єсі драматурга. Досліджуються образи дійових осіб твору через порівняння та зіставлення їхніх ідей, емоцій, дій. Визначається симетрична взаємообумовленість вчинків дійових осіб трагедії.

Ключові слова: трагедія, дійова особа, конфлікт, розвиток дії, проблема вибору, Єлисей Карпенко, драматургія.

Атаманчук В. П. Проблема выбора в трагедии Елисея Карпенко «Момот Нир». Статья посвящена определению особенностей жанровой репрезентации произведения Елисея Карпенко «Момот Нир». В статье исследуется корреляция между жанровыми и смысловыми параметрами произведения. В частности внимание уделяется определению специфики художественного выражения проблемы выбора, который осуществляют действующие особы, и его последствий. Определяется своеобразие формирования конфликта и развития событий в пьесе драматурга. Исследуются образы действующих лиц произведения через сравнение и сопоставление их идей, эмоций, действий. Определяется симметрическая взаимообусловленность поступков действующих лиц трагедии.

Ключевые слова: трагедия, действующее лицо, конфликт, развитие действия, проблема выбора, Елисей Карпенко, драматургия.

Atamanchuk V. P. Taras Shevchenko National University of Kyiv. The problem of choice in the tragedy by Yelysey Karpenko "Momot Nir". The article is devoted to the elucidation of the genre features in literary work by Yelysey Karpenko "Momot Nir". The article defines the correlation between genre and content parameters of literary work. Particular attention is paid to determining the specificity of artistic expression the problem of choice made by characters and the consequences of their choice. The originality of the conflict formation and the development of action in the playwright's play is revealed. The work depicts the duality of the image: personal tragedies, which were the result of misconceptions and actions of characters in combination with the coincidence of various unfavorable factors, are fully unfolding in the final part – just when the greatest progress is achieved by the people's movement for national liberation. The images of the characters of the literary work are studied through comparison of their ideas, emotions, actions. The symmetric interdependence of the characters' actions of the tragedy is determined. Elysey Karpenko, depicting Momot Nir as the central figure in the tragedy, has determined the way of conflict unfolding in the personal and national plane. Momot does not defend his own personal sovereignty and spiritual values; the decision is not taken independently. Paradoxically, it seems to him that he does all for the sake of a national idea. The playwright emphasized the interdependence of actions that influence the process of self-determination of heroes and the formation of their moral values.

Key words: tragedy, protagonist, conflict, development of action, the problem of choice, Yelysey Karpenko, drama.

Твори Єлисея Карпенка, представника діаспори, репрезентують важливий сегмент української драматургії. Драматург приділяє увагу художньому дослідженню проблем особистісного, національного соціального самовизначення, акцентуючи увагу на моральному аспекті. Модерністичне мислення Єлисея Карпенка сприяє увиразненню драматичної напруженості у п'єсах. Максимальне напруження драматичної дії представлене у трагедії «Момот Нир», яка присвячена художньому осмисленню ключових для драматурга проблем.

Творчість Єлисея Карпенка стала предметом наукових досліджень літературознавців Л. Залеської Онишкевич, Т. Свербілової, Л. Скорини, С. Хороба та ін. У працях Л. Залеської Онишкевич [1; 2] твори драматурга вивчаються з урахуванням компаративних паралелей та літературного контексту. С. Хороб [6; 7] у своїх дослідженнях простежує важливі стильові характеристики української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття, з'ясовує особливості розвитку української драматургії 20-30-х років у Західній Україні та діаспорі, приділяючи увагу вивченню творчості Єлисея Карпенка. Т. Свербілова [4], досліджуючи жанрово-стильову

специфіку української драматургії першої третини ХХ століття, висловлює наукові спостереження щодо творчості драматурга. Л. Скорина [5] у праці навчально-методичного спрямування, присвяченій вивченню літератури та літературознавства діаспори, характеризує стильові та тематичні особливості творчого доробку Єлисея Карпенка.

Дослідження спрямоване на визначення жанрових параметрів твору Єлисея Карпенка «Момот Нір»; з'ясування художніх принципів, які визначають звернення автора до жанру трагедії; визначення художньої своєрідності процесу вибору дійових осіб, обумовленого особистісними намірами та прагненнями національної самореалізації.

Твір Єлисея Карпенка «Момот Нір» (1920) має виразні ознаки трагедії, оскільки головні герої приносять себе в жертву, через власний егоїзм, відмову від власних переконань, через заплутаність у чужих підступках, але їхня жертва парадоксальним чином приносить користь українському народові. У силу зовнішніх і внутрішніх обставин, дійові герої занепащають самих себе, але одночасно виконують важливу для них місію сприяння національному визволенню. Зображення має подвійний характер: через зовнішнє сприйняття, у якому важливими є глобальні дії (Момот Нір дає кошти на українську революцію), без урахування супутніх мотивів; через внутрішні переживання дійових осіб, які з різних причин, але ці причини мають особистісне спрямування, включаються у заплутаний процес самознищення.

Драматург підкреслює трагізм у зображенні головних дійових осіб. І Момот Нір, і Логина визначаються як сильні, вольові постаті, які, крім особистісних інтересів, потребують соціальної самореалізації. Заради соціальної самореалізації, яка асоціюється із боротьбою за національне визволення, вони готові жертвувати особистісними цінностями. Проте їхній розрахунок виявляється неправильним, оскільки вони втрачають власну цілісність і внутрішню силу. У творі масштабні фігури припускаються фатальних помилок, які знищують їх та їхніх близьких. Проте загальний ореол величності, у якому найважливішу роль відіграє соціальна складова, залишається.

Логина запускає механізм знищення через егоїстичну самовпевненість. Вона вималює в уяві сфантазовані картини й поступає нечесно по відношенню до закоханого в неї Момота Ніра. Логина здійснює психологічне насильство: вона вимагає в Момота поступитися найдорожчими почуттями заради національного визволення, але насправді таким способом намагається перевірити його витривалість. Далі вона фантазує, як після успішного випробування, вони неймовірно помножать власні сили у спільній праці. Проте у реальності все відбувається зовсім інакше. Вона

спровокувала певні події, яких, через свої фантазії, навіть не могла передбачити, і які призвели до руйнування їхнього світу. Сигналом, який вказував на безпідставність фантазій Логини, було попередження Марти про небезпеку подібних експериментів.

Момот Нір опинився у дуже складній ситуації, оскільки Логина, яку він кохав, вимагала, щоби він пожертвував коханням для української революції. Логина змусила Момота робити вибір між власною гідністю й коханням, маніпулюючи найважливішими для нього почуттями, задля підтвердження своїх фантазій. Заради коханої він поступається власними прагненнями, зраджує самого себе. З того моменту усі його дії виявляються неправильними, оскільки ускладнюють внутрішній конфлікт й призводять до трагічних наслідків.

Портрет Логини, намальований сином Момота Арсеном, для усіх трьох символізував щось найдорожче: для Момота – кохання, для Арсена – талант втілювати сокровенне, для Логини – важливі аспекти її сутності. Водночас усі вони вбачали у картині втілення духовних основ існування. Саме цей портрет Логина змушує Момота продати, щоби пожертвувати кошти на національне визволення. Драматург максимально загострює конфлікт, у якому нерозривно поєднуються особистісні, національні й загальнолюдські аспекти, що призводить до його граничного ускладнення.

Логина штучно створює колізії між особистісними почуттями і почуттям національної причетності, таким чином, що будь-який вибір Момота спричинить до страждань, оскільки вона протиставляє різні площини, які однаково важливі для нього, – знищення однієї з них заради іншої неминуче призводить до втрати ідентичності Момота.

У прийнятті руйнівного рішення Момота відіграють вирішальну роль зовнішні впливи. Під впливом Діда, який жертвує на революцію свою найдорожчу коштовність – золотого хреста, він вирішує продати портрет. Під впливом Арсена, який говорить про портрет як про втілення національного духу, Момот вирішує не тільки не продавати портрет а й стверджує неможливість такого продажу: «На сором, ганьбу і муки – свого бога я не продам, кажу вам востаннє» [3:23]. Під впливом Логини, яка після зізнання у коханні продовжує його перевіряти, й Добродія, який заради власного самоствердження маніпулює почуттями Момота, Момот продає портрет, всупереч власним прагненням. Маніпулятори використовують його почуття проти нього самого: Логина своїми випробуваннями руйнує його впевненість; Добродій перекидає й паплюжить наміри Момота. Момот потрапляє в психологічну

пастку: аби уникнути несправедливих звинувачень Добродія, він приймає хибне рішення.

Драматург розкриває чимало психологічних парадоксів. Момот не обороняє власну особистісну суверенність й духовні цінності; рішення приймає не самостійно; знаючи про малодушність Добродія, дозволяє йому собою маніпулювати. Парадоксальним чином йому видається, що все це він робить заради національної ідеї.

Логина також заплутується у своїх уявленнях та переконаннях. Вона теж жертвує своєю гідністю, щоби повернути власний портрет, – символ сокровенних цінностей для них всіх, проте не враховує відносності певних цінностей у залежності від обставин. Очевидно, що її власна гідність виявляється ціннішою за символ у вигляді портрету, проте все ж таки вона приносить її у жертву заради його повернення. Опосередковано сама Логина створює для себе подібні обставини: у відповідності до власних фантазій, вона давала Маркові самовпевнені клятви, які у фіналі призводять до її остаточного особистісного знищення.

Кохання Момота й Логини драматург показує у різних вимірах. З одного боку вони самі вражені силою власних почуттів, захоплено й поетично розповідають про них та уявляють неймовірні перспективи. З іншого – у діях закоханих немає єдності і взаєморозуміння. Логина змушує Момота пережити когнітивний дисонанс й наступний внутрішній крах; Момот відпускає Логину до Марка, аби вона повернула картину, яку він продав, хоча це стане причиною її морального спустошення й наступного самогубства.

Задля повернення портрета Момот йде на злочин, також переступаючи певну межу й забуваючи, що його власна добродесність, якою він жертвує, є ціннішою за портрет. До того ж, його чергова жертва виявляється значно страшнішою, оскільки замість Марка, він, не відаючи, знищує власного сина. Заради портрета собою жертвує й Арсен, оскільки у картині він концентрує весь смисл життя.

Портрет із символа чеснот перетворюється на показник внутрішньої регресії дійових осіб твору. Арсен вказує на надзвичайно важливу характеристику портрета, який втілює не лише сокровенні особистісні, але й національні інтенції, оскільки портрет – «Неоцінний скарб України» [3:23]. З цієї причини компроміси призведуть дійових осіб не лише до особистісного, а й національного відступництва, якими би переконливими не були раціональні аргументи. Тому одразу після продажу портрету Момот, Логина й Арсен гостро усвідомлюють необхідність повернення реліквії, й цим розумінням обумовлюється уся їхня наступна діяльність. Драматург акцентує увагу на помилках, які дійові

особи виправляють ціною колосальних втрат, підкреслюючи неоднозначність й незбагненність наслідків їхніх дій.

Портрет виконує у творі роль своєрідного композиційного центру, оскільки розвиток дії обумовлюється перипетіями з картиною. Після усіх подій портрет опиняється на тому самому місці, але з дійовими особами відбуваються незворотні зміни. Драматург показує, що через вчинки та їх наслідки дійові особи приходять до остаточного розуміння певних істин. Відбувається своєрідне протиставлення одновимірних фантазій та реального світу, у якому кожна дія може мати непередбачуваний розвиток.

Єлисей Карпенко конденсує зміст твору у парадоксальних суперечностях, які визначають розвиток дії у трагедії. Портрет втілює національну сутність. Його добровільно продають ворогові заради вищої мети – національної революції. Після здійсненого трое дійових осіб усвідомлюють неприпустимість подібної угоди й намагаються повернути портрет. Портрет повертають, але його повернення пов'язане із фізичною та моральною загибеллю трьох дійових осіб. Кошти від такої угоди допомагають справі революції, але особистісного катарсису немає.

Національний контекст виразно домінує у трагедії. Для дійових осіб основоположним явищем є вираження ідеологічної позиції. Усі події у п'єсі пов'язані з ідеєю національного визволення України та збереження національної сутності: національне підґрунтя стає важливим чинником особистісних взаємодій та творчого самовираження дійових осіб.

Драматург усебічно досліджує проблему національної боротьби. Єлисей Карпенко показує своєрідне зіткнення різних позицій: піднесеність і возвеличення української ідеї; негативні погляди на відновлення української державності.

Символічним є образ Логини, у момент її приїзду з України до Америки. Для Момота Логина у цей момент стає символом Батьківщини, в Арсена викликає сподівання на довгоочікуване повернення в Україну. У цьому контексті символічного значення набуває загибель Логини. Драматург підкреслює парадоксальність явищ: переживши приниження власної честі і гідності заради збереження духовних цінностей, Логина добровільно йде з життя. Самопожертва героїні проектується на національну історію. Мотив жертвності увиразнюється у казці про дівчину, що роз'яснює причини і наслідки вчинків Логини.

Як і для Логини, для Момота національна ідея є основоположною. Їх об'єднувало почуття самовідданості у боротьбі за національне визначення. Вони мріяли про спільну боротьбу, у якій їхні можливості неймовірно зросли би. Проте у певний момент вони заплутуються у власних

почуттях та ідеях настільки, що спричинюють низку подій, які руйнують їхні життя. Але національна ідея залишається для них незмінним й незнищеним орієнтиром. Навіть після смерті Логина Момот кличе її на довгоочікуване дійство: «Момот. (Ніби крізь сон). Логино!.. вставай же... ідем... На Криваву Косовицю трудящих... На зустріч Україні... Ворожою кровю кропити її Волю...» [3:47]. Наступні фінальні епізоди трагедії подані у вигляді об'єктивного зображення за допомогою розлогих ремарок й через сприйняття інших дійових осіб, що формують загальну цілісну картину, у якій зводяться воедино усі факти особистісних втрат й національного триумфу.

Через протиборство різних позицій, драматург окреслює трагічну долю українського народу, який, замість відстоювання своїх прав, скорився ворогові. Єлисей Карпенко відображає динаміку народного руху – від цілковитого пригнічення та інертності до активного опору, що розкриває внутрішню потужність народу. Пробудження національної сутності автор показує як всеохоплюючий процес: «І радіють за вікнами прапори, радіють люди, радіє й сміється життя...» [3:48].

Проблема національної боротьби піднімає глибоко особистісні переживання дійових осіб: спочатку Добродій керується лише власною образою й цілковитою зневірою, а Момот емоційно запалюється й уявляє собі місію провідника. Проте у фіналі твору відбуваються зміни. Добродія надихає народний рух, замість зневіри з'являється готовність служити народові України у його боротьбі за волю; Момота ж прославляють за його внесок у справу революції, але сам він перебуває у стані цілковитого внутрішнього спустошення, хоча він усвідомив величність, урочистість та довгоочікуваність моменту. Драматург зображає світоглядні зміни різних дійових осіб у ставленні до одних і тих самих подій залежно від внутрішнього сприйняття.

Епізодичний образ Зрадника створює контраст до проявів національної гідності, які набули грандіозних масштабів, – він з'являється й виявляє свою рабську сутність тоді, коли народний рух перетворюється на нестримну стихію. В образі Марка також саркастично підкреслюється зрадницька сутність.

Момот. І помагаєте своїми грошима нашому відродженню?

Марко. Я, бачите, співець, і співаю здебільшого тільки рідні пісні.

Момот. А задля визволення?..

Марко. Я співаю... А міг би і не співати... [3:13].

Образ Марка відіграє у творі роль чинника, який приводить у дію негативні прояви людської природи. Драматург підкреслює небезпеку взаємодії зі злом, оскільки компроміси зі злом призводять до самознищення. У Марка немає внутрішньої сили, але він, користуючись моментом, підлаштовує обставини так, щоби сильні Момот і Логина, проявили слабкість, й надалі маніпулює ними обома.

Автор досліджує ті фактори, які призводять до подібної парадоксальної ситуації. У взаєминах Логина й Момота з Марком одразу окреслюється неспівмірність, яку Марко намагається компенсувати, змусивши їх страждати. Логина не приймає залицання Марка, Момот зневажливо ставиться до нього через догоджання ворогам українського народу. Але Марко використовує їхні помилки проти них самих. Логина марнує свою внутрішню силу на обман Момота заради його випробування. Тим більше її поведінка виглядає невідповідною до обставин, оскільки вони разом серйозно займаються справами національного визволення. Момот мимоволі зрікається своєї внутрішньої сили через кохання.

У творі підкреслюється подвійність зображення: особистісні трагедії, які стали результатом хибних уявлень і вчинків дійових осіб у поєднанні зі збігом різних несприятливих факторів, повністю розгортаються у фіналі твору, – саме тоді, коли найбільшого розвитку досягає народний рух за національне визволення. Момот Нір повинен одночасно пережити загибель двох близьких йому людей, нищівний особистісний крах й апогей національного руху. Особистісна сфера виявилася повністю зруйнованою, але ідея національного відродження набула великого розмаху.

Отже, Єлисей Карпенко, зобразивши Момота Ніра як центральну постать у трагедії, визначив спосіб розгортання конфлікту в особистісній та загальнонаціональній площині. Драматург підкреслив взаємозумовленість дій, які впливають на процес самовизначення дійових осіб й формування їхніх моральних цінностей.

Література

1. Залеська Онішкевич Л. Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори / Л. Залеська Онішкевич. – Київ-Львів : Видавництво «Час», 1997. – 627 с.
2. Залеська Онішкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма / Л. Залеська Онішкевич. – Львів : Літопис, 2009. – 472 с.
3. Карпенко Є. Момот Нір. Трагедія / Є. Карпенко. – Київ-Відень : Видавництво Театр, 1920. – 49 с.

4. Сverbілова Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Т. Сverbілова, Н. Малютіна, Л. Скорина. – Черкаси, 2009. – 598 с.
5. Скорина Л. Література та літературознавство української діаспори. Курс лекцій / Л.Скорина. – Черкаси : Брама-Україна, 2005. – 384 с.
6. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм) / С. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 413 с.
7. Хороб С. Українська драматургія 20-30-х років у Західній Україні та діаспорі / С. Хороб. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2008. – 192 с.

References

1. Zaleska Onyshkevych, L. (1997) Blyzniata shche zustrinutsia [Text and game]. Kyiv-Lviv : Chas. [in Ukrainian]
2. Zaleska Onyshkevych, L. (2009) Tekst i hra. Moderna ukrainska drama [Text and game. Modern Ukrainian drama]. Lviv. [in Ukrainian]
3. Karpenko, Ye. (1920) Momot Nir. Tragediia [Momot Nir. Tragedy]. Kyiv-Viden. [in Ukrainian]
4. Sverbilova, T. (2009) Vid modernu do avanhardu: zhanrovo-stylova paradyhma ukrainskoi dramaturhii pershoi tretyny ХХ stolittia [From modern to avant-garde: the genre-style paradigm of Ukrainian drama of the first third of the twentieth century]. Cherkasy. [in Ukrainian]
5. Skoryna, L (2005) Literatura ta literaturoznavstvo ukrainskoi diaspori. Kurs lektsii [Literature of the Ukrainian Diaspora: Course of lectures]. Cherkasy : Brama-Ukraina. [in Ukrainian]
6. Khorob, S. (2002) Ukrainska moderna drama kintsia ХІХ – pochatku ХХ stolittia (neoromantyzm, symbolizm, ekspresionizm) [Ukrainian modern drama of the late nineteenth and early twentieth centuries (neo-romanticism, symbolism, expressionism)]. Ivano-Frankivsk : Plai. [in Ukrainian]
7. Khorob, S. (2008) Ukrainska dramaturhiia 20-30-kh rokiv u Zakhidnii Ukraini ta diaspori [Ukrainian drama of the 20-30s in Western Ukraine and the Diaspora]. Ivano-Frankivsk : Nova Zoria. [in Ukrainian]

УДК 821.112.2(436)“652”

І. О. Давиденко

Бердянський державний педагогічний університет

Антитоталітарний пафос роману «Останній світ» Крістофа Рансмайра у світлі літературної антропології

Давиденко І. О. Антитоталітарний пафос роману «Останній світ» Крістофа Рансмайра у світлі літературної антропології. Стаття присвячена дослідженню особливостей розкриття антитоталітарного спрямування роману «Останній світ» Крістофа Рансмайра. Оригінальність розв'язання заявленої проблеми полягає у залученні до аналізу концептуальних положень літературної антропології. Відповідно, поетологічні виміри постмодерністського тексту розглядаються не окремо, а в контексті художнього буття головних героїв й антагоністів – імператора Цезаря Августа і поета Публія Овідія Назона. Конфлікт останніх інтерпретується як алегорія загнуждання тоталітарною системою голосу вільного мистецтва.

Ключові слова: Август, австрійська література, антитоталітарний пафос, ідеологія, Крістоф Рансмайр, образ, Овідій.

Давиденко И. А. Антитоталитарный пафос романа «Последний мир» Кристофа Рансмайра в свете литературной антропологии. Статья посвящена исследованию особенностей раскрытия антитоталитарной направленности романа «Последний мир» Кристофа Рансмайра. Оригинальность решения заявленной проблемы состоит в приобщении к анализу концептуальных положений литературной антропологии. Соответственно, поэтологические измерения постмодернистского текста рассматриваются не отдельно, а в контексте художественного бытия главных героев и антагонистов – императора Цезаря Августа и поэта Публия Овидия Назона. Конфликт последних интерпретируется как аллегория подчинения тоталитарной системой голоса свободного искусства.

Ключевые слова: Август, австрийская литература, антитоталитарный пафос, идеология, Кристоф Рансмайр, образ, Овидий.

Davydenko I. A. Antitotalitarian pathos in Christoph Ransmayr's novel «The Last World» in the light of literary anthropology. The present paper studies the antitotalitarian pathos in Christoph Ransmayr's «The Last World» («Die letzte Welt», 1988). The problem is relatively fresh in literary criticism. The main objective of this paper is to reveal the peculiarities of the characters' narrative being. In reading Christoph Ransmayr's novel, the Ovid's personality arises in recipient's mind like an old movie. Its scenes remotely resemble the reality. The reason why the writers, the literary critics or just readers become inquiring about the ancient poet is an opportunity to find the answers to the key questions of the human existence in his biography. In addition, even at present no one has the true facts about Ovid's life. The only proofs we have are the biographical inclusions in his poetry. Therefore the authors have recourse to inexhaustible resources of a myth to fill the numerous gaps in this part of history. The perceptual unity of the poet's image depends on the reader's capacity to bring together «the textual puzzles». In the postmodern space of «The Last World» Ovid became the hostage of the absurd world that lives under the law of total control, where fear, inventions, and deformations in social morals dominate. The originality of our scientific solution based on the concepts of literary anthropology. It means that the poetological measurements of the postmodern narrative are not considered separately, but in the context of the fiction being of the main characters and antagonists – the emperor Caesar Augustus and the poet Ovid. Finally the article interprets the conflict between them as an allegory of the voice of free art's subordination by the totalitarian system.

Key words: antitotalitarian pathos, August, Austrian literature, character, Christoph Ransmayr, ideology, Ovid.

Роман «Останній світ» («Die letzte Welt», 1988) Крістофа Рансмайра, визнаний однією з вершин постмодерністської літератури, репрезентує історіософське осмислення протистояння між творчою особистістю – Публієм Овідієм Назоном (Publius Ovidius Naso, 43 р. до н. е. – 17 / 18 р. н. е.) та носієм панівної ідеології імператором Цезарем Августом (63 р. до н. е.–14 р. н. е.).

Як і будь-який постмодерністський текст, твір К. Рансмайра – щедрий матеріал для різнобічних тлумачень, тому надзвичайно важливо знайти той маркер, який спрямує інтерпретацію, виправдає її і водночас, за висловом Р. Семківа, не дасть їй «набути надмірності, перерости в *параноїдальну інтерпретацію*» [7:6]. Очевидно, що такою концептуальною опорою, у контексті порушеної нами проблеми, є образ Овідія. Навіть його аморфна присутність у сюжеті не зменшує виняткової ролі у визначенні загальної парадигми смислів твору.

Результати наукових пошуків Б. Бігуна, Д. Затонського, Н. Ліхоманової, М. Солодовника, Т. Стамат, Л. Цибенко; Е. Гельгоф, Т. Еппле, А. Карельського, Г. Кучумової, Х. Мозебах, В. Пестерева, А. Плахіної, І. Потехіної, А. Фітц, М. Фреліх, Ф. Харцер, С. Шлапоберської переконливо засвідчують, що тексти К. Рансмайра не обділені увагою критиків-літературознавців. Однак навіть така розгалужена інтерпретаційна парадигма не вичерпує всього діапазону філософських узагальнень, закодovаних у романах австрійського майстра слова.

Актуальність нашої роботи зумовлена двома взаємопов'язаними чинниками: по-перше, відсутністю досліджень із заявленою проблематикою в українському та зарубіжному літературознавстві; по-друге, необхідністю заповнити цю науково-дослідну прогалину.

Мета статті – розкрити особливості репрезентації антитоталітарного пафосу роману «Останній світ» К. Рансмайра з позицій

літературно-художнього буття головного героя і натхненника твору – давньоримського поета Овідія.

Будучи яскравим прикладом німецькомовного роману про митця (Künstlerroman), «Останній світ» К. Рансмайра вирізняється серед подібних («Лотта у Веймарі» Томаса Манна, «Смерть Вергілія» Германа Броха) відсутністю в тексті творчої особистості як такої. І хоча тінь Овідія як творця, за чийм сценарієм будується сюжет, проглядається на кожній сторінці, автор обмежує уявлення про нього непрямыми вказівками у вигляді спогадів і коротких характеристик інших персонажів. Така специфіка образної формації зумовлена впливом естетики постмодернізму, за канонами якої написаний «Останній світ».

Через те, що антик не функціонує в тексті як монолітний герой, повнота й цілісність рецепції його образу безпосередньо залежать від уваги читача, а точніше індивідуальної майстерності збирати ментальні іграшки-пазли. Характерно, що елементами такої мозаїчної картини в «Останньому світі» виступають уривки спогадів, перекази місцевих пліток і легенд: «Назон?.. Це не той причинний, який час від часу з'являвся в місті з цілим букетом вудлиць і навіть у хуртовину сидів на скелях у полотняній одежині? <...> Назон... Та це ж отой ліліпут, що кожного серпня приїздив фургоном до міста й, коли наставали сутінки, стрекочучи проектором, показував на задній стіні будинку різника Терєя кінофільми про любов. <...> Отож ці троє добре пригадували: Назон був римлянин, вигнанець, поет, що жив зі своїм слугою-греком у Трахїлі, покинутому виселку за чотири чи п'ять годин ходи на північ від міста» [6:7, 8]. Та навіть повністю розчинивши античного митця в тексті, К. Рансмайр не позбавляє реципієнта відчуття енігматичної присутності Овідія на кожній сторінці роману. На думку Л. Цибенко, «читач перебуває мовби в дзеркальній залі, де його постійно супроводжує відображення виснажених рис вже немолодого поета» [8:198]. Очевидно, що імпліцитна модифікація образу

цілком відповідала концептуальним рішенням австрійського письменника, за творчим задумом якого визначальною для «Останнього світу» є тільки воля Овідія-деміурга.

Окрім фрагментарності, наскрізною в романі є, безперечно, гра. Починаючи з експозиції, читач мимоволі стає учасником літературного квесту, мета якого – віднайти Овідія, а якщо точніше – зібрати з уламків тексту його цілісний образ. Як слушно зазначає І. Ненько, принципом гри не вичерпується твір К. Рансмайра, за грою з «химерами-сновидіннями-мареннями постає світоглядна позиція автора, концепція, що стосується найважливіших і найактуальніших проблем земного буття, зокрема таких, як трактування історичного процесу, місця людини в ньому, сучасного і майбутнього людства» [4:109]. Показово, що вихідним пунктом філософської забави в «Останньому світі» є сюжетна чутка – «Помер Назон» [6:7]. Від цього комунікативного сигналу, як від смислового вибуху, концентричними колами розходяться алюзії до ніцшеанської тези про смерть бога, а також бартівського концепту смерті автора. Екстраполяція останніх на образ давньоримського поета висвітлює загальну логіку побудови художнього світу роману К. Рансмайра. Очевидно, що постапокаліптичний антураж у творі інспірований дефіцитом космічного порядку, носієм якого завжди виступає митець. Використавши смерть антика як пуант, автор таким чином легітимізував анігіляцію часових вимірів і присутність первісного хаосу в сюжеті.

Обраний фокус зображення перетворив відомого антика на загадку, розгадати яку сучасний письменник доручив Котті. Товариш і шанувальник Овідієвого таланту насправді в міфологізованому наративі К. Рансмайра постає звичайним політутікачем, одним із багатьох, хто бажав «уникнути утисків апарату влади, тотального нагляду, лісу прапорів та торочіння патріотичних гасел» [6:176]. За задумом автора, Котта не виконує якоїсь важливої сюжетологічної функції, йому відведена роль пасивного спостерігача й учасника карнавалу перетворень. Однак в ідейному ракурсі персонаж виступає синергетичною об'єктивацією провідного для роману мотиву пошуку. Останній, на думку Н. Ліхоманової, репрезентований у декількох трансформаційних модусах: «Насамперед він виступає як елемент, що спрямовує сюжетну інтригу роману (мотив пошуку Овідія), окрім цього організує сюжетно-композиційний рівень тексту як єдину апокаліптичну модель світу (інтерпретації мотиву пошуку кінця) і, на завершення, є формою деконструктивного аналізу як своєрідного методу генеалогії пошуку (у романі це мотив пошуку книги та реконструкції тексту)» [3:34].

Продовжуючи міркування дослідниці, зауважимо, що у світі, який дійшов до межі, автор розшуками опального поета підміняє в завуальованій формі пошуки сучасною людиною нового Абсолюту, здатного викресати порядок із хаосу.

Головний натхненник роману австрійського митця жодного разу не з'являється в тексті, проте навіть зі скупих характеристик можна побачити, що в постмодерній інтерпретації Овідій позбавлений традиційно приписуваної йому фізичної слабкості та розпещеності. В імпліцитній формі зображується чоловік із міцним характером, непохитною волею й чіткою суспільно-політичною позицією. Рансмайрівський Овідій не приймає корисливого способу думання, нав'язаного імператорським псевдодобробутом (постмодерністський культ незалежної особистості). Крім того, він пише скандальну комедію «Мідас», де гостро висміює всіх марнотратників.

Відомо, що в доробку антика не було комедій, із драматичних творів йому належала лише незбережена трагедія «Медея». Отже, додаючи нові атрибути, автор міфологізує біографію давньоримського поета, щоб створити в уяві читачів більш придатний для критики тоталітаризму образ опозиціонера. З тією самою метою прозаїк видаляє з художнього життєпису «Любовні елегії» та «Мистецтво кохання», натомість основний смисловий акцент зроблено на «Метаморфозах».

Історико-міфологічна поема відіграє концептуальну роль у постмодерністському наративі, оскільки цей твір – не лише книга буття римського народу, а й формальний привід для принцепса позбавитися від норавливого поета. «Вже сама її назва, – пише К. Рансмайр, – була в столиці імператора Августа зухвальством і підбурюванням – у Римі, де кожна споруда – то монумент владі, що підтверджує її могутність, непорушність і вічність» [6:25]. Поема в романі функціонує як елемент постмодерністського семіотичного конструктора, який автор визначає кодами «Назонів задум», «головне його творіння» [6:26, 31]. Припиняючи своє фізичне існування (Овідій спалює «Метаморфози»), цей сакральний текст стає метафізичною моделлю світу в мініатюрі. Утім, так само як вогонь спотворює папір, так і нова реальність несе на собі невігійний шрам деформації.

У розкритті стосунків між митцем і владою виразно простежується ще одна канонічна риса постмодернізму, артикульована К. Рансмайром, а саме – розвінчання ідеологем. Автор відмовився від класичних версій вигнання Овідія на користь власної, яка більш гармонійно вписується в репрезентований образ поета-опозиціонера. Як уже зазначалося, в «Останньому світі» формальним приводом для екзилу антика стали «Метаморфози».

Для цього австрійський письменник відійшов від істини, модифікувавши змістові акценти поеми з філософсько-міфологічних на соціально-політичні. Показовим у цьому контексті є майстерне відтворення в романі атмосфери підозр і остраху, характерної для тоталітарного суспільства: «І річ не в тому, що Овідій Назон цей роман справді писав чи не писав, а в тому, що багатьом раптом стало очевидно, аж страшно: написати його поет *може*. Це й було однією з причин того, чому Назонові почали не довіряти в Римі, уникати його і зрештою ненавидіти» [6:32]. Варто додати, що в концепції К. Рансмайра нонконформізм давньоримського митця не обмежується міфологізованим написанням політичної інвективи.

Справжній резонанс викликає виступ Овідія на відкритті нової споруди, яку Август «подоброті» своїй дарує громадянам Рима. Грандіозне будівництво, ініційоване принцепсом, функціонує в романі як алегоричне втілення його величі й абсолютної влади: «Зведений із вапняку та мармурових брил стадіон, що постав на осушеній коштом численних жертв болотяній місцевості в південній долині Тібру, мав називатися “Сім притулків” – таке видіння явилось уві сні імператорові й така була його непохитна воля» [6:35]. Однак для чутливої душі опального поета ця споруда стала трагічним монументом нехтування людським життям заради особистих амбіцій. Промовляючи до співгромадян, Овідій забуває про сенаторів, генералів і навіть про Августа. Натомість у творчому запалі антик змальовує перед слухачами картину епохального будівництва, численні жертви та зміни, які воно принесло. Знаменно, що вінцем суспільних трансформацій стає народження «під знаком мурашок» нових людей: «Цей народ мовчки підводився, юрбами покидав схили Ороса й надалі пересувався також тільки юрбами; він був слухняний, ніколи не мав запитань і вирушав за своїми новими володарями, що були того самого походження, до нових звятиг і нових лихоліть, пускався, не ремствуючи, альпійськими льодовиками, морями й пустелями, йшов у війни, загарбницькі походи й навіть у вогонь; це був невибагливий, міцний народ, що ставав армією трударів, коли треба було копати рови, розбирати кам'яні мури чи зводити мости; в дні боротьби він ставав військом, після поразки мирився з рабством, у часи перемоги діставав владу й, пройшовши крізь усі перевтілення, все ж таки не втрачав, на відміну від решти видів, здатності коритися» [6:38]. Як бачимо, у цій авторській версії міфу про мірмідонів виразно простежується ще одна тоталітарна ідеологема – дух колективізму та підвладності. Не буде зайвим сказати, що К. Рансмайр уникає прямої критики політичних режимів, він лише, як вправний майстер, за допомогою інакомовлення дає можливість

подивитися зі сторони на негативний вплив, який ті, зазвичай, справляють на людство.

Масова свідомість римських громадян очікувано не прочитає закодоване послання Овідія («може, тому, що при імператорові було вільно тільки все схвалювати й підтримувати <...>» [6:38]), зате його дуже швидко розібрали на цитати всі ті, хто бажав використати притчу антика задля забезпечення власної кар'єри. Австрійський письменник із переконливою реалістичністю зображує цілий апарат державних тлумачів-нашіптувачів, які наввипередки доносили на Овідія: «Вона (промова. – І. Д.) розворушила одного секретаря, звичайного референта, який, простуючи довгою анфіладою кімнат і в запалі розмахуючи руками, змальовував комусь картину на острові Егіна з його мерцання; ще вразила промова начальника однієї інстанції, що відразу підготував щоденну свою доповідну й передав її далі. Поетові слова зворушили чийсь голос у телефонній трубці, що говорив про вірші та гімни як про памфлети, та ще кількох кур'єрів – вони приносили пошту, листи, які один дуже заклопотаний генерал у цивільному прочитав нібито тільки через те, що перед вихідним номером стояло ім'я восьмого промовця» [6:41]. Не без іронії автор згадує і про досє, зібране на опального поета, до якого ввійшли крім «бунтівливої» поезії, також його зачіски, морські подорожі, зміни житла тощо. Як влучно спостеріг К. Рансмайр, із пам'яті бюрократичної системи нічого не зникає безслідно, тому для кожної людини в неї є відповідний припис. Варто зазначити, що загалом прозаїк не погрішив проти істини, оскільки імператор Октавіан Август, справді, використовував послуги сикофантів. Про цей факт, зокрема, згадував відомий давньоримський історик Гай Светоній Транквілл у книзі «Життя дванадцяти цезарів» («De vita XII Caesarum», бл. 120 р. н. е.): «Заколоти, бунти і спроби переворотів не припинялися і після цього, але кожного разу він (Август. – І. Д.) розкривав їх своєчасно за доносими і придушував раніше, ніж вони ставали небезпечними» [1:42]. Отже, незважаючи на умовність художнього світу роману К. Рансмайра, у ньому чітко проступають реалії ще недалекої історії, а саме практики політичних репресій, поширені у ХХ ст. Ідеться про планомірне винищення різко опозиційної інтелігенції в Іспанії, Італії, Румунії, Німеччині, Радянському Союзі, Китаї та інших країнах. У цьому контексті присуд Овідієві, що звучить в «Останньому світі», є промовистою ілюстрацією того, як легко перекручуються факти, коли є нагальна потреба зробити з людини ворога народу: «Це був висновок: “Перетворення” – то писанина ворога Риму; образа імперії; свідчення того, що чоловік заплутався; але це – водночас і доказ того, який підлий і невдячний промовець, котрого

запросили на відкриття “Сімох притулків” і тим вшанували як справжнього аристократа» [6:41]. Трагічна доля давньоримського поета, переосмислена К. Рансмайром, виступає в романі свідченням крихкості людського існування. У світі, в якому все вирішує сила й примус, один енергійний порух руки імператора («яким звичайно відганяють надокучливу муху» [6:42]) здатен назавжди змінити життя Овідія.

Однак сам спосіб зображення опального митця є своєрідною підказкою читачеві про те, що автор не збирається замикається на стражданнях антика. Основним для прозаїка залишається механізм культурного спротиву, а також реакція на його дію державного апарату та суспільної свідомості: «Аж коли поет опинився на берегах Чорного моря, до його імені почали звертатися майже всі крила опозиції, а на плакатах та в листівках його почали згадувати й цитувати так часто, що органам влади Назоново вигнання з Рима тепер здавалося, мабуть, уже не стільки неминучим, скільки невідгидним. <...> А в одному надрукованому на гектографії й відразу конфіскованому памфлеті – він ще пах свіжою фарбою, його так і не встигли розповсюдити, – вигнання навіть назвали героєм боротьби проти всемогутності імператора, поетом свободи, народовладдя і т. ін.» [6:73]. Водночас кожний наступний блок інформації, вклинений у наратив, нівелює ярлик опозиційного лідера, штучно нав’язаний на Овідія. З окремих деталей вимальовується образ інертної маси, не здатної посправжньому співчувати опальному майстрові чи хоча б чимось зарадити його горю. Єдине, на що спроможна ця безлика юрба, – це генерувати живі міфи, ніколи не замислюючись, де перебуває і як почувається їхній кумир: «Славетна, хоч і зламана, жертва диктаторської жорстокості, зрештою, могла прислужитися цілям Опору багато краще, ніж якийсь там задоволений життям чи й щасливий чоловік. До того ж похмурі сірі барви скелястого узбережжя Томів пасували до гнаного *поета свободи* куди краще, ніж розкоші вілли на аристократичній п’яцца дель Моро та водограї в затінку столітніх дерев. У катакомбах від будь-якого поета вимагали тільки одного: щоб він був сучасний не в салонах, а в своїх творах, щоб він був міфом серед міфів» [6:74]. Як бачимо, у художній оптиці австрійського письменника тема нонконформізму має достатньо несподіваний ракурс огляду. Автор із характерним для постмодерністів скепсисом робить акцент на людській пасивності, нездатності відстоювати високі принципи гуманізму, а проте основним у порушеній темі стало викриття двоєдушності удаваних активістів. Виявляється, що не має фактично значення, по якій бік барикад знаходиться людина, якщо під маскою добропорядності приховується звичайний здирник:

«Та хоч на які міфи розпадалася під ударами політики Назонова доля, а всі заяви про його вигнання незмінно лишалися звичайнісінькими пропагандистськими викрутасами в боротьбі за владу, вони були по-різному вигідні різним сторонам, і тому їх не треба було ні доводити, ні узгоджувати з фактами заслання й реального життя» [6:75]. Отже, образ Овідія в романі К. Рансмайра увиразнює імпліцитну критику псевдозахисників культури, які використовують імена видатних особистостей заради вигідних політичних спекуляцій.

Антитетичність світоглядів опального поета та імператора більше виразно проглядається на прикладі характеротворення постаті Августа. Варто зазначити, що і в реальності, і в художній дійсності принцепс є антагоністом давньоримського митця. Розбіжності в поглядах К. Рансмайр майстерно передав за допомогою художньої деталі. Популярність цього засобу вираження авторської ідеї В. Кухаренко пояснює «потенційною силою, здатною активізувати сприймання читача, спонукати його до співтворчості, дати простір його асоціативній уяві. Інакше кажучи, деталь актуалізує передусім прагматичну спрямованість тексту і його модальність» [2:110]. Ми вже згадували про образ стадіону, що функціонує в «Останньому світі» як архітектурний еквівалент величі Августа. Серед інших символічних атрибутів, якими австрійський прозаїк оздобив римського правителя, особливо впадає в очі носоріг: «Август нерухомо сидів на кам’яній лаві край вікна і спостерігав, як в обнесеній палісадом калюжі у внутрішньому дворі купається й викачується, жодним звуком не виказуючи своєї втіхи, носоріг – подарунок від протектора Суматри» [6:41]. Очевидно, що ця промовиста деталь у романі є алюзією на відому п’єсу «Носороги» («*Rhinoceros*», 1959) Ежена Йонеско, протагоніст якої Беранже стає свідком перетворення людей на тварин. Оцеї алегоричний концепт «товстошкірості», байдужості до проблем інших став основою також для образного втілення постаті Октавіана Августа. Принцепс, спостерігаючи за тим, як його улюбленець купається в багнюці, навіть не помічає, що відправляє на довічне заслання Овідія. Відповідно, анімалістична проекція, вплетена прозаїком у сюжетну канву, є закодованим сигналом для реципієнта, який указує на неспроможність Августа приймати щось близько до серця, взагалі відчувати чийсь біль. Крім того, носоріг у романі виступає оригінальною об’єктивацією прихованих бажань римського імператора: «<...> Август сидів край вікна і милувався згори носорогом, на могутньому тілі якого плин часу, здавалося, не залишав слідів; минали роки, цілі покоління мух, усілякої комашви та птахів, що висідали на ороговій носороговій спині, плодилися, старіли й вимирали, а звір, що

годував усі ті істоти й душив їх, викачуючись у поросі та в багнуці, зостався незмінним, мов камінь» [6:74]. Очевидно, що в цьому алегоричному спогляданні величної тварини невимовно залишається лише жага принцепса «скам'яніти», тобто отримати історичне безсмертя.

Утім, основна функція анімального образу в романі полягає в тому, що він виступає символічним утіленням імператорської влади. Замінивши історично-достовірною римського орла – «птаха Юпітера», який був найважливішим символом величі та перемоги правителів, – на носорога, К. Рансмайр хотів тим самим підкреслити виняткову значущість Августа, а також його нестримну силу й несамолюбивий характер: «<...> хто стояв близько до наймогутнішого, тому не треба було відчувати сицилійську лавину чи неапольський попільний дощ спершу на власній шкурі, щоб знати про пекло вулкана більше, ніж його жертва» [6:42]. Отже, символічний образ тварини, використаний К. Рансмайром, допомагає реципієнтові краще осягнути суперечливу натуру римського імператора.

Не менш промовистим елементом характеротворення постаті Августа в романі «Останній світ» є згадка про те, що принцепс не любив читати. Книга в цьому контексті стає синонімом духовності, якої позбавлений внутрішньо спустошений імператор: «Хто має владу й силу, той книжок не читає. Як і про все, що діялось у світі, там, по той бік баговиння, так і про книжки імператор довідувався з коротких, узагальнених донесень підданих. Коли Август міг знати про те, як триває десь далеко каральна експедиція чи будівництво греблі й при цьому не стомлювати собі очей видовищем цілих хмаровищ куряви, ланцюгів та риштувань, то наскільки ж легше було покласти імператорові до ніг зміст усіх бібліотек, йому навіть не довелося б гортати жодної книжки!» [6:42]. Відмовляючись від читання, Август таким чином засвідчує небажання впускати у внутрішній світ ідеї та емоції іншої людинитворця. Утім, така інтенція закономірна, якщо взяти до уваги, що за тоталітаризму промовляти дозволено лише одній особі – верховному правителю, який розмовляючи імперативами, звичайно, не налаштований на діалог.

В «Останньому світі» Овідій також має свого персонажа-супутника. За задумом австрійського письменника, поетові-вигнанцю прислужує Піфагор. Екстраполоючи факти біографії відомого філософа¹ на сюжетне рішення К. Рансмайра, припускаємо, що відведена мислителю роль раба є алегорією, яка вказує на марність спроб прищеплення людству принципів справедливого

¹Як відомо, Піфагор залишив рідний острів Самос через тиранію Полікрата.

соціального устрою (Піфагор) за умов диктатури (Овідій як громадянин Риму – держави з міцною вертикаллю влади – і водночас її жертва). Крім того, у постмодерністському тексті опальні мислитель і поет є однодумцями: вони обидва сповідують учення метемпсихозу (переселення душ), а також засуджують уживання м'яса. Отже, домінуюча позиція давньоримського класика в романі, якого автор репрезентував як господаря Піфагора (тобто філософії), пояснюється також тим, що Овідієві вдалося розширити онтологічну концепцію змінності всіх сутностей, збагатити її міфологічним матеріалом і, що важливіше, втілити свій задум у доскональній поетичній формі (проблема єдності змісту і форми). Цю знаменну для будь-якого наставника подію, коли учень перевершує свого вчителя, К. Рансмайр відтворив у символічній формі – Піфагор ставить кожному Назоновому слову пам'ятник.

Повертаючись до конфлікту між Овідієм та Августом, зауважимо, що він має ще один несподіваний ракурс висвітлення, реалізований у темі слави. Протистояння світоглядів, в інтерпретації австрійського письменника, насправді виявляється боротьбою за історичну пам'ять. І тут, як не дивно, опальний поет і принцепс уподібнюються один одному: Август усіма своїми діями бажав закріпити за собою репутацію наймогутнішого та найсправедливішого імператора Риму. Так само й Овідій не позбавлений честолюбства. Усвідомивши обмеженість власної популярності, митець шукав спосіб отримати прихильність мас: «Назорова слава сяяла тільки там, де було чогось варте друковане слово, і відразу меркла там, де хоч один бігун на довгі дистанції виборював, важко хекаючи, перемогу на гаровій доріжці чи акробат переходив високо напнутою ливною через ущелину вулиці. Оплески в театрі були досить скромним, жалюгідним шумком навіть проти шурхоту одягу десятків тисяч вірнопідданих, що підхоплювалися з місць, коли імператор ступав під свій балдахін у Колізеї» [6:26]. Не можна не помітити, що в інтерпретації К. Рансмайра Овідій та Август більше, ніж вороги – вони суперники в гонитві за славою, тому навіть найбільший страх вони мають один на двох. Про цю прикметну рису характеротворення образів поета та принцепса згадує у своєму дослідженні І. Потехіна: «“Велика імперія” та “велика поема” – ці, на перший погляд, різні поняття, виявляється, можуть бути сприйняті як рівноцінні та рівнозначні, якщо мова іде про міфотворчість. Між імператором і поетом немає протистояння, але є суперництво, є непереборне бажання подолати всі можливі та неможливі часові межі, бо кожний із них по-своєму прагне безсмертя» [5:16]. Відтак енергію героїв скеровує танатичний привид забуття. За версією австрійського майстра, для того, щоб погамувати

цей страх, принцепс влаштує грандіозні будівництва, мріючи у вільну годину про таку саму невразливість і непідвладність часу, якою наділений величний носоріг. Натомість Овідій заздрить Октавіанові, тому виходить на трибуну перед двохсоттисячним натовпом, щоб хоч раз у житті відчувати справжній триумф. У концепції автора це зухвале бажання поета і стало причиною його фатального вироку: «Назон, певно, розумів, що овації в Колізеї – то для поезії недосяжна міра похвали, й усе ж таки іноді він, схоже, піддавався спокусі зазнати саме такого триумфу і тоді цілими днями блукав поблизу великих стадіонів, сідав там у затінку під парасолом і слухав, як наростає і спадає захоплене людське ревище. Те, що він, зрештою, прагнув сам постати перед людськими масами, і було, мабуть, однією з причин його нещастя. Бо на всі оті вірнопідданські вигуки й захоплене ревище на стадіонах мала право тільки одна людина: Август, імператор, герой світу»

[6:27]. Насамкінець зауважимо, що і поет, і принцепс обрали свій унікальний шлях для возвеличення, однак у кінцевому рахунку вони обоє стали символами своєї доби.

Отже, навіть побіжний огляд учинків Овідія дає всі підстави говорити про альтернативну біографію, яку запропонував реципієнтам австрійський літератор. Неприйняття автором будь-яких форм тоталітаризму неочікувано вилилося в бажання перетворити витонченого поета на справжнього опального митця. Зображуючи внутрішньосистемний антагонізм, який фактично зводиться до неможливості співіснування в одній державі ідеологічно правильного та незаангажованого мистецтва, австрійський прозаїк доходить парадоксальних висновків про те, що історія нічого не вчить людство, а вся наша цивілізованість – лише штучне прикриття одвічного варварства й жорстокості.

Література

1. Гай Светоний Транквилл. Божественный Август / Гай Светоний Транквилл ; [изд. подготовили М. Л. Гаспаров и Е. М. Штаерман ; отв. ред. С. Л. Утченко] // Жизнь двенадцати цезарей. – М. : Изд-во «Наука», 1964. – С. 35–75. – (Серия «Литературные памятники»).
2. Кухаренко В. А. Интерпретация текста : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.» / Валерия Андреевна Кухаренко. – 2-е изд., перераб. – М. : Просвещение, 1988. – 192 с.
3. Ліхоманова Н. О. Метаморфози мотиву пошуку в романі Крістофа Рансмайра «Останній світ» / Наталя Олександрівна Ліхоманова // Науковий вісник Чернівецького університету. Германська філологія. – Чернівці : Рута, 1999. – Вип. 68. – С. 27–34.
4. Ненько І. Я. Відображаючи життя як хаос... (Про зумовленість ідейного змісту та поетики роману К. Рансмайра «Останній світ» постмодерністською світоглядною позицією його автора) / І. Я. Ненько // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2002. – № 5-6. – С. 109–110.
5. Потехина І. Г. Роман Крістофа Рансмайра «Последний мир» : миф и литература : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (Литературы народов Европы, Америки, Австралии)» / И. Г. Потехина. – СПб., 2005. – 22 с.
6. Рансмайр К. Останній світ : роман / Крістоф Рансмайр ; [пер. з нім. О. Логвиненко ; післямова Л. Цибенко]. – К. : Основи, 1994. – 206 с.
7. Семків Р. Постмодернізм та іронія (типологізація нетипового) / Ростислав Семків // Слово і Час. – 2000. – № 6. – С. 6–12.
8. Цибенко Л. Крістоф Рансмайр і його роман «Останній світ» / Лариса Цибенко // Рансмайр К. Останній світ : роман / [пер. з нім. О. Логвиненко ; післямова Л. Цибенко]. – К. : Основи, 1994. – С. 193–206.

References

1. Gaius Svetoniy Trankvill (1964) Bozhestvennyiy Avgust. Zhizn dvenadtsati tsezarey [Divine Augustus. The Life of the Twelve Caesars]. Moscow :Nauka. Series Literary monuments pp. 35 – 75.[in Russian]
2. Kuharenko, V. A. (1988) Interpretatsiya teksta [Text Interpretation]. Moscow : Prosveschenie. [in Russian]
3. Likhomanova, N. O. (1999) Metamorfozy motyvu poshuku v romani Kristofa Ransmaira "Ostannii svit" [Motive metamorphoses of the search in the novel by Christoph Ransmayr "The Last World"]. Naukovyi visnyk Chernivetskoho universytetu. Hermanska filolohiia. Chernivtsi : Ruta no. 68, pp. 27–34. [in Ukrainian]
4. Nenko, I. Ya. (2002) Vidobrazhaiuchy zhyttia yak khaos. Pro zumovlenist ideinoho zmistu ta poetyky romanu K. Ransmaira "Ostannii svit" postmodernistskoiu svitohliadnoi pozytsiieiu yoho avtora) [Displaying life as a chaos. On the conditionality of the ideological content and poetics of the novel K. Ransmayr The Last World" by the postmodern world viewpoint of his author]. Vsesvitnia literatura v serednikh navchalnykh zakladakh Ukrainy, no. 5-6, pp. 109–110. [in Ukrainian]
5. Potehina, I. G. (2005) Roman Kristofa Ransmayra «Posledniy mir»: mif i literatura [The novel "The Last World" by Christoph Ransmayr: Myth and Literature]. (PhD Thesis). St. Petersburg. [in Russian]
6. Ransmayr, K. (1994) Ostannii svit [The Last World]. – K. : Osnovi. [in Ukrainian]
7. Semkiv, R. (2000) Postmodernizm ta ironiia (typolohizatsiia netypovoho) [Postmodernism and morality (typology of

atypical)]. Slovo i Chas. no. 6, pp. 6–12. [in Ukrainian]

8. Tsybenko, L. (1994) Kristof Ransmair i yoho roman «Ostannii svit» [Christoph Ransmayr and his novel "The Last World"]. Kiev : Osnovy, pp. 193–206. [in Ukrainian]

УДК 821.133.1 – 31 Уельбек.09

Н. В. Дерев'янченко

Харківський національний медичний університет

Двійництво як основний принцип конструювання системи персонажів у романах М. Уельбека «Розширення поля борні» і «Елементарні частинки»

Дерев'янченко Н. В. Двійництво як основний принцип конструювання системи персонажів у романах М. Уельбека «Розширення поля борні» і «Елементарні частинки». У статті розглянуто особливості конструювання системи персонажів у романах М. Уельбека «Розширення поля борні» та «Елементарні частинки». Визначено, що домінантним у зображенні персонажів для письменника є принцип двійництва. У творах виділено пари антагоністів, а також простежено, що для посилення ідеї двійництва М. Уельбек використовує фігури другого плану. Такий спосіб організації системи персонажів дає змогу письменнику втілити в своїх романах ідею невизначеності та нестабільності «я» у культурній самосвідомості сучасного європейця. Також мотив двійництва пов'язаний із карнавальним світовідчуттям, яке притаманне роману-меніппеї.

Ключові слова: Мішель Уельбек, роман, персонаж, двійництво, меніппея.

Дерев'янченко Н. В. Двойничество как основной принцип конструирования системы персонажей в романах М. Уэльбека «Расширение пространства борьбы» и «Элементарные частицы». В статье рассмотрены особенности конструирования системы персонажей в романах М. Уэльбека «Расширение пространства борьбы» и «Элементарные частицы». Определено, что доминантным в изображении персонажей для писателя является принцип двойничества. В произведениях выделены пары антагонистов, а также установлено, что для усиления идеи двойничества М. Уэльбек использует фигуры второго плана. Такой способ организации системы персонажей дает возможность писателю воплотить в своих романах идею неопределенности и нестабильности «я» в культурном самосознании современного европейца. Также мотив двойничества связан с карнавальным мироощущением, которое свойственно роману-мениппее.

Ключевые слова: Мишель Уэльбек, роман, персонаж, двойничество, мениппея.

Derevyanchenko N. V. The duality as the main principle of representation of character system in M. Houellebecq's novels «Whatever» and «The Elementary Particles». The article is devoted to the features of organization of character system of Michel Houellebecq's novels «Whatever» and «The Elementary Particles». It is noted that the motive of duality is dominant in the representation of characters. The antagonist pares were defined ("against the world" / "in the middle of the world" or an observer / a doer). Antagonism manifests itself in the fact that one of the members of the pair is a passive observer, and the other is a doer, an active fighter for survival in the modern world. The heroes represent the opposition of the passive beginning in a man and the rebellious, embodying different, but at the same time, complementary tendencies that characterize an individual at the end of the twentieth century. It was mentioned that Michel Houellebecq uses minor characters for intensification of the duality idea. The system of characters is marked by the impossibility of division into positive and negative and ambivalence is always emphasized. No member of the pair attains happiness because it is unattainable, regardless of whether one is a passive observer or tries to struggle for survival. Antagonist characters who express the extreme degree of a particular idea or life stance come into a dialogic conflict, but the issues raised in it remain open. This method of representation of character system enables the writer to make the idea of uncertainty and instability of «I» in cultural identity of a modern European. The motive of duality is connected with carnival world view, which is inherent in the novel-menippea.

Key words: Michel Houellebecq, novel, character, duality, menippea, antagonist, binarity.

Визначення єдиного художнього принципу організації системи персонажів наближує до глибшого розуміння твору й дозволяє виявити закономірності, притаманні художній мові романів у цілому.

Роботи українських дослідників, присвячені сучасному французькому письменнику М. Уельбеку, умовно можна розділити на такі

групи: 1) загальні огляди творчості (А. Меншій, І. Рябчий); 2) дисертації й наукові праці, що розглядають деякі елементи поетики і генології у творчості письменника (Р. Дзик, Ю. Павленко); 3) статті, присвячені вивченню аспектів проблематики романів М. Уельбека (сексуальності й насилля – Я. Тарасюк, А. Рєпа, Б. Шуба та ін.; самотності – В. Мірошніченко). Однак докладного аналізу особливостей репрезентації системи персонажів у прозових творах письменника ні в

зарубіжному, ні в українському літературознавстві немає. Метою даної розвідки є аналіз особливостей використання М. Уельбеком принципу двійництва при побудові системи персонажів у романах «Розширення поля борні» і «Елементарні частинки».

Особливістю конструювання системи персонажів у творах М. Уельбека є те, що письменник ділить їх на пари. Функціонування великої кількості «двійників» дає підстави говорити про актуалізацію меніппейного начала в романах, оскільки в такий спосіб реалізується карнавальна схема, про яку писав М. Бахтін. У ній функціонують «парні образи, дібрані за контрастом (високий – низький, товстий – тонкий і т. ін.) та за подібністю (двійники-близнюки)» [1:145]. А також апелювання до мотиву двійництва дає підстави простежувати зв'язок М. Уельбека з творчістю Ф. Достоевського, який звертався до теми двійництва у своїх романах. Як зазначає В. Герасимчук, аналізуючи сучасний філософський роман, «У більшості текстів оприявнюється бінарний принцип, який давно став універсальним, коли співіснують або протиставляються один одному два суб'єкти, дві персонажні групи» [2:201]. Актуальним для нашої роботи видається дослідження американського літературознавця Г. Слейойга, який простежує мотив двійництва в текстах останніх двохсот років. Учений розуміє феномен двійництва достатньо широко: бінарність, виявлення ознак, які вказують на подібність або протиставлення персонажів, на прояв двох сторін однієї й тієї самої особистості і т. ін.. Г. Слейойг говорить про те, що «постмодернізм перетворив двійника з альтер его на іронічний літературний прийом, який руйнує уявлення про світову гармонію, дуальність буття, психологічну цілісність або стабільне значення. Концепт двійника втратив зв'язок із традиційними літературними й психологічними трактуваннями й зараз має спільні риси з постструктуралістським критицизмом Лакана, Барта, Фуко й Дерріда, які досліджують і часто відкидають уявлення про бінарну організацію «я», соціальних моделей і мови» [5:30]. На думку вченого, у часи допостмодерної епохи письменники використовували образ двійника, щоб утвердити гуманістичну концепцію стабільного «я» і цілісності культури. Постмодерністська ідеологія, навпаки, заперечує цілісність «я». У постмодерністській літературі двійник уособлює розщеплену особистість у фрагментарному світі. Групує персонажів у пари, М. Уельбек також демонструє множинність «я», його невизначеність у сучасному світі.

Персонажі уельбеківських романів – депресивні особистості, і їхнє розчарування не є рисою лише індивідуального характеру, а виражає крайню

точку процесу, який зруйнував цілісність покоління. Розглянувши систему персонажів кожного роману письменника, можна помітити, що митець групує їх у пари антагоністів або двійників. Антагонізм проявляється в тому, що один із членів пари є пасивним спостерігачем, а інший – діячем, активним борцем за виживання в сучасному світі. До цього протиставлення можна застосувати фрагменти з назв творів М. Уельбека. Назва есе М. Уельбека «Лавкрафт: проти світу, проти життя» (*H. P. Lovecraft: Contre le monde, contre la vie*) повертається в трансформованому вигляді в назві серії, в якій виходить роман «Платформа», – посеред світу («*au milieu du monde*»). Така опозиція («*contre le monde*» – «*au milieu du monde*») відображає протиставлення в системі персонажів уельбеківських романів. Кожен член пари утілює одне з двох положень, адже один з них є відстороненим і критикує, знаходячись «проти світу», другий живе «посеред світу», намагаючись вийти переможцем у жорсткій боротьбі сучасної цивілізації.

Уже в першому романі М. Уельбека «Розширення поля борні» можемо виділити антагоністичну пару персонажів. Це протагоніст твору та його колега Рафаель Тіссеран. Персоніфікований герой-оповідач є типовим представником середнього класу: «Працюю програмістом-аналітиком у компанії з обслуговування комп'ютерів, зарплатня становить 2,5 мінімального доходу, а це вже дає непогану купівельну спроможність. <...> З огляду на все вищезазначене, можу сподіватися на поліпшення свого статусу у суспільстві. Що ж до інтимного життя, то тут, навпаки, успіхи не такі визначні. <...>. Позбавлений і вроди, й особистого шарму, схильний до глибоких депресій, я зовсім не відповідаю тому взірцеві, який приваблює жінок перш за все» [4:48]. Отже, соціальний статус чоловіка ніби влаштовує, однак з цієї характеристики стає зрозуміло, що в особистому житті його спіткають невдачі. В змалюванні Тіссерана М. Уельбек також звертає увагу на відсутність популярності серед представниць протилежної статі, адже «Він настільки невродливий, що відлякує жінок, а тому йому ніяк не вдасться з якоюсь із них переспати» [4:63]. Так регламентується позиція героя у світі: він людина, яка виділяється серед оточення саме своєю потворністю, а тому не вписується у загальноприйняті норми. Тобто можна зробити висновок, що ця пара персонажів являє собою двійників-антагоністів: оповідач і його колега представляють дві різні позиції, дві моделі поведінки: протагоніст представляє тип героя, який виступає проти світу, а Тіссеран живе посеред світу, з усіх сил намагаючись вийти переможцем у жорсткій боротьбі індивідів у сучасності. Але й

«діяч» іноді опускає руки перед абсурдністю існування: «Відчуваю себе мов куряча лапка в целофані на полиці супермаркету» [4:81].

Однак можна помітити, що оповідач і Тіссеран, попри протилежність своїх поглядів, нерозривно пов'язані одне з одним, адже є дублетними персонажами у сфері стосунків із жінками. І коли Тіссеран гине в автокатастрофі після фатальної невдачі у звабленні молоді дівчини, оповідач втрачає свого «опонента», залишається зовсім самотнім і впадає в глибоку депресію. Незважаючи на лікування в психіатричній лікарні, він не виплутується зі свого стану, оскільки його хвороба невиліковна, хронічна і він сам про це добре знає. Можна зробити висновок, що герої представляють опозицію пасивного начала в людині й бунтівного, утілюючи різні, але разом з тим компліментарні тенденції, які характеризують індивідуума кінця ХХ століття.

Слід відзначити, що М. Уельбек майже ніколи не зображує справжніх дружніх взаємин між членами пари персонажів. Стосунки оповідача «Розширення поля борні» з Тіссераном є суто професійними, оскільки вони будуть разом працювати в провінції: «Отож ми діятимемо у команді» [4:57]. Тіссеран одразу охарактеризований як «<...>непосидючий крамар <...>» [4:62], а оповідач «<...> не здатен вести діалог з покупцем <...>» [4:62]. За допомогою змалювання професійних якостей героїв також підкреслено їхню опозиційність та різний спосіб світосприйняття.

Фігурами посилення ідеї двійництва стають персонажі другого плану. Колишня пасія оповідача Вероніка, яка вплинула на ставлення чоловіка до жіночої статі взагалі, має свого двійника – це молода дівчина, яку герой-оповідач разом з Тіссераном зустрічають у барі в різдвяну ніч. Вона молодша за Вероніку, але «<...> була на неї страшенно схожа» [4:87], а її ім'я не повідомляється, натомість оповідач називає її псевдо-Веронікою. Саме «псевдо-Вероніка», у погляді якої панує «<...> спокій Єви <...>» [4:89], підштовхує героя до спогадів про своє минуле кохання.

Модель побудови персонажів за принципом двійництва («проти світу»/«посеред світу», або спостерігач/діяч) найбільш яскраво втілено в романі «Елементарні частинки». У творі функціонує пара персонажів – це зведені брати Мішель і Брюно. Однак зв'язок між ними існує суто на генетичному рівні. Вони мають одну матір, однак зовсім не жили разом у дитинстві. У романі показовим є наявність ще однієї пари персонажів – батьки Мішеля й Брюно, світосприйняття яких корелює з позицією їхніх синів.

Серж Клеман (батько Брюно) буквально знаходився в самому осередку суспільства спокуси

і споживання, адже він один із перших у Франції пластичних хірургів. Тобто чоловік – представник борців за молодість, красу й сексуальність у будь-якому віці. Сенсом життя його сина Брюно також є вперте і послідовне бажання сексуального задоволення: «<...> до кінця життя він шукатиме останньої солодкої миті, сподіваючись урвати собі останній ласий шматочок» [3:105]. Кульмінацією такої спадковості є зустріч сина з батьком у салоні еротичного масажу, яка змальована М. Уельбеком у досить прозаїчних обставинах. Так, письменник знову звертається до принципів меніппеї, нівелюючи всі традиційні цінності: «Його обличчя когось мені неясно нагадувало, дуже невиразно, мені лише так здалося. <...> У той час, коли дівчина своїми намиленими грудьми почала гладити мені низ живота, мені наче сяйнуло: людина в сусідній кабінці <...> – мій батько» [3:170].

Марк Дзержинські (батько Мішеля) працює оператором на телестудії. Під час знайомства з Жанін (матір'ю братів) він знімає телевізійний репортаж про жителів Сан-Тропе, потім документальний фільм про «<...> зародження музичного стилю йе-йе <...>» [3:22]. Життя зірок, з якими доводиться працювати, чоловіка зовсім не цікавить: «Спілкуючись із знаменитостями, він ковзав по них байдужим оком» [3:21], його не приваблює художній кінематограф, адже «<...> він двічі відмовлявся від пропозиції попрацювати з Годаром» [3:22]. Ж.-Л. Годар – відомий режисер, який стояв у витоків французької нової хвилі в кінематографі, часто обвинувачуваний у антисемітизмі. Мішель Дзержинські поділяє з батьком таке ж відчуження від світу, що реалізується в його кар'єрі науковця: він пропонує власний погляд на цивілізацію, його бажання – створити світ новий.

Підсумовуючи таке порівняння, можна зробити висновок, що пара братів багато в чому дублює своїх батьків: Брюно (так само, як і Серж) живе «посеред світу», а Мішель (як і Марк) виступає «проти світу». Така позиція останнього робить його спостерігачем та інтерпретатором реальності, а Брюно – активним діячем, який знаходиться в постійному сексуальному пошуку.

Двоє братів протиставляються в романі в різних аспектах: Мішель захоплюється створенням майбутнього людства, Брюно поринає в задоволення, які може отримати лише в даний момент; учений веде «<...> суто інтелектуальне життя <...>» [3:102] та отримує світове визнання, тоді як його зведений брат є переможеним, сміхотворним символом свободи Травня 68-го; Мішель вірить у біологічний детермінізм, а Брюно – в свободу індивіда. Безліч таких симетричних опозицій двох братів пояснює спосіб побудови роману: такі систематичні переходи від одного

персонажа до іншого в різних розділах мають функцію урівноваження та створюють динамічність і цілісність тексту.

Однак розповідач у пролозі не повідомляє, що «Елементарні частинки» – це твір про історію життя двох людей, а говорить, що це «насамперед історія людини». Положення Брюно все ж свідчить про те, що образ Мішеля має більшу значущість для роману. Брюно з'являється в художній тканині твору лише в сьомому розділі першої частини та помирає ще до зникнення свого брата. Його образ можна порівняти з образом Рафаеля Тіссерана з «Розширення поля борні», адже він так само для інших був «<...> твариною омега <...>» [4:34], знаходячись на самому дні певної суспільної ієрархії, яка ґрунтується на кількості сексуального досвіду кожного індивіда. Брюно є частиною людства, однак продовжує боротися, він знаходить «посеред світу» й вірить у сенс цієї боротьби. Можна припустити, що брати в «Елементарних частинках» відтворюють відповідні ролі оповідача й Тіссерана в «Розширенні поля борні». Образ Брюно є пародією духу 68-го року. Коли він зустрічає Крістіану, то починає вірити в

можливість існування щастя: «Вперше за стільки років бажане здавалося цілком досяжним» [3:203]. На відміну від Мішеля, Брюно живе в полоні пристрастей, кохання та ненависті, тобто – на полі борні, а Мішель є символом втомленого людства на порозі нового тисячоліття. Його внесок у щастя всього світу полягає в тому, щоб знищити всі генетичні коди людини.

Отже, утворюючи пари персонажів, М. Уельбек звертається до мотиву двійництва, який допомагає письменнику втілити ідею невизначеності та нестабільності «я» у культурній самосвідомості сучасного європейця. Також мотив двійництва пов'язаний із карнавальним світовідчуттям, яке притаманне роману-меніппеї. Систему персонажів характеризує неможливість поділу на позитивних і негативних, завжди є амбівалентність. Жоден член пари не здобуває щастя, оскільки воно є недосяжним, незважаючи на те, чи бути пасивним спостерігачем, чи з усіх сил боротися з виживання. Персонажі-антагоністи, які виражають крайній ступінь певної ідеї або життєвої позиції, вступають у діалогічний конфлікт, однак питання, які в ньому порушуються, залишаються відкритими.

Література

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Советский писатель, 1963. – 364 с.
2. Герасимчук В. А. Філософський роман ХХ століття. Специфіка тексту / Валентина Герасимчук. – К. : ПАРАПАН, 2007. – 392 с.
3. Уельбек М. Елементарні частинки [Текст] : роман / Мішель Уельбек; [пер. з фр. Р. В. Мардер; худ.-оформл. І. В. Осипов]. – Х. : Фоліо, 2005. – 288 с. – (Література).
4. Уельбек М. Розширення поля борні / Мішель Уельбек; [пер. з франц. Іван Рябчий] // Всесвіт, 2007. – № 3–4. – С. 44–106.
5. Slethaug G. E. The Play of the Double in Postmodern American Fiction. – Gordon E. Slethaug. – Carbondale : Southern Illinois UP, 1993. – 248 p.

References

1. Bahtin, M. M. (1963) Problemyi poetiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow : Sovetskiy pisatel. [in Russian]
2. Herasymchuk, V. A. (2007) Filosofskiy roman XX stolittia. Spetsyfika tekstu [Philosophical novel of the XX century. Specificity of the text]. Kiev : PARAPAN. [in Russian]
3. Uelbek, M. (2005) Elementarni chastynky [The Elementary Particles]. [translated from French by R. V. Marder; artistic design by I. V. Osipov's]. Kharkiv : Folio. [in Ukrainian]
4. Uelbek, M. (2007) Rozshyrennia polia bronі [Whatever]. [translated from French by Ivan Riabchyi]. Vsesvit no. 3–4, pp. 44–106.
5. Slethaug, G. E. (1993) The Play of the Double in Postmodern American Fiction. Gordon E. Slethaug. Carbondale : Southern Illinois UP.

УДК 821.14

А. А. Савенко

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко

Человек и Мир: поэтическая антропология К. Кавафиса и Й. Сефериса

Савенко А. О. Людина та Світ: поетична антропология К. Кавафиса та Й. Сефериса. У статті здійснено спробу аналізу творчості двох грецьких поетів, К. Кавафиса та Й. Сефериса, як двох антропологічних проєктів, кожен з яких конструє художній простір у такий спосіб, що відображає ймовірно ставлення людини, яка уособлює узагальнений культурний та суспільний досвід, пропущений крізь призму авторської поетики, до власної історичної та культурної традиції. У творчості К. Кавафиса людина презентована в постійному становленні, що пояснює тенденцію показати людський досвід як відкриту систему координат. Поетика Й. Сефериса конструє концепт ЛЮДИНА як закрити, жорстко детерміновану систему, розвиток якої можлива лише за умови чіткої реалізації виключеного третього, що передбачає орієнтацію на попередньо задану аксіологічну модель.

Ключові слова: поетична антропология, грецька поезія, К. Кавафис, Й. Сеферис.

Савенко А. А. Человек и Мир: поэтическая антропология К. Кавафиса и Й. Сефериса. В статье представлена попытка анализа творчества двух греческих поэтов, К. Кавафиса и Й. Сефериса, как двух антропологических проектов, каждый из которых конструирует художественное пространство так, чтобы отразить в нем возможное отношение человека как олицетворения обобщенного культурного и социального опыта к собственной истории и культурной традиции. В творчестве К. Кавафиса человек представлен в непрерывном становлении, что объясняет тенденцию изобразить человеческий опыт как открытую систему координат. Поэтика Й. Сефериса конструирует концепт ЧЕЛОВЕКА как закрытую, жестко детерминированную систему, развитие которой возможно только при условии четкой реализации принципа исключенного третьего, что предполагает ориентацию на предварительно заданную аксиологическую модель.

Ключевые слова: поэтическая антропология, греческая поэзия, К. Кавафис, Й. Сеферис.

Savenko A.O. A Man and the World: the poetic anthropology of K. Kavafis and G. Seferis. The article is an attempt to analyze the poetry of two famous Greek poets, K.Kavafis and G.Seferis as anthropological projects whose textual space is designed to present two different types of human cognition with regard to history and cultural tradition. Being a peculiar incarnation of cultural and social histories, a MAN appears as a person in progress in Kavafis' poetry; hence the author's tendency to picture a human experience as an open coordinate system. An important principle unifying the poetry of K. Kavafis, which arises from the principled fragmentation of his poetic world, can be formulated as follows: the essence of a person always has a potential dimension, part of our nature, which manifests itself in the current situation, is oriented towards the future and such an orientation has an ontological status. A person has a unique openness to the world and it causes the poet's main attention. First of all, because such openness in the transition from the world of nature to the world of society becomes the object of claims, produced by different institutions created by man, but at the same time, that control him, often depriving him of the right to be himself, attempting on his bodily completeness and spiritual integrity. Kavafis' poetry with the help of a complex structure of artistic time and the art of hinting creates a mechanism for "re-opening a person"-in progress. We can suggest that Kavafis constructs his hero's image in a photographic manner, where the historical figures, circumstances, actions and generally the whole historical knowledge as a discourse prepare the frame for poetic camera to make a 3-D picture that binds contemporary mode of reader's existence with panchronic dimension of the text. On the contrary, the poetics of G.Seferis, who was both Kavafis' literary competitor and artistic heir, suggests a concept of a MAN as a closed and strictly determined system that can evolve only if the law of excluded middle is applied; therefore, in terms of a human being's actions and experiences, its intent is on a predefined axiological model. Poet's aim in the anthropological sense is not so much the creation or change of the potential identities of man, but rather the search for certain unchangeable principles that constitute the essence of human existence, but are outside the person himself. At different stages of the poet's work this principle can be presented as: the Greeks as a cultural community; Greece as the materialization of ethical principles; the soul as an immortal part of a person, creating its integrity and immutability, counteracting its body as unstable and unstable. As in a movie, persona of Seferis' poetry acts like an actor in accordance with the instructions taken from the movie director that turns our views from the hero himself to the author's intentions which explains the effect of masking the heroes using often by G. Seferis.

Keywords: poetic anthropology, Greek poetry, K. Kavafis, G. Seferis.

Во все времена проблема человека была центральной для художественного творчества в первую очередь потому, что в творчестве, как в самом процессе, так и его сопереживании, человек может приблизиться к истокам своего сознания и бытия, «познать самого себя», выработать некое личностное отношение к миру, которое будет проявляться в иных индивидуальных или коллективных практиках. Опыт поэтического творчества, независимо от степени причастности к нему, выбранной человеком, выполняет важную

роль контекстуализации человека, включение его в некие контексты, пределы которых выходят за границы его индивидуального существования. С ограниченностью своего бытия человек сталкивается с первых секунд появления на свет; мир внешний предстает перед ним формой, которой нужно овладеть. Постепенное развитие, взаимодействие с подобными себе, социализация приводят человека к осознанию того, что мир внутренний имеет такую же формальную выраженность, которую мы пытаемся захватить в акте преимущественно самопознания. Таким образом, одной из задач художественного текста

является предоставление человеку глубинного опыта овладения формой, собственной и чужой, присутствующей и отсутствующей, что в дальнейшем создаст фундамент для многих умений: отбирать необходимое, принимать решение, воплощать в действительности представленное в уме и т. д. Такую мысль предельно точно высказала О. Седакова, согласно которой «переживание формы как глубочайшая человеческая активность. Чем переживается форма? Явно не разумом в узком понимании. Явно не эмоциями в бытовом понимании. Слишком активное присутствие и того, и другого мы различаем как дефект формы, как то, что не дает ей вполне стать, совершиться: как нечто слишком «человеческое» или «рукотворное». Эта фундаментальная, простая и только задним числом анализируемая потребность в форме, способность к форме, наслаждение формой и мучение бесформенности ставит самый общий вопрос о составе человека: может быть, даже о его соматическом составе» [3].

Задание этой статьи – рассмотреть творчество К. Кавафиса и Й. Сефериса с точки зрения поэтического антропологического проекта, попытаться обозначить их ключевые позиции и рассмотреть как в определенном смысле взаимную оппозицию, исходя из утверждения Н. Вагенаса, что К. Кавафис был одним из главных факторов влияния на становление поэтического метода Й. Сефериса и последний боролся с этим фактором всю свою жизнь [7:245]. Одним из свидетельств такой борьбы является замечательное эссе поэта «К. Кавафис и Т. С. Элиот: параллельные» [11: 324–364].

Рассматривая творчество К. Кавафиса и Й. Сефериса (ссылки на произведения авторов по изданиям [9], [12]) как поэтически выраженные антропологические проекты, в первую очередь следует определить их возможные цели и систему, с помощью которой такие цели могут стать достижимыми.

В поэзии К. Кавафиса человек представлен в непрестанном становлении своего отношения к обстоятельствам собственной жизни. Его лирический герой обычно привязан к определенному событийному полю, заданному либо временными, либо пространственными рамками. Он предстает перед читателем как человек, схваченный в преддверии действия, за секунду до действия или отказа от него. Поэтическая ситуация, чаще всего представленная в текстах Александрийца, связана с моментом перехода от мыслей к действиям, слияния внутреннего мира, формирующего сущность человека, с внешним миром, задающим условия возможности или невозможности ее реализации. За такой трансформацией наблюдает

(преимущественно) автор, сам пребывая в разных позициях, что обуславливает различное функционирование текстовой фокализации, влияющей на восприятие текста читателем. Кавафисианский человек в определенном смысле предстает как человек «чистого листа»; он волен поступать так, как считает нужным, иллюзорно выпадая из широкого контекста. Подобная иллюзия человеческой самодостаточности лежит в основе напряженности поэтического слова К. Кавафиса, полярность которого (в первую очередь, шкала «поэтическое/общеупотребимое») и порождает его «ироническую речь» [8]. Человек не самодостаточен, он слаб и зависим, он предсказуем («σοφοί δε προσιόντων αισθάνονται», напоминает К. Кавафис, цитируя Флавия Филострата («А мудрецы – предстоящее»)), с древних времен его уверенность в собственных силах превращается в *ύβρις*, но одновременно со всем этим, а с высоты исторической действительности, вопреки всему этому, он – уникален. Уникален самой возможностью принимать решения, отказываться от поступков, вынашивать планы и терпеть поражения. Подобное утверждение, если применять его к отдельному тексту, может служить основанием для обоснования пессимистического отношения К. Кавафиса к жизни, бегства от реальности в неприкосновенный мир прошлого, часто звучащие в исследованиях, посвященных его поэзии. Но если рассмотреть его на полотне всего творчества поэта, не сложно заметить, что такие частные случаи объединяются общим основанием: сущность человека всегда обладает потенциальным измерением, часть нашего естества, что проявляет себя в текущей ситуации, ориентирована на будущее и подобная ориентированность имеет онтологический статус. Не случайно такая мысль звучит в последнем стихотворении цикла «признанных» поэзий: *βῆκαμ' εμεῖς/ ἑλληνικὸς καινοῦριος κόσμος, μέγας* («В 200 году до н.э.»). Возможность «большого греческого мира» равно заложена как в решительности Александра, победах македонцев, так и в отказе спартанцев и поражении персов. Более того, «судьбоносные события», которым мы привыкли придавать так много значения, являются результатом произвольного стечения обстоятельств, сценой, за которой происходит реальная жизнь, процессы, формирующие общество – истинный объект поэтики К. Кавафиса.

Уникальность человека в его субъективности, в том, что в даже в самой абсурдной деятельности он будет познавать мир, а значит – заполнять свой чистый лист бумаги, оставляя его для других, которые, если обстоятельства того требуют («καθὼς ποὺ τὸ ἀπαιτοῦν ἢ περιστάσεις»), смогут прочесть его. В самых немислимых обстоятельствах человек сохраняет

возможность обратиться к другому человеку, даже если в конечном итоге этим «другим» окажется он сам. Человек обладает уникальной открытостью миру и именно она вызывает пристальное внимание поэта. В первую очередь из-за того, что такая открытость при переходе из вещественного мира (природы) в мир субъектный (общество) становится предметом притязаний чего-то, зависящего от человека и одновременно пребывающего вне его, например, традиции или какого-нибудь общественного института, того, что в контексте общественного бытия обретает право обращаться к человеку от его же собственного имени, зачастую лишая его права быть самим собой, покушаясь на его телесную полноту и духовную целостность. Человек включает себя в пространство, используя свое тело и его опыт взаимодействия с другими телами; для включения себя во временной континуум человеку нужно увидеть связь фрагментов собственного бытия, рассказать это как историю себе и другим. Это достаточно опасная практика, потому что, рассказывая историю, мы поддаемся соблазну ее мысленно переиграть, «вспомнить» несуществующее, «забыть» что-то малозначительное с нашей теперешней точки зрения. Кроме того, мы можем считать, что историю рассказывает наш голос, тогда как на самом деле за нас может говорить нечто внешнее, например, общественное мнение. Включенность в определенное общество предполагает овладение человеком искусства компромисса, один из любимых, по мнению Д. Холтона, сюжетов К. Кавафиса, «самообман» [4]. Проблема «самообмана» прямо связана с центральной темой поэзии К. Кавафиса – познаваемостью мира и истинности знания. Одно из решений, предлагаемых поэтом, состоит не столько в том, чтобы определить предел нашего познания или мерило истинности, сколько создать условия для поддержания критического восприятия любой познавательной деятельности, опирающегося на соединение интеллектуальной беспристрастности с пристрастностью чувственной, результатом которого стала бы легитимизация постоянного осознанного экспериментирования человека со своей идентичностью. Именно поэтому, на наш взгляд, К. Кавафис, несмотря на высокую плотность поэтической материи своего текста, создает впечатление его недосказанности, незавершенности, приглашая читателя рассмотреть возможные варианты его завершения, выйти за пределы текстуального конструкта и обнаружить возможную связь с конкретным моментом своего существования, убедительно показанную Й. Сеферисом в вышеупомянутом эссе. Одним из эффектов такой открытости поэтического текста и его персонажей является развитие особенной чувствительности человека в вопросах его

коллективной идентичности, поисков путей приобщения к определенному коллективу. По словам Я. Сараянниса, путь К. Кавафиса был сложным путешествием от индивидуального Я к коллективному Мы [10]. Именно коллективное пространство, несмотря на все ограничения, налагаемые им на личность, является пространством интеракции, где сталкиваются мнения и интересы («Юлиан и антиохийцы», «Мирис; Александрия, 340 н.э.», «Большое шествие священников и мирян»), принимаются правильные решения и совершаются ошибки, создаются и разрушаются мировоззренческие модели («В большой греческой колонии, в 200 году до н.э.», «В 200 году до н.э.», «Когда б мы позаботились»).

Антропологический проект Й. Сефериса в определенных позициях полемирует с концепцией человека у К. Кавафиса. Для Й. Сефериса целью человека является не столько создание или варьирование (отказ от) собственных идентичностей, сколько поиск неких неизменных начал, составляющих сущность человеческого бытия, но находящихся вне самого человека. На разных этапах творчества поэта таким началом могут выступать греки как культурное сообщество (*ελληνισμός*); Греция как материализация этических принципов; душа как бессмертная часть человека, создающая его целостность и неизменность, противопоставленная его телу как изменчивому и непостоянному. Человек, по мнению поэта, обязан вернуться к утраченным первоосновам, обрести личностное переживание собственной предыстории (одним из самых устойчивых мотивов поэзии Й. Сефериса является мотив возвращения, в том числе, возвращение в мир детства, например, в поэзии «Возвращение путешественника», «Бортовой журнал, II»). На этом пути человеку предстоит преодолеть много препятствий, в основе которых лежит, как правило, не критическое отношение к традиции, которая либо отвергается, либо безапелляционно принимается, хотя сам путь устремлен в первую очередь к ней (с достаточной четкостью эта идея представлена в сборнике «Мифосказ»). Апелляция к ценностям, находящимся вне человека, определяет использование Й. Сеферисом модернистской трактовки мифа как поиска пути к коллективному бессознательному, которое может минимизировать разрушительное воздействие на мир разума и возобновить гармоническое взаимодействие с ним человека. Кроме того, изначально поэта интересует не отношения мира и некоего «абстрактного человека», а конкретной группы людей, к которой принадлежит сам поэт, объединенной названием «греки». Поэт ощущает, что «греческость» в современном мире является понятием, утрачивающим свой смысл. Современные греки все дальше отходят от органического развития

собственной культурной традиции, впрочем, по мнению поэта, к нему всегда возможно вернуться, либо найти новый путь, выводящий к органическому началу. Этот путь, в определенном смысле, является противоположностью кавафисианского пути: от коллективного Мы («Мифосказ»: *Τον άγγελο/ τον περιμέναμε προσηλωμένοι τρία χρόνια/ κοιτάζοντας πολύ κοντά/τα πέδικα το γιαλό και τ' άστρα* (A')) к индивидуальному Я («Три тайные поэмы»: *Τ' άσπρο χαρτί σκληρός καθρέφτης επιστρέφει μόνο εκείνο που ήσουν* («Θερινό Ηλιοστάσι, Η»)). От элладоцентризма Й. Сеферис двигается к антропоцентризму. Если сопоставить позицию Й. Сефериса с концепцией К. Кавафиса, идея органического начала является прямо противоположной его антропологии. В поэзии К. Кавафиса «греки» предстают как неоднородная общность, которую формируют центробежные и центростремительные силы истории (собственно одной из таких сил является она сама, равно как и другие общности). Эта общность вырабатывает определенный культурный код (язык, в первую очередь, именно его греки доносят до Бактрии и берегов Инда («В 200 году до н.э.»: *Και την Κοινήν Ελληνική Λαλιά/ ώς μέσα στην Βακτριανή την πήγαμεν, ώς τους Ινδούς*), мировоззрение, ценности), особенностью которого является постоянная интеллектуальная непредвзятость, умение удивляться и удивлять. При такой постановке вопроса тезис о существовании какого-то неизменного набора ценностей выглядел бы странно. Более того, К. Кавафис показывает, что именно в ситуации чрезмерного выделения определенных «характерных» черт общество оказывается в ситуациях, грозящих катастрофой (неслучайно первым шагом на пути к гибели таких персонажей, как Деметрий Сотер или Аристокл, является упоминание ими своего «права на», основанного на «принадлежности к»). То, что, по мнению К. Кавафиса, является ошибками, на которых нужно учиться, в интерпретации Й. Сефериса часто предстает истинами, которые необходимо найти. Это определяет и своеобразие иллокутивности кавафисианского и сеферисовского текстов. Текст Й. Сефериса «затягивает» читателя в свою орбиту с помощью кругообразного движения по архетипным схемам: путешествие-инициация, эпифания-очищение, вследствие чего читатель по-новому «открывает» себя через формирование собственного отношения к вечным вопросам. Кавафисианский текст, часто используя похожую схематичность, не просто воссоздает архетипность схемы, но трансформирует ее, дополняя неизвестными составляющими. Читатель кавафисианского текста должен не просто заполнить по своему усмотрению недостающие элементы (историзм и архивность К. Кавафиса), но использовать текст для того,

чтобы попробовать рассмотреть собственную экзистенциальную ситуацию (как в упомянутом эссе Й. Сефериса). В принципе, «зеркальностью» обладает любой поэтический текст, особенностью же текста К. Кавафиса, по нашему мнению, является то, что он не навязывает читателю определенный способ видения ситуации, а предлагает эксперимент с разными способами познания себя, правила которого волен установить сам читатель (ср., например, возможность амбивалентного прочтения поэзии «Фермопилы» [2]).

Одним из маркеров различия подходов в создании образа человека в поэтическом тексте можно считать принципы введения человека в пространственно-временной континуум текста, основанные на конструировании концепта ЧЕЛОВЕК каждым из авторов. Для модернистов вопрос целостности и самодостаточности человека как в контексте общества, так и бытия вообще является одной из центральных проблем онтологического характера и постоянно присутствующей темой. Для поэтики К. Кавафиса и Й. Сефериса характерен прием рассеивания субъекта речи, создающий эффект деперсонализации, выполняющий, впрочем, различные прагматические задачи в тексте каждого автора. Целью деперсонализации лирического героя Й. Сефериса (например, Ореста из сборника «Мифосказ», Эльпенора из поэмы «Кихли» [1]) является создание у читателя ощущения экзистенциальной тревоги, истоки которой кроются в разломе его собственного мироощущения: опыт существования человека в обществе – это опыт отчуждения, отторжения и одиночества; лирический герой скрывается под маской (поэзия в прозе «Нижинский» из сборника «Тетрадь для упражнений, I» или «Асинский царь» («Бортовой журнал, I»)) с первоначальной целью защитить свою приватность, но в результате сам превращается в маску, симулякр личности (теряет себя); вернуть жизнь в имитацию жизни может искусство, если оно найдет путь к упомянутым выше органическим истокам бытия, а соучастник творческого процесса – в себе решимость следовать по этому пути. В определенном смысле поэзия Й. Сефериса достаточно четко описывает невротические состояния как основной способ существования человека XX ст. и прямое следствие разрушительных социальных процессов и невозможности разрешения большинства конфликтов, исходя из аксиологических координат современного ему общества. Именно поэтому одним из наиболее частотных мотивов в его творчестве является мотив кругового движения, бесцельного путешествия как разновидность навязчивого состояния, в которое отправляются безыменные персонажи «Мифосказа», персонажи-

маски Стратис Мореход и Маттиас Пасхалис для того, чтобы убедиться в очередной раз в том, что конечного пункта следования не существует и что «одно море за собой ведет другое море». Именно поэтому лирический герой его произведений предстает в достаточно близком собирательном образе «Мы», «Вы», «Они», а в последнем прижизненном сборнике «Три тайные поэмы» вообще вытесняется аперсональным миром, изживающим из себя клубок проблем и безысходности под названием человек, а единственным возможным собеседником становится израненное Альтер-эго поэта, адресат, к которому поэт обращается с кратчайшей дистанции (главная категория 2-ого лица).

К. Кавафис использует прием рассеивания субъекта речи с целью восстановления его целостности и приватности. Это отчетливо видно на примере его гомозротической лирики, в которой на уровне текста амбивалентность гендера лирического героя создается с помощью стилистических фигур умолчания («Клянется»: *...στην ίδια/ μοιραία χαρά, χαμένος, ξαναπηγαίνει*; «На улице»: *...ακόμη σαν υπνωτισμένος απ' την άνομη ηδονή/... που απέκτησε*), принципов метонимической денотации, которая выводит за пределы внимания такое важное в контексте эротической лирики качество, как пол («Однажды ночью»: *Κ' εκεί στο λαϊκό, το ταπεινό κρεββάτι/ είχα το σώμα του έρωτος...*; «Вспомни, тело»: *Σώμα, θυμήσου όχι μόνο το πόσο αγαπήθηκες*; «Далеко»: *Μόλις θυμούμαι πια τα μάτια: ήσαν, θαρρώ, μαβιά...*) и характерного для новогреческого не различия рода при употреблении глагола в грамматических нарративных конструкциях, а также правила приоритета грамматического мужского рода в именных предикатах (1) «В отчаянье»: *...στην ένωση με κάθε/ καινούριον εραστή ζητεί να πλανηθεί/ πως είναι ο ίδιος νέος, πως δίδεται σ' εκείνον* (интересно наблюдение Э. Уайльдман-Вейд о возможности двояственной интерпретации субъекта в придаточном предложении *πως είναι ο ίδιος νέος* – автореференция субъекта речи и адресация к объекту воспоминания [6:27]), (2) «Остаться»: *Μα κιόλας/ είχαμεν εξαφθεί τόσο πολύ,/ που γίναμε ακατάλληλοι για προφυλάξεις*. Впрочем, к опущению отвечающих за физический род местоимений или онимов автор прибегает редко, обычно используя обобщающее свойство категории персональности во множественном лице: «Вечером»: *...σε τι εξάισια κλίνην επλαγιάσαμε,/ σε τι ηδονή τα σώματά μας δώσαμε...* В результате комплексного анализа произведения К. Кавафиса, не составляет труда убедиться в том, что поэт в свои последние годы отказывается от практики сокрытия гендерных особенностей действующих лиц произведения и прямо декларирует одинаковость их физического пола, что может, по мнению Д. Папаниколау,

рассматриваться в контексте эмансипационной практики каминг-аута [5].

Если применить аналогию из сферы фотографии, протагонист кавафианского текста всегда находится в пределах «поэтического объектива». Поэт может экспериментировать с ракурсами, приближенностью и удаленностью. Смена ракурса («Владыка Западной Ливии»: *...Глубокомысленным – увы! – он не был; «Сражавшимся за Ахейский Союз»: ...Написано ахейцем в Александрии...*) может означать переход поэта из пространственной рамки, привязывающей поэтическое высказывание к некой локативности, в пределы темпоральности, позволяющей преодолевать ограниченность пространства, окидывать взором пространственно обусловленные ситуации в диахронии (представлять череду исторических событий, образующих временной порядок, как некое пространственное построение). В тексте для реализации такого приема поэт часто пользуется визуализацией отношения разрыва или перехода, отделяя части произведения пустой строкой. Другой способ визуализации перехода – вертикальное разъединение строк – по мнению Э. Уайльдман-Вейд, подчеркивает взаимопроникновения и стремление соединиться в единое целое физически и социально разделенных персонажей, как в поэзии «В отчаянье», конструируемое поэтом на уровне синтаксиса (визуализированный разрыв синтаксически сращенного целого в пределах предложения) [6:26–27]. Таким образом, размывание субъекта в поэзии К. Кавафиса преследует цель сохранения и защиты его идентичности, отпора посягательствам на него внешнего мира. Подобное сокрытие лишь подчеркивает уникальность и целостность лирического героя поэзии так же, как это выражает в «исторических» поэзиях ситуация выбора.

Таким образом, проведенное исследование позволяет сделать предварительный вывод об антропологических аспектах поэтик К. Кавафиса и Й. Сефериса. В поэтике К. Кавафиса с помощью концепта ЧЕЛОВЕК конструируется представление о личности как поле постоянного эксперимента, одним из существенных принципов функционирования которого является адаптативность и открытость, что ведет к множественным и вариативным конфигурациям, которые могут сосуществовать и не несут в себе взаимоисключающих условий. Поэтика Й. Сефериса конструирует концепт ЧЕЛОВЕК как закрытую, жестко детерминированную систему, развитие которой возможно только при условии четкой реализации принципа исключенного третьего, что предполагает ориентацию на предварительно заданную аксиологическую модель. Отдельным вопросом, требующим дальнейшего изучения, является то, каким образом

поэтики К. Кавафиса и Й. Сефериса структурируют опыт, переводимый в пространство художественного текста, в том числе, преодолевают тиранию его частного характера, что придает их произведениям философское звучание. У К. Кавафиса открытость личности, представление о личности как конструктивистском проекте

текстуально выражается в применении тактик (само)иронии, тогда как одним из центральных техник поэтики Й. Сефериса является сарказм, с помощью которого поэт вскрывает противоречия и указывает на изъяны, пробуждая ту же работу критического восприятия, к которой также стремится текст К. Кавафиса.

Литература

1. Савенко А. О. «Орест розвтілений»: нотатки до інтерпретації образу в збірці «Міт-історія» Й. Сефериса // Мовні й концептуальні картини світу. – К. : Видавничий дім Д. Бураго, 2012. – Вип.39. – С.251–258.
2. Савенко А. О. Іронічний підтекст поезії К.П.Кавафиса: перекладацькі стратегії відтворення // Грецька громада Ніжина: історія та сучасність. Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 360-тій річниці універсалу гетьмана Богдана Хмельницького, наданого ніжинським грекам, 330-тій річниці заснування Ніжинського грецького братства та 200-тій річниці відкриття Ніжинського грецького Олександрівського училища / упор. О.С.Морозов; відп. за вип. Л.О. Зайко. – Ніжин : Видавець ПП Лисенко М.М., 2017. – С. 178–187.
3. Седакова О. А. Поэзия и антропология. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.olgasedakova.com/Poetica/159> (дата обращения: 20.11.2015).
4. Holton, David Cavafy and the Art of Self-Deception // *Modern Greek Studies Yearbook*, University of Minnesota, vol.5, 1989. – P. 143–162.
5. Papanikolau, Dimitris «Words that tell and hide»: Revisiting C. P. Cavafy's Closets // *Journal of Modern Greek Studies*, Volume 23, 2005. – P. 235–260.
6. Wildman Wade, Elizabeth Beyond Biography: Cavafy's Homoeroticism in Translation // «C. P. Cavafy: The Typography of Desire»/ Final Papers from Professor Karen Van Dyck's course on Cavafy at Columbia University. Cavafy Forum, Window to Greek Culture: University of Michigan Department of Modern Greek. June 2009. – P. 24–37.
7. Βαγενάς, Νάσος Ο ποιητής κι ο χορευτής/ μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη. – Αθήνα: Κέδρος, 1979. – 348 σ.
8. Βαγενάς, Νάσος Η ειρωνική γλώσσα // Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. – Ηράκλειο, 1999. – Σ. 347–358.
9. Καβάφης, Κ. Άπαντα ποιητικά. – Αθ. : Ύψιλον/ Βιβλία, 1990. – 359 σ.
10. Σαρεγιάννης, Ι. Α. Ο Καβάφης άνθρωπος του πλήθους. [Электронный ресурс]. URL: <http://cavafis.compupress.gr/sare.htm> (дата обращения: 20.11.2015).
11. Σεφέρης, Γιώργιος Δοκίμης. – Αθ. : Ίκαρος, 1992. – Τ. Ι. – 522 σ.
12. Σεφέρης, Γιώργιος Ποιήματα. – Αθ. : Ίκαρος, 1992. – 373 σ.

References

1. Savenko, A. O. (2012) «Orestes solstice»: notes on the interpretation of the image in the collection «Myth-History» by J. Seferis Linguistic and conceptual pictures of the world. Kyiv : Vydavnychii dim D. Buraho, no.39, pp.251–258.
2. Savenko, A. O. (2017) Ironichnyi pidtekst poezii K.P.Kavafisa: perekladatski stratehii vidtvorennia. Hretska hromada Nizhyna: istoriia ta suchasnist. Materialy mizhnarodnoi naukovoï konferentsii, prysviachenoi 360-tii richnytsi universalu hetmana Bohdana Khmelnytskoho, nadanoho nizhynskym hrekam, 330-tii richnytsi zasnuvannia Nizhynskoho hretskoho bratstva ta 200-tii richnytsi vidkryttia Nizhynskoho hretskoho Oleksandrivskoho uchylyshcha [The ironic subtext of C.P. Cavafy poetry: translation strategies of reproduction. Greek community of Nizhyn: history and modernity. Materials of the international scientific conference devoted to the 360th anniversary of Hetman Bohdan Khmelnytsky universalist given to the Nizhyn Greeks, the 330th anniversary of the establishment of the Nizhyn Greek Brotherhood and the 200th anniversary of the opening of the Nizhyn Greek Alexandrovsky Schoo]. Nizhyn : Vydavets PP Lysenko M.M, pp. 178–187.
3. Sedakova, O. A. Poeziya i antropologiya [Poetry and Anthropology]. [Electronic resource]. Available at: <http://www.olgasedakova.com/Poetica/159>
4. Holton, David (1989) Cavafy and the Art of Self-Deception. *Modern Greek Studies Yearbook*, University of Minnesota, vol.5, pp. 143–162.
5. Papanikolau, Dimitris (2005) Words that tell and hide: Revisiting C. P. Cavafy's Closets. *Journal of Modern Greek Studies*, Vol. 23, pp 235–260.
6. Wildman Wade (2009), Elizabeth Beyond Biography: Cavafy's Homoeroticism in Translation. C. P. Cavafy: The Typography of Desire. Final Papers from Professor Karen Van Dyck's course on Cavafy at Columbia University. Cavafy Forum, Window to Greek Culture : University of Michigan Department of Modern Greek. June, pp. 24–37.
7. Vagenás, Násos (1979) O poiitis ki o choreftis. Mia exetasi tis poiitikis kai tis poiisis tou Seferi. Athens : Kédros
8. Vagenás, Násos (1999) I eironiki glóssa. Eisagogi stin poiisi tou Kavafi. Irakleio, pp.347–358.
9. Kaváfis, K. (1990) Ápanta poiitika. Athens : Ypsilon/ Vivlia.
10. Saregiánnis, I. A. O Kaváfis ánthropos tou plithous. [Electronic source]. Available at: <http://cavafis.compupress.gr/sare.htm>
11. Seféris, (1992) Giórgios Dokimés. Athens: Íkaros., vol. I.
12. Seféris, (1992) Giórgios Poiímata. Athens : Íkaros.

УДК 821.161.2: 82-1

Т. О. Цепкало

Херсонський державний університет

Міфосемантика астральних образів у поезії Юрія Клена

Цепкало Т. О. У статті розглядаються особливості творчої манери Юрія Клена, аналізуються астральні образи, їх символічні значення та роль у формуванні авторського світобачення. Досліджується та пояснюється міфологічна основа архетипних образів сонця, місяця та зірок у ліриці митця, оригінальне їх трактування та творення індивідуальної міфологічної парадигми. Астральна символіка інтерпретується відповідно до праслов'янських вірувань та уявлень, а також відповідно до надбань світової культурної традиції.

Ключові слова: символ, міфологема, астральні образи, міфотворчість, образи сонця, місяця та зірок.

Цепкало Т. А. **Мифосемантика астральных образов в поэзии Юрия Клена.** В статье рассматриваются особенности творческой манеры Юрия Клена, анализируются астральные образы, их символические значения и роль в формировании авторского мировоззрения. Исследуется и объясняется мифологическая основа архетипных образов солнца, луны и звезд в лирике писателя, оригинальная их трактовка и создание индивидуальной мифологической парадигмы. Астральная символика интерпретируется в соответствии с праславянскими верованиями и представлениями, а также в соответствии с достижениями мировой культурной традиции.

Ключевые слова: символ, мифологема, астральные образы, мифотворчество, образы солнца, луны и звезд.

Tsepkało T. O. **Myth semantics of the astral image in the poetry by Yurii Klen.** The article views the features of Yurii Klen creative manner, astral images, their symbolic significance and role in forming of the author's worldview are analyzed. The mythological basis of archetypal images of the sun, the moon and the stars in the lyrics of the artist, their original interpretation and creation of individual mythological paradigm are explored and explained. Astral symbols are interpreted in accordance with the Slavonic beliefs and ideas, and also with the heritage of the world cultural tradition. An attempt is made to decipher the symbolic code of astral images in the lyrics by Yurii Klen. Attention is given to the reflection of life cycles in the interpretation of heavenly bodies.

The realization of astral images in the poetry of Yurii Klen testifies to the artistic and philosophical achievements of the ancient, European and national classics, taking into account the aesthetic innovations of time. The peculiarity of the artist's mythopoeics is a combination of heavenly and earthly, personal and universal, sensitivity, lyricism, metaphorical, allegorical and others. The author's rethinking of the general cultural mankind achievements is studied, cultural associations and the artist's appeal to the most prominent poets of the world are analyzed. The ontological sides of functioning of mythologems of the sun, the moon and stars in creator's and their influence on author's picture of the world are studied in details. The dramatist's creative work is studied in the view of mythology. Special attention is paid to the creation of author's own mythology and its influence on the composition's main conception.

Keywords: symbol, mythologeme, astral images, myth creation, the images of the sun, the moon and the stars.

Міфосвідомість кожного індивіда реалізується опосередковано через чуттєві образи, онтологічні уявлення, особистий досвід тощо та проявляється у міфотворчості. У художньому тексті відбувається пояснення навколишньої дійсності, що під пером митця набуває міфологічного змісту, адже літературна творчість апелює до прадавніх уявлень та вірувань свого народу, загальнокультурних надбань людства, фольклорних образів та мотивів, а також відтворює індивідуально-авторські інтенції.

Феномен Юрія Клена був і залишається у полі зору багатьох дослідників літератури. В контексті естетичних та художніх принципів неокласицизму творчість письменника розглядалась такими вченими, як О. Вишневська, Н. Гаврилук,

В. Зварич, Т. Іванюха, Г. Райбедюк, Л. Темченко та ін. Водночас літературний доробок Юрія Клена та окремі аспекти його художньої манери вивчали М. Богач, І. Качуровський, Л. Макаренко, Н. Миронець, В. Сарапин та ін. В наукових розвідках неодноразово підкреслювалась важлива роль символічних образів митця, однак достатньої уваги цьому питанню в літературознавчих працях бракує, що становить актуальність нашого дослідження. А також аналіз астральної символіки дасть можливість глибше зрозуміти світоглядні орієнтири поета-неокласика.

Метою нашої наукової статті є розгляд астральних образів та їх символіки у ліриці Юрія Клена.

Поставлена мета вимагає реалізації таких **завдань:** виявити образи сонця, місяця та зірок у поетичних текстах Юрія Клена та зробити

детальний їх аналіз, розглянути символічні значення астральної тріади та інтерпретувати їх з погляду міфопоетики, вивчити роль досліджуваних міфологем для формування авторської картини світу.

Поетична творчість Юрія Клена наскрізь просякнута глибоким символізмом, що був притаманний усім представникам неокласичного угруповання. Первинні образні значення, закодовані в окремих міфологемах, співвідносяться як з традиційним праслов'янським світобаченням, так і з міфологічними уявленнями світової культури. Так, наприклад, у вірші «Старість» із циклу «Коло життєве», міфологема сонця є частиною фразеологічного сполучення слів, що відображає прадавні язичницькі вірування: *«Давно вже сонце юності зайшло, / пливе по той бік кулі, десь під сподом, / і світить там далеким антиподам, / сховавши їх під матірне крило»* [4: 80]. Якщо брати до уваги, що захід денного світила з давніх-давен уважався знаком завершення, припинення життєдіяльності [1: 346], то в наведеному прикладі захід сонця юності можна трактувати у значенні старості, що відповідає назві твору.

Водночас автор дотримується основної ідеї поетичного циклу – показу повторюваності життєвих процесів, адже солярний образ продовжує світити з іншого боку землі, що зумовлює відтворення добового ритму. Це підтверджується також рядками, в яких ліричний герой з протилежного боку земної кулі сподівається побачити дзеркальне відображення того, що його оточує повсякчас: *«Вдивляючися жадібно в той прозір, / внизу уздріти клопот голубий, / що засиніє в глибині, мов озеро, // а, може, й сонця промінь золотий, / коли воно по вогняній орбіті / спливе урочисто в чужім зеніті»* [4: 81]. Відтворюючи колообіг землі по своїй орбіті, та створюючи, таким чином, алузію на безкінечність людського життя, поет протиставляє один одному протилежні сторони планети Земля та людей, що живуть на різних полюсах. Бажання побачити на іншому боці світу те саме сонце, що ще недавно сяяло ліричному героєві, викликане страхом перед старістю та смертю і прагненням повернути молодість.

Протилежними інтенціями сповнені образи денного та нічного світил у поезії «Вже сонце інеє шершавих голок...» із циклу «Крізь праосінь», де Юрій Клен опоетизовує холодну пору року в екзистенційному ключі: *«Вже сонцем інеє шершавих голок / неначе мохом поросло, / і місяці, дзвінки як скло, / вдягають ночі у бронзовий холод»* [4: 101]. Кожен вірш цього циклу присвячений осені, але в багатьох із них немає прямої вказівки на це. Однак із художніх деталей та означень ми безпомилково можемо це виявити. У наведеному

прикладі на осінь вказує словосполучення *бронзовий холод*, що асоціюється із червонуватим відтінком, який притаманний листям на деревах приблизно у кінці жовтня та на початку листопада, саме тоді, коли починаються перші морози.

Астральні образи також завуальовано розкривають особливості сумної пори року, про що розповідає нам підтекст. Так, у художній моделі світу автора сонце поросло мохом, що асоціюється із зменшенням його світла та тепла, а іній шершавих голок є наслідком замерзлого сонячного проміння. Завдяки такому оксюмору створюється ефект тактильного відчуття стужі, яке підсилюється звуковими та зоровими образами (*дзвінки як скло*), присутніми в описі міфологеми місяця, що також піддається неординарному трактуванню. По-перше, непритаманна слов'янським уявленням наявність не одного нічного світила, а багатьох, що зустрічається в деяких світоглядних системах інших культур, наприклад, у в'єтнамській міфології чорних таї Лаоса [5: 276] тощо. По-друге, незвичайна персоніфікація лунарних образів, які водночас сприймаються у вигляді льоду завдяки порівнянню їх зі склом. По-третє, саме місяці стають причиною осінньої нічної паморозі. Відтак, нетрадиційне тлумачення Юрієм Кленом астральних образів стає основою неоміфологічних сюжетів та мотивів.

Переосмисленням загальнокультурних здобутків людства характеризується сонет «Ти відійшла, й ні смутку, ані туги...» із циклу «Лесбія», де у трактуванні міфологеми зірок також прослідковуються зимові ноти. Це поетичний твір на любовну тематику, в якому поєднуються різноманітні смислові інтенції, пов'язані зі світовою культурою. Так, назва циклу є символічною, значення якої налаштовує читача на сприйняття інтимної лірики, адже загальновідомо, що Лесбія – це псевдонім дами, в яку був закоханий і якій присвятив більшість своїх віршів давньоримський поет Гай Валерій Катул. Проте у тексті наведеного сонету це ім'я не згадується, а лише описується зрадлива та розпусна натура коханої (*«Без задрости дивлюсь, як пестить другий / тебе, не відлюдок... і не поет»* [4: 106]), що перегукується зі змістом віршів Катула Веронського. Класичні форми любовної поезії Ю. Клена, як зазначають Г. Райбедюк та О. Томчук, «відсилають нас до середньовічних сонетів Данте, звернених до коханої Беатріче, Петрарки, який адресував сонети обожнюваній Лаурі, до трепетних послань давньоримського поета Катулла незрівнянній Лесбії, а також до любовних пісень провансальських трубадурів XII століття. Ліричний герой дарує своїй «далекій принцесі» натхненні рядки, написані у високому емоційному ключі, якому відповідає урочиста лексика й фразеологія» [7: 253].

Образові Лесбії у другому терцеті цього сонета Юрій Клен протиставляє світлий образ Беатріче, ім'я якої нам відоме з біографії та творчості італійського митця XIII століття Данте Аліг'єрі. Пронісши через усе життя нерозділене платонічне кохання до заміжньої жінки, всесвітньовідомий письменник оспівував та ідеалізував Беатріче Портінарі в численних своїх творах. За М. Моклицею, Беатріче – це «найкраща частина його душі, та, що напевне заслуговує на безсмертя» [6: 62]. Такою постає образ цієї жінки й у вірші українського неокласика: «Дарма: в одежах білих Беатріче / несе дари і радощі нові / і в серце сипле зорі снігові» [4: 107]. Метафоричне означення зірок сніговими несе семантику жіночої неприступності, холоду у відношенні до ліричного героя, який продовжує ідеалізувати кохану та радіє кожній зустрічі з нею. Світлий образ Беатріче у творі підкреслюється її білим одягом. Наведені вище рядки асоціюються із мініатюрою XV ст. «Данте і Беатріче», де зорі зображені у вигляді сніжинок. Дантова права рука біля серця співвідноситься із його почуттями. Присутність на картині водночас денного та нічного світил також не випадкове. Місяць уособлює самого Данте, а сонце – Беатріче. В міфологічних уявленнях багатьох країн світу кохання між солярним та лунарним образами є безнадійним, оскільки ці астральні світила ніколи не сходяться, так само, як неможливими є стосунки між поетом та заміжною жінкою. Відтак, констатуємо інтермедіальний зв'язок творчості Юрія Клена із середньовічним живописом [5].

«Культурологічні асоціації імпліцитно присутні й у віршах особистісного характеру, в яких зафіксовано емоційні стани, втілено найтонші нюанси глибинних почуттів автора. Вони зазвичай є тими виражальними засобами, котрі формують інтимну атмосферу його творів» [7: 247]. Так, образ Беатріче в однойменному диптиху Юрія Клена засвідчує високі почуття ліричного героя, що проходить крізь віки: «Тебе співець, піднісши понад зорі, / таким безсмертним світлом оточив, / що досі ще крізь далечинь віків / пронизують нас промені прозорі» [4: 107]. Всюдисутність та безсмертя кохання, піднесення його до найвищого небесного виміру є алюзією на сонячне проміння: «Ти вся ще провесна, о Беатріче! / В тобі все світло ранкове зорі, / що ним співці, поети й малярі / колись наситили середньовіччя» [4: 107]. Уподібнення Беатріче денному світилові підтверджується образом ранкової зорі, яка сповіщає про прихід сонця та символізує початок нового дня та життєвого шляху людини [1: 346]. Порівняння коханої з ранньою весною вказує на її молодість та красу, що стали предметом звеличення середньовічних митців.

Апеляція до найвидатніших поетів світу простежується і в «Терцинах» Юрія Клена із циклу

«У первозданного на горах». Так, розкриваючи мотив туги за рідною Батьківщиною, автор згадує слова із «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі, які підсилюють смислове навантаження твору: «Коли тебе сурма твоєї туги / покличе знов у рідний дальній край, / де ждуть тебе безчестя і наруга, // слова над пеклом Дантовим згадай: «Per te si va nella citta dolente!» / «Сюди йдучи, в скорботу і відчай, // Надії мусиш знищити доценту». / Гамуй, мандрівнику, смертельний жах, / коли в душі погасиш сірий день ти // і сонце змерхне в чорних небесах» [4: 120-121]. Дослівний переклад Дантового вислову звучить так: «Для мене це триває в сумному місті!». Але український неокласик творчо підійшов до трактування цитати і передав зміст речення відповідно до ідейного спрямування своєї поезії. Таким чином, стверджується, що смуток, самотність, відчай, жах є невідворотними станами людини, яка знаходиться на чужині, любить свій рідний край і сумує за ним. Саме крізь призму такого езистенційного світовідчуття ліричний суб'єкт сприймає навколишню дійсність: сонце для мандрівника мерхне, небеса чорніють. Проте оптимістична віра в повернення на Батьківщину перемагає страждання емігранта: «Нехай мовчазний і сумний Вергілій / тобі піде назустріч у степах // і в синій край Шевченкових ідилій / нехай веде до міст і дальніх сел, / де чисті весни й нам колись зоріли» [4: 121]. Образ Вергілія, ймовірно, є символом духовності, а Тарас Шевченко – символом України, про яку згадує і до якої прагне повернутися ліричний герой. Отже, поезія Юрія Клена характеризується орієнтацією на високу культуру, адже київські неокласики «засвоювали й оригінально обігрували «чужі» образи й мотиви, плідно використовували алюзії та ремінісценції, часом навіть прямі цитати (епіграфи, апікації), що не тільки виступали іманентними засобами художнього вислову, а великою мірою визначали поетичний лад віршів. Це дає підставу говорити про внутрішню інтертекстуальність як сутнісну ознаку їхньої естетичної системи» [7: 34].

Також український неокласик неодноразово звертався до християнських образів, мотивів, сюжетів. Своєрідною модифікацією біблійної легенди про Содом і Гоморру є поезія «Лот»: «Коли тобі являтимуся в снах, / віщуючи руїну, смерть і горе, / страшні архангели, що двинуть зорі / і долю світу важать на мечях, // – тікай, покинь скарби свої в містах. / Позаду хай шумить вогняне море: / Страшний Содом і проклята Гоморра. / Тебе ж нехай веде у далеч шлях» [4: 62-63]. Зміст релігійного сюжету про Лота і його втечу із Содому не змінюється, а лише піддається художній інтерпретації. Архангели постають всюдисущими та всемогутніми, що відповідає традиційному уявленню про них: «найвищі ангели, керівники

ангелів. Вони – особливо відповідальні посланники і захисники справ Божих в людському світі й у боротьбі проти злої сили (...)» [1: 116]. Показово, що Юрій Клен наділяє архангелів здатністю рухати зорі та важити долю світу мечами, адже кожна зірка «протягом усього життя впливає на долю «своїї» людини (...)» [1: 346]. Подібними інтенціями сповнена міфологема шляху: «Саме на життєвих дорогах людина зустрічає або втрачає свою долю, виявляє свою праведність чи гріховність» [1: 365]. Таким чином, семантика долі у вірші експлікується різними образами-символами, в тому числі – астральними.

Символічними постають образи дороги та місяця і в поезії «1941» з циклу «Розвіяні листки», написаній Юрієм Кленом в еміграції: «Як місяць над просторами рівнини, / спливає в спогадах отих, / смутне-смутне обличчя України / з ланів пожовкло-золотих // і тихе світло ле на ті дороги, / які лягли у далину / і нас ведуть крізь radoці й тривоги / у недовершену весну» [4: 162]. Ліричний герой сумує за Батьківщиною, спогади про яку порівнюються із плином нічного світила. Місячне сяйво в рецепції автора освітлює простір України та дороги, які ведуть до неї. За А. Багнюком, дорога – «це місце випробування людських духовних та фізичних сил, людської здатності як на творення Добра, так і на протистояння Злу, та вміння не піддатися спокусам і не відступити перед небезпекою» [1: 365]. Повтор *смутне-смутне*, очевидно, акцентує увагу на важкому становищі рідної країни, що пов'язано з початком Другої світової війни, про що свідчить назва твору. Проте автор вірить у світле майбутнє Батьківщини, оскільки дороги ведуть у весну, котра є символом воскресіння та відродження життєдайних сил Сонця [1: 421].

У давнину вважали, що весна «була початком не лише господарського, а й календарного року – рахували рік з 1 березня, першого дня весни» [1: 421]. Прадавнє світобачення відтворює Юрій Клен у поезії «Весна»: «Щороку ліс міняє темні шати, / щороку сонце відновляє путь, / щоб золото плескуче розілляти / і в синє плесо серце окунуть» [4: 104]. Анафора *щороку* вказує на паралельність подій, які циклічно відбуваються в природі навесні. Сонячне проміння автор називає золотом, яке віддавна вважали символом сонця, святості й багатства, чистоти й світла [1: 363]. Міфологема серця в метафоричному значенні символізує любов до природи, а також співвідноситься із солярним образом: «Серце – це Сонце всередині людини: як Сонце – джерело тепла і світла для світу, так і серце зігріває та просвітлює людські помисли та дії» [1: 379]. Синій колір як епітет до слова *плесо* також має символічне значення – вірності, довір'я і безконечності: «Як безконечними бачаться морська далечинь і небесна глибина» [1: 426]. Таким чином,

у вірші поєднується макро- і мікрокосмос, відображаються архаїчні геноми людства.

Подібні мотиви прослідковуються і в поезії «Синіють по дощах озера...» із циклу «Крізь праосінь»: «Синіють по дощах озера, / де сонце креслить злате зеро, / чи розгубила клаттями блакить / у лісі осінь шовкопера, / що в серці явором шумить?» [4: 102]. Юрій Клен відповідно до традиційних праслов'янських уявлень водяну стихію означає синьою, а солярний образ – золотим. Персоніфікований образ сонця утворює собою не просто коло, а метафорично постає у вигляді овалу – нуля. Останній вказує на «двоєдиний неподільний світ: за своєю формою нагадує Космічне Яйце, а за змістом – ним є, бо інтегрує в собі обернено-протилежні космічні начала – чоловіче і жіноче, тепло і холод, світло і тьму» [1: 430]. Символіка денного світила відрізняється від зазначеної вище, але якщо зважати, що *сонце креслить злате зеро* в озерах, тобто віддзеркалюється в воді, то можна говорити про синтез полярних просторів, горизонтальної та вертикальної осей. Окрім того, дзеркало символізує «подвоєння» дійсності [3: 145], а поєднання протилежних космічних елементів є основою світової гармонії: «Такі начала, накладаючись одне на одного, тобто постійно взаємодіючи одне з одним, поєднують всі явища світу і різні світи між собою, визначаючи їх конечну безконечність і безконечну конечність» [1: 430-431]. Алітерація звуків «з» та «с» підкреслює радісний настрій та моделює перцептивне відчуття навколишньої дійсності, що досягається також синестезійним наповненням поетичного слова. Сповідуючи принципи антеїзму, митець розчиняється в природі, стає її частиною. Осінь описується з любов'ю, кожна художня деталь створює ефект присутності. «Осінь символізує праобраз мудрості, пору активізації думки й енергії, роздуми та духовну самовизначеність, врівноважене й ретельне удіяння в природу і світ, виступаючи плодом усього дотеперішнього життя, його своєрідним підсумком (...)» [7: 255]. Таким чином, пейзажна лірика представника «трона п'ятірного» сповнена особливими семантичними кодами.

Отже, реалізація астральних образів в поезії Юрія Клена засвідчує мистецько-філософські набутки античної, європейської та національної класики, враховуючи естетичні новації часу. Особливістю міфопоетики митця є поєднання високого й буденного, небесного й земного, особистого й всезагального, чутливість, ліризм, метафоричність, алегоричність тощо. Образи небесних світил у творах поета стають частиною людського життя та елементами світової гармонії.

Міфоаналіз астральних образів у творчості Юрія Клена дає змогу проаналізувати особливості поетики митця та глибше зрозуміти індивідуально-

авторське світобачення. Тому вважаємо ліриці українського неокласика.
перспективним дослідження окремих міфологем у

Література

1. Багнюк А. Символи українства. Художньо-інформаційний довідник [Текст] / А.Л. Багнюк. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. – 512 с.
2. Беатриче и Данте. Истории любви [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.liveinternet.ru/users/stewardess0202/post316806076/>.
3. Войтович В. Українська міфологія [Текст] / В.М. Войтович. – Вид. 2-ге, стереотип. – К. : Либідь, 2005. – 664 с.
4. Клен Ю. Твори: В 4 т. Т.1 [Текст] / Ю. Клен; ред. С. Гординський [та ін.]. – Нью-Йорк : Наукове Товариство ім. Т. Шевченка, 1992. – 382 с.
5. Мифология. Большой энциклопедический словарь [Текст] / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – 4-е изд. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. – 736 с.
6. Моклиця М. Алгоритмний код літератури, або Реабілітація алегорії триває [Текст] : монографія / Марія Моклиця. – К. : Кондор, 2017. – 292 с.
7. Райбедюк Г. Неокласици: естетична система та персоналії : Навч. посіб. [Текст] / Г.Б. Райбедюк, О.Ф. Томчук. – Ізмаїл : СМІЛ, 2005. – 352 с.

References

1. Bahniuk, A. (2010) Symvoly ukrainstva. Khudozhno-informatsiinyi dovidnyk [Symbols of Ukrainianity. Art Information Directory]. Ternopil : Navchalna knyha. Bohdan. [in Ukrainian]
2. Beatryche i Dante. Ystoryy liubvy [Beatrice and Dante. Love Stories]. [Electronic resource] Available at: <http://www.liveinternet.ru/users/stewardess0202/post316806076/>.
3. Voitovych, V. (2005) Ukrainska mifolohiia [Ukrainian mythology]. Kyiv : Lybid. [in Ukrainian]
4. Klen, Yu. (1992) Tvory: V 4 t. T.1 [Works: In 4 vol. Vol.1] New-York : Naukove Tovarystvo im. T. Shevchenka. [in Ukrainian]
5. Meletinskiy, E. M (1998) Mifologiya. Bolshoy entsiklopedicheskiy slovar [Mythology. Big Encyclopedic Dictionary]. Moscow : Bolshaya Rossiyskaya entsiklopediya.
6. Moklytsia, M. (2017) Alehorychnyi kod literatury, abo Reabilitatsiia alehorii tryvaie [Allegorical Code of Literature, or the Rehabilitation of the Allegory Continues]. Kyiv : Kondor. [in Ukrainian]
7. Raibediuk, H. (2005) Neoklasyky: estetychna systema ta personalii [Neoclassical: Aesthetic System and Persons]. Izmail : SMYL. [in Ukrainian]

УДК 821.16

Т. А. Яковлева

Регенсбургский университет

Метаморфозы в Одессе.

Мифологизация героев в романе «Пятеро» В. Жаботинского

Яковлева Т. О. Метаморфози в Одесі. Міфологізація героїв у романі «П'ятеро» Володимира Жаботинського. На початку 20-го століття Одеса користувалася репутацією південної торговельного мегаполісу Російської імперії та одного з найважливіших культурних центрів східноєвропейського єврейства. Одеса стала зоною насильства після хвилі страйків, революційних повстань та найжорстокішого антиєврейського погрому в 1905 році. Роман «П'ятеро» (1936) В. Жаботинського представляє не лише історичні події в Одесі цього часу, але й також відображає настрій міста та його культурні перетворення, міфологізуючи долі героїв на прикладі однієї асимільованої єврейської родини. Мета статті полягає в аналізі міфологізації основних героїв і дослідженні функцій міфу метафізики Овідія, що актуалізовані в романі Жаботинського. Роман – своєрідний стародавній міф, який об'єднує кілька міфів і міфічних персонажів. Текст також містить приклади лінійного розвитку циклічного часу, що призводить до появи подвійних фігур. Поєднання лінійного розвитку часу з використанням літературних прийомів надає роману міфопоетичні риси літературного модернізму. Використання міфів відіграє важливу роль у розумінні тексту, його міжтекстових зв'язків у культурному контексті розвитку єврейської ідентичності в Одесі на початку 20 ст. Процес міфологізації допомагає не лише структурувати події в романі, але і є художнім способом уникнення жорстокої реальності для асимільованої сім'ї в Одесі. Теоретичною основою цього аналізу є робота Юрія Лотмана «Семіосфера», що розкриває міфологізацію роману та її персонажів за допомогою семантичних просторів.
Ключові слова: Одеса, Володимир Жаботинський, Овідій, Метаморфоза, міфологізація, античність, міф, модернізм.

Яковлева Т. А. Метаморфозы в Одессе. Мифологизация героев в романе «Пятеро» В. Жаботинского. В начале 20-го века Одесса, пользовавшаяся репутацией южного торгового мегаполиса Российской империи и одного из важнейших культурных центров восточноевропейского еврейства, превратилась в место насилия после волны забастовок, революционных мятежей и жестокого антиеврейского погрома 1905 года. Роман «Пятеро» (1936) В. Жаботинского затрагивает не только исторические события в Одессе этого времени, но и отражает настроение города и его культурные преобразования, мифологизируя судьбы одной ассимилированной еврейской семьи.
Ключевые слова: Одесса, античность, миф, модернизм.

Yakovleva T. A. Metamorphosis in Odessa. Mythologization of the heroes in the novel "The Five" by Vladimir Jabotinsky. At the beginning of the 20th century, Odessa enjoyed the reputation of being the southern trade metropolis of the Russian Empire and one of the most important cultural centers of Eastern European Jewry. Odessa became an area of violence after a wave of strikes, revolutionary uprisings and the most brutal anti-Jewish pogrom in 1905. The novel "The Five" (1936) by V. Jabotinsky represents not only historical events in Odessa of this time, but also reflects the mood of the city and its cultural transformations, mythologizing the destinies of the heroes via the example of one assimilated Jewish family. The focus of this paper is to analyze the mythologization of the main characters and the function that myths from Ovid's "Metamorphoses" performed in Jabotinsky's novel. The novel is a kind of ancient myth that unites some myths and mythical characters. The text also contains examples of the linear development of cyclic time, which leads to the appearance of double figures. The combination of the linear development of time with the use of literary techniques gives the novel the mythopoetic features of literary modernism. The use of myths plays an important role in understanding the text, its intertextual connections and the cultural context of the development of Jewish identity in Odessa in the early 20th century. The process of mythologization helps not only to structure events in the novel, but also is an artistic method of avoiding the cruel reality for an assimilated family in Odessa. The theoretical basis of this analysis is the work of Yuri Lotman on the semiosphere, that reveals the mythologization of the novel and its characters with the help of semantic spaces.
Keywords: Odessa, Vladimir Jabotinsky, Ovid, Metamorphosis, mythologization, antiquity, myth, modernism.

В конце 19-го века Одесса, как крупный город на границе Российской империи, занимала особое положение в истории русского еврейства. Одесса основана в 1794 году Екатериной Второй после завоевания Татарского замка Хаджибей на Чёрном море. Этот портовый город, благодаря своему географическому положению, вскоре превратился в успешный центр для фондового рынка и международной торговли на юге империи [5:7]. Южный город стал заманчивым местом, полным жизни и энергии, для греческих, немецких, французских, итальянских, польских, русских, украинских, белорусских, армянских, грузинских, татарских, молдавских и других этнических групп [5:18; 7:398; 11:87]. Город приобрёл космополитический характер благодаря многонациональному населению и своим первым испанским и французским градоначальникам: де Рибасу, де Ришельё и де Ланжерону. Но самое сильное влияние на характер города оказали евреи, которые в 1795 году составляли одну десятую, а в 1900 году более трети населения [13:35–36].

В начале 20-го века Одесса пользуется репутацией южной Пальмиры Российской империи и одного из еврейских культурных центров в Восточной Европе. В то же время, многокультурный и многоязычный город с западноевропейским стилем превратился в место насилия после волны забастовок, прихода в порт броненосца «Князь Потёмкин-Таврический», революционных мятежей и жестокого антиеврейского погрома 1905 года. Одновременно с этим в кругу одесского еврейства происходила массовая ассимиляция с русской культурой и обращение в православное христианство, что было разрушительным для еврейской системы

ценностей.

Владимир Жаботинский, родившийся в 1880 году в ассимилированной еврейской семье в Одессе, был журналистом, сионистом и писателем. Его русскоязычный роман «Пятеро» (1936) был опубликован в 1932–1934 годах в журнале «Рассвет» в Париже. Жаботинский изображает в романе историю еврейской русскоязычной семьи Мильгром в Одессе в 1903–1909 гг. «Пятеро» в названии относится к пяти детям семьи (Маруся, Марко, Лика, Сережа, Торик), которые предстают все молодыми людьми в начале романа и в конце умирают физически или символически. Роман затрагивает не только жестокие исторические события в Одессе в начале 20-го века, но и отражает настроение города и его культурные преобразования. Цель этой статьи – проанализировать мифологизацию персонажей в этом романе, которая до настоящего времени глубоко не рассмотрена ни в одной литературной работе (за исключением упоминания о сравнении Маруси с Венерой в статье немецкого литературоведа Мирьи Лекке [9:346]). Задачей данного исследования является анализ функции мифов и выявление образов из «Метаморфоз» Овидия в романе Жаботинского. Использование мифов играет важную роль для понимания текста, его интертекстуальных связей и культурного контекста развития еврейской идентичности в Одессе в начале 20-го века. Теоретической базой данного анализа служит работа Юрия Лотмана о семiosфере, помогающая раскрыть мифологизм романа и его персонажей на основе семантических пространств.

Каждый из пяти детей семьи Мильгромов имеет свою судьбу, как если бы с каждым ребёнком

был связан определённого рода эксперимент, который указывает на возможные варианты будущего для молодого еврейского поколения. События в тексте связаны с семантическими границами, пересекаемыми детьми, чтобы вырваться из закрытых социальных, культурных, религиозных и гендерных структур. По словам Лотмана, сюжет литературного текста возникает именно благодаря такому пересечению границ [2:276].

Повествование в романе ведётся от первого лица интрадигетическим рассказчиком. Ход событий представлен в основном в хронологической последовательности с использованием ретроспективных пассажей. Юрий Лотман различает два типа времени, в котором возникает сюжет литературного текста: циклический и линейный [2:276]. Текст циклического времени не имеет начала и конца и считается повторяющейся системой, синхронизированной с циклическими процессами в природе. Поскольку повествование в романе «Пятеро» связано с восприятием и опытом рассказчика, линейное время содержит и циклический метод изображения, представляющий судьбы детей Мильгровых. Циклический метод состоит в том, чтобы сосредоточить внимание читателя не на хронологическом представлении истории, а на нелинейном развитии персонажей с использованием ретроспективных пассажей. Характерной особенностью этого является скорость повествования, которую рассказчик свободно чередует с временными уровнями: сжимая или растягивая ход событий, используя лирические отступления. Циклический метод является одним из аспектов ненадёжного повествования, что подтверждает сам рассказчик в своём предисловии: «Не ручаюсь за точность ни в жизнеописаниях героев, ни в последовательности общих событий, [...] часто память мне изменяет, а наводит справки некогда» [1:10]. Ненадёжность повествования придаёт тексту двусмысленность и неоднозначность. В этом методе преобладает растянутый ход событий [12:145]. Такие эпизоды, например, связаны с любимыми персонажами рассказчика – Марусей, Серёжей и Анной Михайловной.

Старшая дочь семьи Мильгровых, Маруся, является активным женским персонажем в романе. В этом образе проиллюстрирована эволюция развития двух популярных женских типов 19-го века, *femme fragile* и *femme fatale*. Примером в европейской литературе является Монна Ванна из одноименной пьесы бельгийского автора-символиста Мориса Метерлинка (1902), на премьере которой в Одесском театре рассказчик впервые видит Марусю. Легке пишет о Марусе как о гибриде между декадентской *femme fatale* и

символистской *femme divine* [9:334]. Маруся – это новый образ эмансипированной женщины 20-го века, которая многое может себе позволить (принцип вседозволенности). Например, она может целовать молодых студентов, сидеть на коленях мужчин или купаться голышом в море, что не позволено было в то время приличной барышне.

В главе XIII «Вроде Декамерона» описан личный разговор между рассказчиком и Марусей, который происходит перед рассветом на пляже Ланжерон. Устное признание свободного поведения Маруси заканчивается исповедью: «...Бог мне свидетель: я не дразню нарочно и не щекочу. Я живу и смеюсь и... дружусь так, как само выходит» [1:82]. Маруся признается, что она «захватанная», и что её нежность, которую она дарит всем людям без каких-либо скрытых мотивов, – это грех, и жаждет прощения грехов. В исповеди рассказчик сравнивает Марусю с греческой куртизанкой Фриной [1:84]. Как Фрина перед ареопагом снимает одежду и затем купается в море [6:942–943], обнажается Маруся на лодке в присутствии друзей и прыгает голой в море. Профанным купанием она пересекает границу в священное – очищается водой и становится почти святой: «Кто-то осудил её, сказал ей, что это всё нечистое; и она зовёт в судьи Бога, и ночь, и море, и требует оправдания: разве я нечистая?» [1:84]. Маруся, подобно греческой куртизанке, владеет красотой как высшим благом и может лишь этим осчастливить мир. После того, как Маруся получает оправдание рассказчика, она награждает его по-своему, показывая свой обнажённый торс. Этот мотив снова напоминает легенду о суде над Фриной, которая раздевается перед судьями и после этого получает оправдание благодаря своей красоте. Обнажённая красота трансформируется в невинную красоту, которая ведёт к оправдательному приговору – как для Фрины, так и для Маруси.

Мотив воды становится важным для образа Маруси, которая благодаря своей красоте и привлекательности схожа с греческой богиней любви и красоты Афродитой (или Венерой в римской мифологии). Подобно Венере, рождённой из морской пены [10:IV, 537–538], Маруся очищается водой и возрождается духовно. Куртизанку Фрину также сравнивали с греческой богиней, когда она позировала для Праксителя и его статуи Афродиты Книдской, ставшей первым изображением нагого женского тела в древнегреческом искусстве. Таким образом, все три женских фигуры в литературе (Афродита, Фрина, Маруся) – превращаются в один женский символ красоты и чувственности.

После замужества с Самойло ни Маруся, ни её восприятие не меняется: «[...] Маруся ни на пушинку не изменилась» [1:126]. Этот факт удивил

рассказчика во время его визита, и он отмечает, что Маруся скучает по своей молодости и не хочет её отпускать: «[...] но убейте меня – как-то не могу вообразить себя старушкой или просто пожилой дамой» [1:131]. Смерть Маруси как будто была предсказана её мужем Самойло в ту давнюю ночь перед Марусиной исповедью: «Жила-была одна девушка и постоянно любила играть с огнём: вот и кончилось тем, что обожглась ужасно больно» [1:73]. Она умирает от ожогов, когда готовит молоко для своего ребёнка и её платье внезапно воспламеняется. При этом Маруся запирается в кухне на ключ, чтобы её дети не сгорели. Конец Маруси рассказчик описывает ещё раньше в главе IV, как «[...] дикий, страшный, чудовищный и возвышенный» [1:28]. Свой собственный конец предвидит и Маруся, когда рассказчик в последний раз посетил её в Овидиополе: «Почему-то мне мерещится, что мамины дети все плохо кончат [...]» [1:131]. И незадолго до смерти её родственник, Абрам Моисеевич в главе XXVI упоминает о "неладном" с Марусей: «Говорят, живётся им ничего. Только я вам ломаной копейки не дам за ихнее ничего себе» [1:150]. Все эти пророчества готовят читателя к смерти Маруси.

Образ Маруси можно сравнить с мифической птицей Феникс из-за её пылкой страсти, из-за её умения радоваться жизни и из-за её связи с огнём. Согласно «Метаморфозам» Овидия, Феникс горит в конце своего жизненного цикла, чтобы быть восставшим из своего собственного пепла [10:XV, 392–393]. Таким образом, его жизнь является примером вечной жизни, которая воскрешается в циклическом процессе из огня. Маруся же предвидит свою собственную смерть, потому что она не хочет стареть и умирать согласно земному хронологическому принципу. После смерти Маруся становится «героической женщиной» [1:155]. Эта героизация напоминает героизм древних героев, сакрализованных после смерти. Рассказчику даже снится письмо Маруси с того света. Благодаря этому письму Маруся остаётся активным персонажем в романе, но уже как мифический образ, который легко перемещается на границе жизни и смерти.

Как символ молодости и вечно цветущей женственности, фигура Маруси принимает метафорически-мифические черты и становится архетипом (по К. Г. Юнгу) литературного модернизма. Её мифопоэтическая характеристика становится явной при помощи временных и перцептивных перспектив. Кроме того, эта фигура связана как с огнём (смерть от ожогов), так и с водой (омовение водой). Эти два мифических символа, которые, в то же время, являются древними основными элементами жизни, имеют смысловую нагрузку очищения (крещение водой и жертвоприношение огнём) в религии. Они

указывают на интертекстуальные связи образа Маруси с мифологическими персонажами – Афродитой и Фениксом – из «Метаморфоз» Овидия.

Серёжа – средний сын семьи Мильгровов. Вместе с Марусей он является любимым персонажем для рассказчика. В Серёжином художественном образе проиллюстрировано новое поколение века, талантливого во всем и мастера на все руки [8:214]. Вместе с тем он, как представитель декадентского направления, отрицает сложившиеся культурные, социальные и моральные идеалы и ценности. И несмотря на свой чрезвычайный и беззаботный жизненный потенциал Серёжа, как и Маруся, оказывается без будущего. Серёжа говорит на нескольких языках, одарён музыкально, в рисовании и в поэзии, имеет успех в азартных играх и в любви. Своими мыслями и действиями он наслаждается безграничной свободой. Серёжа пользуется популярностью в любом обществе, будь то элита города или его низы. При этом он нарушает социальные границы порядка. Его инстинкт независимости и свободы попирает моральные ценности, так как он у него нет чувства вины.

Из-за утраты еврейской традиции и культуры он не соблюдает религиозных заповедей («Не кради» и «Не желай жены ближнего твоего») и установленных рамок поведения в обществе. Например, Серёжа организовывает грабительские рейды на своих зажиточных дядюшек Абрама Моисеевича и Бориса Маврикиевича, не преследуя конкретной цели: «Почему нельзя? Это ведь не то, что взять у нищего. Может быть, я нравственно глух, но ведь это от природы, это органическое моё увечье, а не вина» [1:123]. В этом заявлении Серёжа объясняет свою невиновность естественным законом человеческого поведения. Он живёт только своей физической жизнью, не думая о душе и нравственности. Его постоянно повторяющийся в романе вопрос: «Почему нельзя?» говорит о принципе вседозволенности, который приводит Серёжу в бездну безнравственности. Серёжа встречается одновременно с двумя женщинами, Нютой и Нюрой, являющимся матерью и дочерью, которые его материально содержат. Когда их отношения обнаруживает муж и отец этих женщин, он в порыве мести выливает химическую кислоту в лицо Серёжи и ослепляет его. Похоже, Серёжа ожидал такого конца: «[...] я ведь пропаду. Я не прилажен для жизни. Это дико звучит, когда речь идёт о человеке, сплошь усеянном, как я, полуталантами: и на рояле, и карандашом, и стихотвор, и остроллов, и что хотите. Может быть, в этом и болезнь, когда все человеку даётся, к чему ни приложит руку: как тот царь, у которого все в руках превращалось в золото, и он умер с голоду»

[1:124]. Серёжа сравнивает себя с Мидасом, древним царём Фригии, спасшего учителя Диониса (Вакха) Силена и получившего за это дар: все, к чему он прикасается, должно стать золотым [10:XI, 85–104]. Мидас сначала и не подозревает, какой разрушающий дар получил, пока не ощущает чувства голода [10:XI, 119–128]. Мидас наказан за своё губительное желание Дионисом, и после возврата дара остаётся вдали от своих сокровищ и живёт в лесу [10:XI, 146–147]. Серёжа также подвергается наказанию за отсутствие нравственности, когда он только приносит вред себе и своим близким своими «золотыми способностями». Фигура Серёжи превращается из талантливого молодого человека в бесполезного слепого калеку, который держится подальше от всех людей: «Во всяком случае, тогда на Хаджибейском лимане он остался технически жив, но для себя и для всех кончился» [1:140]. Он становится живым мертвецом.

Мотив слепоты как наказания в романе отсылает к слепоте Эдипа, которая, согласно Фрейдю, в греческом мифе равноправна кастрации [4:270]. С древности глаза рассматривались как центр жизненной силы человека или божества. Царь Эдип ослепляет себя после incesta со своей матерью Иокастой. Тройную связь между Серёжей, Нютой и Нюрой также можно считать incestом, в котором мать и дочь одновременно имеют одного и того же любовника. Их дружба насчитывает не менее восьми лет. Нюра – это мать Анна Ровенская, а Нюта – дочь Ноэми Ровенская. Две женщины известны в обществе как тётки, хотя это и противоречит еврейской традиции, а также одеваются одинаково. Как нераздельная пара с одним именем, они представляют собой мотив двойника, который представлен в романе двумя фигурами матери и дочери. Этот литературный приём является примером линейного развития циклических текстов [2:279].

Образ Серёжи также содержит и женские элементы, которые формируют его личность. Серёжа ссылается на недавно опубликованную в 1902 году и весьма противоречивую работу Отто Вейнингера «Пол и характер» об исследовании мужского и женского начала и признает, что он сам по своей природе «[...] [б]арышня-бабочка, рождённая только для холи, и забавы, и баловства» [1:124]. Если бы он родился девушкой, никто бы не стал обвинять его в том, что он позволил себя содержать. Амбивалентную фигуру Серёжи, сочетающую мужские элементы с женскими, можно сравнить с Гермафродитом – сыном Меркурия (Гермеса) и Венеры (Афродиты) – из «Метаморфоз» Овидия [10:IV, 271–388]. Его амбивалентность мужского и женского, талантливого и в то же время безнравственного придаёт ему мифологические черты.

Анна Михайловна – это мать семьи Мильгромов. У неё – как и у Маруси – «[...] был особый талант говорить самые неподходящие вещи как-то по-милому, словно ей все можно [1:22]. Принцип вседозволенности характеризует и этот образ. Её также можно рассматривать как двойника своей дочери Маруси, потому что они были похожи и в обоих рассказчик был влюблён: «а ведь только лет пять тому назад казалась старшей сестрой Маруси» [1:145].

Начало символической смерти семьи Мильгромов начинается в Потёмкинскую ночь, как вспоминает рассказчик: «Не люблю я вспоминать о том дне: суеверно не люблю – с него началось, вокруг семьи, ставшей для меня родною, то чёрное поветрие, которому суждено было за три года превратить Анну Михайловну в Ниобею [...]» [1:105]. Рассказчик сравнивает Анну Михайловну с мифическим персонажем Ниобой, которая теряет всех своих детей. Ниоба – это дочь лидийского царя Тантала и жена фиванского царя Амфиона, которому она родила семь сыновей и семь дочерей. Ниоба наказывается богиней Лето (которая родила близнецов Аполлона и Диану Юпитеру на Делосе) за высокомерность и все четырнадцать детей Ниобы погибают [10:VI, 146–312]. После ареста младшей дочери Лики рассказчик впервые видит большое человеческое горе Анны Михайловны: «В первый раз видел я так близко большое человеческое горе; хуже горя: горюешь о том, что уже случилось и прошло, но у неё было такое лицо, точно ржавый гвоздь воткнули в голову, он там и нельзя от него избавиться [...]» [1:57]. После исчезновения Марко она начинает сесть: «Тускло и неуютно было теперь в доме у Анны Михайловны [...] Анна Михайловна зато не пыталась объяснить свою всё густевшую проседь» [1:116]. После несчастья с Серёжей Анна Михайловна уже была совершенно седой [1:145], а после смерти Маруси не могла встать с постели [1:157], и крещение Торики, вероятно, привело её в могилу, но об этом можно только догадываться.

Таким образом, роман представляет собой своего рода древний миф, который объединяет в себе несколько мифов и мифических персонажей: мать – Ниоба, Маруся – Афродита и Феникс, Серёжа – царь Мидас и царь Эдип. В тексте также есть примеры линейного развития циклического времени, которое ведёт к появлению фигур-двойников (мать и дочь Нюта и Нюра, Анна Михайловна и Маруся).

Сочетание линейного развития времени с использованием литературных приёмов придаёт роману мифопоэтические черты литературного модернизма, который приходит на место реализма и натурализма в начале 20-го века. Мифопоэтические черты текста также могут быть распознаны его сильной ориентацией на прошлое,

что представляет собой важный способ самовыражения для мифологической семантической системы [3:171]. Использование мифа играет важную роль в понимании того, как развивалась еврейская идентичность в Одессе в Российской империи в начале 20-го века. Процесс мифологизации помогает не только структурировать события в романе [3:372], но и является художественным методом ухода от жестокой реальности для ассимилированной семьи

в Одессе в начале 20-го века. Дети Мильгровов – это новые герои для 20-го века, столкнувшиеся с историческими, социальными и культурными изменениями общества. Владимир Жаботинский прибегает к архетипам и традиционным древним мифам в своём романе «Пятеро», что ставит этот текст в ряды литературного модернизма и даёт базу для дальнейшего анализа мифологизации остальных героев романа.

Литература

1. Жаботинский, В. Пятеро. Самсон Назорей. Романы / В. Жаботинский – Одесса : Optimum, 2010. – 435 с.
2. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – С.-Петербург : Искусство – СПб, 2010. – 704 с.
3. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – Москва : Восточная литература РАН, 1995. – 408 с.
4. Фрейд, З. Художник и фантазирование / ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. – М. : Республика, и настоящее, 1995. – 400 с.
5. Яковлев В. А. К истории заселения Хаджибея (1789-1795). К столетию завоевания Хаджибея / В. А. Яковлев. – Одесса: Шульце, 1889. – 57 с.
6. Athenaeus: The Deipnosophists or banquet of the learned of Athenaeus. With an appendix of poetical fragments, rendered into English verse by various authors and a general index; in three volumes. Band 3. London : Bohn, 1854. – pp. 942–943.
7. Jabotinsky, V.: Memoirs by My Typewriter. In: Dawidowicz L.: The Golden Tradition. Jewish Life and Thought in Eastern Europe. New York; Chicago; San Francisco : Holt, Rinehart and Winston, 1966. – pp. 394–401.
8. Hetenyi, Zs.: In a maelstrom: the history of Russian-Jewish prose, 1860-1940. (English translation by Janos Boris). Budapest : CEU, 2008.
9. Lecke, M.: Odessa without Dogma: Jabotinsky's The Five. Ab Imperio. 1/2012. – pp. 325–350.
10. Ovid: Metamorphosen. (Lateinisch/Deutsch). Stuttgart : Reclam, 2006.
11. Samojlov, F.A.: Die Bevölkerung Odessas am Ende des 19. Jahrhunderts: nationaler, sozialer und kultureller Aspekt. In: Koschmal, W. (Hrsg.): Odessa: Kapitel aus der Kulturgeschichte. Regensburg : Lassleben, 1998. – S. 86–95.
12. Schmid, W.: Elemente der Narratologie. Berlin: De Gruyter, 2014.
13. Zipperstein, S.: The Jews of Odessa: A Cultural History, 1794–1881. Stanford: University Press, 1985.

References

1. Zhabotinskiy, V. (2010) Pyatero. Samson Nazorey. Romanyi [Five. Samson the Nazarene. Novels]. Odessa : Optimum. [in Russian]
2. Lotman, Yu. M. (2010) Semiosfera [Semiosphere]. St.Peterburg : Iskustvo. SPB. [in Russian]
3. Meletinskiy, E. M. (1995) Poetika mifa [Poetics of myth]. Moscow : Vostochnaya literatura RAN. [in Russian]
4. Freyd, Z. (1995) Hudozhnik i fantazirovanie [The artist and fantasy]. Moscow : Respublika, i nastoyaschee. [in Russian]
5. Yakovlev, V. A. (1889) K istorii zaseleniya Hadzhibeya (1789-1795) [To the history of the settlement of Khadjibey (1789-1795)]. Odessa : Shultse. [in Russian]
6. Athenaeus (1854) The Deipnosophists or banquet of the learned of Athenaeus. With an appendix of poetical fragments, rendered into English verse by various authors and a general index; in three volumes. Band 3. London : Bohn, pp. 942–943.
7. Jabotinsky, V. (1966) Memoirs by My Typewriter. In: Dawidowicz L.: The Golden Tradition. Jewish Life and Thought in Eastern Europe. New York; Chicago; San Francisco : Holt, Rinehart and Winston, pp. 394–401.
8. Hetenyi, Zs. (2008) In a maelstrom: the history of Russian-Jewish prose, 1860-1940. (English translation by Janos Boris). Budapest : CEU.
9. Lecke, M. (2012) Odessa without Dogma: Jabotinsky's The Five. Ab Imperio, pp. 325–350.
10. Ovid (2006) Metamorphosen. (Lateinisch/Deutsch). Stuttgart : Reclam.
11. Samojlov, F. A. (1998) Die Bevölkerung Odessas am Ende des 19. Jahrhunderts: nationaler, sozialer und kultureller Aspekt. In: Koschmal, W. (Hrsg.): Odessa: Kapitel aus der Kulturgeschichte. Regensburg : Lassleben, pp. 86–95.
12. Schmid, W. (2014) Elemente der Narratologie. Berlin: De Gruyter.
13. Zipperstein, S. (1985) The Jews of Odessa: A Cultural History, 1794–1881. Stanford: University Press.

УДК 82.091

Н. Н. Ступницька

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Становление и развитие психологизма в литературе

Ступницька Н. М. Становлення і розвиток психологізму в літературі. У статті систематизуються і аналізуються думки дослідників про проблему художнього психологізму. Сучасні тенденції соціального розвитку істотно актуалізують аспекти відбиття зовнішнього світу крізь призму морально-етичних переконань індивіда, що зумовило необхідність в більш глибокому теоретичному підході до вивчення проблеми художнього психологізму в літературних дослідженнях. У тексті статті розглядаються особливості зародження та розвитку психологізму, специфіка втілення переживань людини на сторінках літературних творів різних епох. Відзначено, що на ранніх стадіях літературного процесу психологізму відводилася другорядна роль, оскільки для становлення психологізму необхідний високий рівень соціального розвитку та усвідомлення цінності особистості. Позиції психологізму в літературі посилюються в XVIII столітті в такому літературному перебігу, як сентименталізм. Традиція використання психологізму письменниками-сентименталістами і романтиками була продовжена реалістами.

При зображенні літературного героя, таким чином, для розуміння справжньої підоснови вчинків персонажа необхідна кореляція зовнішнього зображення з описом внутрішнього стану. У статті йдеться про те, що в XIX столітті з'явилися умови, що сприяють розвитку психологізму. Кінець XIX – початок XX століття вважається періодом загальної психологізації літератури. Психологізм продовжує свій розвиток і в літературі XX століття, набуваючи особливу спрямованість в рамках соціалістичного реалізму. Специфіка тієї епохи породила особливий тип літератури, що розвивалася всупереч і на противагу офіційній доктрині і отримала назву дисидентської.

Ключові слова: психологізм, переживання людини, літературний процес, цінність особистості, психологізація літератури, епоха, соціалістичний реалізм.

Ступницькая Н. Н. Становление и развитие психологизма в литературе. В статье систематизируются и анализируются мнения исследователей о проблеме художественного психологизма. В тексте статье рассматриваются особенности зарождения и развития психологизма, специфика воплощения переживаний человека на страницах литературных произведений различных эпох. Отмечено, что на ранних стадиях литературного процесса психологизму отводилась второстепенная роль, поскольку для становления психологизма необходим высокий уровень социального развития и осознание ценности личности. В статье говорится, что в XIX веке появились условия, благоприятствующие развитию психологизма. Конец XIX – начало XX века считается периодом общей психологизации литературы. Психологизм продолжает свое развитие и в литературе XX века, приобретая особую направленность в рамках социалистического реализма.

Ключевые слова: психологизм, переживания человека, литературный процесс, ценность личности, психологизация литературы, эпоха, социалистический реализм.

Stupnitskaya N. N. Formation and development of psychologism in literature. The opinions of researchers about the problem of artistic psychology are systematized and analyzed. Modern tendencies of social development substantially actualize the aspects of reflection of the external world through the prism of moral and ethical beliefs of the individual. It is determined the necessity in deeper theoretical approach to the study of the problem of artistic psychologism in literary studies. The text of the article deals with the peculiarities of the origin and development of psychologism, the specifics of the embodiment of human experiences in the pages of literary works of different epochs. It is noted that in the early stages of the literary process psychologism had a secondary role, since for the formation of psychologism a high level of social development and awareness of the value of the individual is required. The positions of psychologism in literature are intensified in the XVIII century in such a literary trend as sentimentalism. The tradition of the use of psychology by writers of sentimentalists and romantics was continued by realists.

So, in the depiction of a literary hero a correlation of the external image with the description of the internal state to understand the true basis of the actions of the character is necessary. It is shown in the article that there were conditions conducive to the development of psychologism in the 19th century. The end of the 19th – the beginning of the 20th century is considered a period of general psychologisation of literature. Psychologism continues its development in the literature of the 20th century gaining a special orientation within the framework of socialist realism. The specifics of that era gave rise to a special type of literature that developed contrary to the official doctrine and was called dissident literature.

Key words: psychologism, human experience, literary process, personality value, psychologisation of literature, era, socialist realism.

Проблема психологізму в сучасній літературознавстві являється предметом дискусій, породжуючи обилие мнень, і побуджуючи к дальнішим розмислам об этом явленні. Основуючись на мнєнях дослідників, посвячених даній проблемі, можна помітити, що художественний психологізм не в повній мірі визначився як предмет наукового вивчення,

і, як утверджує В. С. Загороднюк, недостатньо вивчені співвідношення форм психологічних характеристик з категоріями естетики, а також вплив психологічного аналізу на художественно-естетичну значимість [5]. І. В. Козлик полагает, що в літературі завжди спостерігалось стремління к вираженню душевної життя людини, його почуттів, переживань, розмислень, емоційних відгуків на зовнішні явленія, при этом демонструючи

определенное мировосприятие, отношение к миру своих творцов как представителей конкретных исторических поколений и исторических эпох [6].

Цель данной статьи состоит в том, чтобы проследить особенности становления и развития психологизма, выявить специфику описания душевного состояния человека на различных этапах общественно-литературного развития.

Современные тенденции социального развития существенно актуализируют аспекты преломления внешнего мира сквозь призму морально-нравственных убеждений индивида, что обусловило необходимость в более глубоком теоретическом подходе к изучению проблемы художественного психологизма в литературных исследованиях.

В словаре С. И. Ожегова психологизм определяется как «углубленное изображение психических, душевных переживаний» [10: 630], применительно к литературоведению, психологизм, с точки зрения А. Б. Есина, представляет собой «особое изображение внутреннего мира человека средствами собственно художественными, глубина и острота проникновения писателя в душевный мир героя, способность подробно описывать различные психологические состояния и процессы (чувства, мысли, желания и т. п.), подмечать нюансы переживаний <...> представляет собой стилевое единство, систему средств и приемов, направленных на полное, глубокое и детальное раскрытие внутреннего мира героев» [3: 65]. В словаре литературоведческих терминов С. П. Белокуровой, понятие психологизма рассматривается как «способ изображения душевной жизни человека в художественном произведении, воссоздание внутренней жизни персонажа, ее динамики, смены душевных состояний, анализ свойств личности героя» [2: 217]. Понятие психологизма в литературе представляет собой способ изображения внутренних переживаний персонажа литературного произведения, глубокое проникновение в психологию героя, описание мыслей, чувств, намерений, чаяний, осознанных и бессознательных желаний.

Актуальность данной темы не вызывает сомнений, поскольку осознание и познание внутреннего мира человека, попытки объяснить и мотивировать поведенческие особенности индивидов в той или иной ситуации приобретают все большую значимость с развитием социально-культурной сферы и накоплением человечеством знаний об окружающем его универсуме.

Так, на ранних стадиях развития литературы психологизму отводилась второстепенная роль: повествование сообщало о внешних проявлениях героев в действии, не делая попыток осмысления

психологических аспектов поведения. «Все, находящееся вне сферы решительных поступков и поворотных событий, – пишет Л. В. Чернец, – для эпоса и драмы как бы не существовало» [14: 190]. Исследуя эпизод из «Иллиады», в котором царь Приам хоронит своего сына Гектора, исследовательница отмечает художественную выразительность в описании горя отца, представляющей собой одну из наиболее впечатляющих попыток глубокого проникновения в переживания персонажа, не является, тем не менее, проявлением психологизма в современном его понимании. Глубина отцовского горя постигается через косвенные источники, проявляющиеся на внешнем, событийном уровне, а именно: решимость Приама отправиться к врагам, чтобы выкупить тело мертвого сына, пышные похороны и рыдания царя. «Не “диалектика” переживаний выявляется здесь. – утверждает Л. В. Чернец. – В гомеровской поэме с максимальной целеустремленностью запечатлевается одно чувство – чувство отцовского горя, предельное в своей силе и ярости» [14: 191]. Подобную тенденцию отмечает в своей работе А. Б. Есин, замечая, что внутренний мир человека не сразу стал полноценным объектом изображения на страницах литературных произведений, представляя собой фиксацию сугубо внешних проявлений внутреннего мира персонажа, выявляя, тем самым, простые переживания, без углубленной рефлексии. Исследователь полагал, что в социальном сознании того времени отсутствовал интерес к личности, к индивидуальным особенностям человека, что и обусловило невозможность возникновения идейно-нравственной проблематики, являющейся основным положением психологизма. Для развития и укоренения психологизма необходим высокий уровень развития общественной культуры, осознание ценности личности, что и создает предпосылки для становления психологизма [4].

При изображении литературного героя, таким образом, для понимания истинной подоплеки поступков персонажа необходима корреляция внешнего изображения с описанием внутреннего состояния, так как герой, по мнению, В. Е. Хализева, «обладает определенной структурой, в которой различимы внутреннее и внешнее» [13: 172]. По мнению исследователя, средневековая традиция описания человека в художественных произведениях, привносит много новых чувств и переживаний во внутренний мир литературных персонажей, так «духовная встревоженность, сердечное сокрушение, покаянные умонастроения, умиление и душевная просветленность, в самых разных «вариациях», запечатлены в «Исповеди» Бл. Августина, «Божественной комедии» А. Данте,

многочисленных житиях» [13: 173]. Тем не менее, средневековые авторы не отобрали всю сложность человеческого сознания, разноречивость, а, порой, и противоречивость внутреннего мира персонажа.

Позиции психологизма в литературе усиливаются в XVIII веке в таком литературном течении, как сентиментализм. Как полагает А. Б. Есин [5], происходит эстетическое совершенствование и возрастает содержательная значимость психологизма. Автор связывает эти процессы с социальными сдвигами в обществе, а также с той огромной ролью, которую приобрела личность в системе сентименталистской и еще более романтической культуры. В центре сентименталистского направления находится интерес к внутренним переживаниям тонко чувствующих героев. Наиболее известными произведениями данного литературного течения являются «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо, «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» Л. Стерна, «Страдания юного Вертера» И. В. Гете, «Бедная Лиза» и другие повести Н. М. Карамзина. Л. В. Чернец пишет о том, что на возвышенно трагических, нередко иррациональных переживаниях личности было сосредоточено внимание литературы романтизма (повести Гофмана, поэмы и драмы Байрона) [14: 191].

Традиция использования психологизма писателями-сентименталистами и романтиками была продолжена реалистами. В творчестве М. Ю. Лермонтова, И. С. Тургенева, И. А. Гончарова внимание уделяется внутренним мотивам поведения героев, духовным исканиям и психологическим конфликтам.

Конец XIX – начало XX века считается периодом общей психологизации литературы. Как отмечает Б. Проскурин, в это время особую остроту приобрел вопрос об описании внутреннего мира личности, что обусловило смещение акцентов с воспроизведения социальной сферы на личностные особенности персонажа и развитие антропоцентризма. По мнению исследователя, в это время появляется новый психологизм в литературе, в основе которого лежит представление о духовной жизни человека как о многоуровневой суперсложной системе, что привело не только к формированию системы художественного психологизма, как поэтического принципа, но и к образованию совершенно новых, коррелирующихся с психологизмом и характерологией и выражающихся посредством их форм социального аналитизма.

И. В. Козлик в своей работе «В поэтическом мире Ф. И. Тютчева» отмечает, что именно в творчестве таких великих романтиков как поздний Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Некрасов, Фет, Толстой, Достоевский, такая исконная черта

как психологичность, превратилась в осознанный эстетический принцип – психологизм. Психологизм моделирует динамику душевной жизни человека, психические состояния в его душе и сознании. Он позволяет «найти способ, канал» для соединения «истинной, чуть ли не непостижимой» действительности внутреннего мира души и «существующей действительности» [6: 28].

В XIX веке появились условия, благоприятствующие развитию психологизма, а именно: существенно повышается ценность личности и при этом возрастает уровень ее идейной и нравственной ответственности, усложняется сам исторически складывающийся тип личности. Наряду с этим развивается и усложняется осмысление человеком окружающего мира: появляется большое количество нравственных, политических, философских теорий и систем, часто сложных и внутренне противоречивых, увеличивается и обогащается духовная культура человека, выявляется рефлексующее сознание личности, что и обусловило развитие психологизма. Психологизм достигает своего апогея в произведениях Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, которые изображают диалектическую сущность внутреннего мира героев. Н. Г. Чернышевский писал, что Л. Н. Толстой во внутреннем мире героя обращал внимание на то, «как одни чувства и мысли развиваются из других; ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует...» [15: 422]. В свою очередь, М. М. Бахтин говорил о структурообразующей роли психологизма персонажей у Ф. М. Достоевского: «Скрещиваются их сознания с их мирами, скрещиваются их целостные кругозоры. В точке пересечения их кругозоров лежат кульминационные пункты романа. В этих пунктах и лежат скрепы романного целого» [1: 182–183].

Психологизм продолжает свое развитие и в литературе XX века, приобретая особую направленность в рамках социалистического реализма. Невзирая на своеобразную унификацию и доминирование общественного над личным, в условиях социалистического государства наблюдался идейный интерес к процессам умственного и нравственного становления и развития личности, что и обусловило специфику персонажей, появившихся на страницах произведений М. Горького, Ч. Айтматова, М. Шолохова, К. Симонова и других писателей того периода. Специфика той эпохи породила совершенно особый тип литературы,

развивавшийся вопреки и в противовес официальной доктрине и получившей название диссидентской, одним из ярких представителей которой является А. И. Солженицын и его роман «В круге первом». Проведение текстологических изысканий с целью сопоставления всех существовавших редакций произведения, с нашей точки зрения, дело будущего, однако уже сейчас можно утверждать, что существуют значительные различия между вариантами романа в восьмидесяти семи и в девяносто шести главах.

Говоря о двух версиях романа (К-96 и К-87), Л. Лосев отмечает различие в их психологическом восприятии. «Итак, если говорить о некоем эмоциональном качестве переживаемых катарсисов, то в первом случае катарсис в конечном счете сводится к решению рационально поставленной загадки, что является видом развлеченія. Во втором – катарсис состоит в эмоциональном потрясении глубоко эмоционально вовлеченного читателя, что становится частью личного опыта, возможно, приводит к изменению в самой структуре личности читателя» [7: 36]. С подобной оценкой разных редакций романа не согласна Н. Д. Солженицына, полагавшая, что нравственный выбор Володина в «атомном» варианте значительно труднее. Благородный поступок героя ради спасения ни в чем не повинного доброго человека вызывает безусловное сочувствие и не идет ни в какое сравнение с действиями персонажа, которые при любом режиме расценивались бы как предательство. «Самые трагические жизненные ситуации, говорила Наташа, когда нет возможности отвернуться от злого и выбрать доброе, а когда выход только... И тут она складывала руки лодочкой, как для ныряния или для молитвы, как будто поступок, подобный володинскому выбору истины и есть голову очертя ныряние вверх» [7: 38].

В литературоведении также выделяют и косвенный психологизм, представляющий собой изображение внутреннего мира персонажа не непосредственно, а через экстралингвистические признаки, такие как: особенности речи, поведения, внешности и мимики героя, интерпретация которых может носить весьма неоднозначный характер.

Сопоставление различных редакций романа А. И. Солженицына «В круге первом» позволяет сделать вывод, что работа Солженицына над образами велась по линии углубления психологизма, свидетельством чего являются изменения в трактовке персонажей. «В редакции 1964 г. романа «В круге первом» Глеб Нержин в своих тайных заметках на «шарашке» писал, что Маркс «видел какие-то экономические пути включения *всего* крестьянства в новую экономическую систему. *Пахан* в 1929г., конечно, не искал этих путей... Зачем мяснику учиться на

терапевта?... В последней редакции все это место опущено» [8: 120]. «В третьем варианте, «вермонтском», но написанном в 1968, меняется также портрет Сологдина – Панина, намечен отход от рыцаря с лицом Христа. Нержин – Солженицын эмансипируется – освобождается от воздействия того, кто, в большей мере, чем Рубин – Копелев, был его наставником в мятеже» [9: 108]. Образ Сологдина существенно снижен, но это лишь подчеркивает героизм Герасимовича. В шестьдесят девятой главе появляются весьма существенные детали: в споре о свободе Рубин говорит: «А ты бы не клянчил? У тебя просто нет возможности получить свободу. А то на брюхе бы пополз!» [11: 532] «– Никогда!» – затрясся Сологдин [11: 532]. И далее: «Если раньше Сологдин мог колебаться, то теперь-то с наслаждением влепит он удар этой своре: не давать им шифратора! Не давать! Не катить же и тебе их проклятой колесницы! Ведь потом не докажешь, как они были слабы и бездарны! Нагаддят, нагудят, назвенят, что все – от закономерности, что быть иначе не могло» [11: 533]. В семьдесят девятой главе вставлен важный внутренний монолог Сологдина, представляющийся финальной точкой предыдущего спора героя с Рубиным: «Все пути событий подчинены тебе. Зачем тебе погибать? Для кого? Для безбожного потерянного развращенного народа?» [11: 599]. Не менее интересны появившиеся в романе размышления Яконова, который не сомневался, что «победителем будет Советский Союз. Яконов понял это еще после поездки в Европу в 1927 году. Запад был обречен именно потому, что хорошо жил и не имел воли рисковать жизнью, чтобы эту жизнь отстоять» [11: 594].

В новую редакцию романа вставлен также спор Нержина с Рубиным о социализме и разговор Нержина с Герасимовичем о разумно устроенном обществе. В окончательной редакции романа появляется глава, имеющая название: «Разговор три нуля», в которой Нержин отказывается от предложения Рубина и, тем самым, обрекает себя на отправку в лагерь. В ответ на аналогичное предложение Сологдина, писатель дает мотивировку такого нержинского решения: «Но если вкалывать – то когда же развиваться» [11: 743]. Это добавление весьма существенно, так как подчеркивает, что приоритетным для Солженицына является духовное развитие человека.

Примечательна в плане психологизма и повесть А. И. Солженицына «Раковый корпус», где в эпизоде появления Шулубина в больнице использован прием психологического параллелизма в изображении картины природы и мрачного душевного состояния героя: старик входит в палату пятого марта, в траурный для страны день, связанный с годовщиной смерти Сталина, когда «на

дворе выдался день мутный, с холодным мелким дождиком» [12: 259], или в другом описании: «среди серенького унылого дня, когда все лежали по кроватям и стекла, замытые дождём, так мало пропускали света, что ещё прежде обеда хотелось зажечь электричество, да чтоб скорей вечер наступал, что ли» [12: 263]. Подобные гнетущие картины характеризуют внутреннее подавленное состояние героя и предвосхищают тяжелый разговор героя с Костоглотовым о самом серьезном и насущном вопросе – личной ответственности

каждого за репрессии власти.

Представленный в данной статье материал позволяет сделать вывод о целесообразности и продуктивности анализа художественных произведений в психологическом аспекте, поскольку писатель фиксирует в сознании персонажей личное и коллективное, сознательное и бессознательное, воссоздает страхи, сны, желания, предчувствия, восходящие к коллективному сознанию, формирует у читателя специфическое рефлексующее сознание.

Литература

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
2. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов / [сост. С. П. Белокурова]. – СПб. : Паритет, 2007. – 320 с.
3. Есин А. Б. Литературоведение. Культурология : [избранные труды : учеб. пособие] / А. Б. Есин. – 3-е изд., стереотип. – М. : ФЛИНТА : Наука, 2011. – 280 с.
4. Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы: кн. для учителя/ А. Б. Есин. – М. : Просвещение, 1988. – 176 с.
5. Зогороднюк В. С. Психологізм романів Стельмаха: автореф. дис. ... канд. філол. наук/ В. С. Загороднюк. – Кіровоград, 2001. – 19 с.
6. Козлик И. В. В поэтическом мире Ф. И. Тютчева/ И. В. Козлик/ [отв. ред. член-корреспондент НАН Украины Н. Е. Крутикова]. – Ивано-Франковск: Плай; Коломыя: Вік, 1997. – 156 с.
7. Лосев Л. Поэзия и правда у Солженицына / Л. Лосев // Литературное обозрение. – 1999. – №1. – С. 30–38.
8. Лурье Я. С. Александр Солженицын – эволюция его исторических взглядов / Я. С. Лурье // Звезда. – 1994. – №6. – С. 117–125.
9. Нива Ж. Солженицын / Ж. Нива ; [пер. с фр. Симона Маркиша в сотрудничестве с автором]. – М. : Худож. лит., 1992. – 189, [2] с.
10. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка : 80 000 слов фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова // Рос. АН, Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. – [4-е изд., дополн.]. – М. : ООО «А ТЕМП», 2006. – 944 с.
11. Солженицын А. И. В круге первом : [роман] / А. И. Солженицын. – М. : Художественная литература, 1990. – 765, [1] с. – (Текст).
12. Солженицын А. И. Малое собрание сочинений : в 7 т. / А. И. Солженицын. – М. : ИНКОМ НВ, 1991. – Т. 4 : Раковый корпус. – 1991. – 416 с.
13. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – 398 с.
14. Чернец Л. В. Введение в литературоведение : учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Скалнек и др. ; под ред. Л. В. Чернец. – [5-е изд.]. – М. : Академия, 2012. – 720 с.
15. Чернышевский Н. Г. Детство и отрочество. Сочинения графа Л. Н. Толстого // Н. Г. Чернышевский // Полное собрание сочинений : в 15 т. – М. : Гослитиздат, 1947. – Т. 3. – С. 421–431.

References

1. Bahtin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva / Mihail Mihajlovich Bahtin. – M. : Iskusstvo, 1979. – 424 s.
2. Belokurova S. P. Slovar literaturovedcheskih terminov / [sost. S. P. Belokurova]. – SPb. : Paritet, 2007. – 320 s.
3. Esin A. B. Literaturovedenie. Kulturologiya : [izbrannye trudy : ucheb. posobie] / A. B. Esin. – 3-e izd., stereotip. – M. : FLINTA : Nauka, 2011. – 280 s.
4. Esin A. B. Psihologizm russkoj klassicheskoj literatury: kn. dlja uchitelja/ A. B. Esin. – M. : Prosveshhenie, 1988. – 176 s.
5. Zogorodnjuk V. S. Psihologizm romaniv Stel'maha: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk/ V. S. Zagorodnjuk. – Kirovograd, 2001. – 19 s.
6. Kozlik I. V. V poeticheskom mire F. I. Tjutcheva/ I. V. Kozlik/ [otv. ped. chlen-korespondent NAN Ukrainy N. E. Krutikova]. – Ivano-Frankovsk: Plaj; Kolomyja: Vik, 1997. – 156 s.
7. Losev L. Pozejija i pravda u Solzhenicyna / L. Losev // Literaturnoe obozrenie. – 1999. – №1. – S. 30–38.
8. Lur'e Ja. S. Aleksandr Solzhenicyn – jevoljucija ego istoricheskikh vzgljadov/ Ja. S. Lur'e // Zvezda. – 1994. – №6. – S. 117–125.
9. Niva Zh. Solzhenicyn / Zh. Niva ; [per. s fr. Simona Markisha v sotrudnichestve s avtorom]. – M. : Hudozh. lit., 1992. – 189, [2] s.
10. Ozhegov S. I. Tolkovyj slovar' russkogo jazyka : 80 000 slov frazeologicheskikh vyrazhenij / S. I. Ozhegov, N. Ju. Shvedova // Ros. AN, In-t rus. jaz. im. V. V. Vinogradova. – [4-e izd., dopoln.]. – M. : ООО «А ТЕМП», 2006. – 944 s.
11. Solzhenicyn A. I. V krugu pervom : [roman] / A. I. Solzhenicyn. – M. : Hudozhestvennaja literatura, 1990. – 765, [1] s. – (Tekst).

12. Solzhenicyn A. I. Maloe sobranie sochinenij : v 7 t. / A.I. Solzhenicyn. – M. : INKOM NV, 1991. –Т. 4 : Rakovyj korpus. – 1991. – 416 s.
13. Halizev V. E. Teorija literatury / V. E. Halizev. – M. : Vysshaja shkola, 1999. – 398 s.
14. Chernec L. V. Vvedenie v literaturovedenie : uchebnik dlja stud. uchrezhdenij vyssh. prof. obrazovanija / L. V. Chernec, V. E. Halizev, A. Ja. Skalnek i dr. ; pod red. L. V. Chernec. – [5-e izd.]. – M. : Akademija, 2012. – 720 s.
15. Chernyshevskij N. G. Detstvo i otrochestvo. Sochinenija grafa L. N. Tolstogo // N. G. Chernyshevskij // Polnoe sobranie sochinenij : v 15 t. – M. : Goslitizdat, 1947. – T. 3. – S. 421–431.

Класичні мови в сучасних лінгвістичних парадигмах

УДК 811.124'01

І. О. Голубовська

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Інститут філології

Актуальні епістемі української модерної класичної філології

Голубовська І. О. Актуальні епістемі української модерної класичної філології. У рамках даної статті розглядається розвиток української класичної філології з 2006 по сьогоднішній день у контексті зміни науково-лінгвістичних парадигм, переходу від традиційної міждисциплінарної описовості до використання структурного підходу і, врешті-решт, до когнітивно- культурно- та комунікативно маркованого ракурсу розгляду мовно-мовленнєвих фактів греки й латини. Внаслідок дії екстралінгвістичних факторів у сучасному українському просторі класичної філології перевага віддається лінгвістично орієнтованим дослідженням, спостерігається поступовий відхід від широкого гуманітарного модусу досліджень (із традиційним залученням даних археології, літературознавства, історії, культурології, семіотики), причому українські вчені-класики успішно застосовують у своїх розвідках категоріальний апарат сучасної теоретичної лінгвістики.

Ключові слова: класична філологія, зміна наукових парадигм, системно-структурна парадигма, антропологічна парадигма, метамова, інструментарій дослідження.

Голубовская И. А. Актуальные эпистемы украинской современной классической филологии. В рамках данной статьи рассматривается развитие украинской классической филологии с 2006 по сегодняшний день в контексте смены научно-лингвистических парадигм, перехода от традиционной междисциплинарной описательности к использованию структурных подходов, к когнитивно- культурно- и коммуникативно маркированному ракурсу рассмотрения языковых и речевых феноменов древнегреческого и латинского языков. В результате актуализации экстралингвистических факторов в современном пространстве украинской классической филологии предпочтение отдается лингвистически ориентированным исследованиям, наблюдается постепенный отказ от широкого гуманитарного модуса исследований (с традиционным привлечением данных археологии, литературоведения, истории, культурологии, семиотики), причем украинские классики успешно используют в своих исследованиях категориальный аппарат современной теоретической лингвистики.

Ключевые слова: классическая филология, смена научных парадигм, системно-структурная парадигма, антропологическая парадигма, метаязык, инструментарий исследования.

Golubovska I. O. Actual epistemes of Ukrainian modern classical philology. Within the framework of this article, the development of Ukrainian classical philology from 2006 to the present day in the context of changing scientific and linguistic paradigms, transition from traditional interdisciplinary descriptive approach to the structural one and, ultimately, to the cognitive-cultural and communicative-oriented perspective of Greek and Latin language phenomena. As a result of extralinguistic factors, in modern Ukrainian space of classical philology preference is given to linguistically oriented research, one might observe a gradual rejection from the broad humanitarian mode of research (with the traditional involvement of archeology, literature, history, culturology, semiotics, etc.), which creates its new face. On the grounds of generalization of the different research tools and metalanguage used in numerous researches in the field of classical philology in our times the conclusion was drawn about the integration of those traditional research approaches which had been practiced beginning from the XIV-th century, with those understandings that are currently characteristic of modern multi-vector theoretical linguistics with its various subject areas. Ukrainian classics successfully use in their studies the categorial apparatus of modern theoretical linguistics. They creatively apply those scientific and linguistic developments that are inherent in today's anthropologically oriented linguistics.

Key words: classical philology, changing scientific and linguistic paradigms, system-structural paradigm, anthropological paradigm, metalanguage, research tool.

Як свідчить історія становлення й розвитку класичної філології як міждисциплінарної елітарної науки, від початків формування її була притаманна **комплексність** (адже до складу її традиційно входять і літературознавство, і мовознавство, і метрика, і текстологія, і епіграфіка, і палеографія, і історія, і археологія). Зокрема, Ф. Ф. Зелінський свого часу зазначав: «Наука про античність не є спеціальністю порівняно з іншими спеціальностями, замкненими на себе і самодостатніми; це – предмет енциклопедичний,

який постійно зближує свого представника з іншими ділянками знання, що підтримує у ньому усвідомлення єдності науки і повагу до окремих її галузей [10:64]. Оцінити однозначно архісему комплексності у контексті когнітивної спрямованості класичної філології доволі складно з огляду на її амбівалентність. З одного боку, це є достоїнство цієї галузі знання (адже вимога міждисциплінарності, яка постала лише на сучасному етапі розвитку гуманітарного знання, у випадку класичної філології виконувалася вже з епохи Відродження). Проте з іншого боку, її традиційна закритість не могла не перешкоджати

рецепції нових ідей, підходів і розумінь, які виформовувалися у процесі розвитку гуманітарних наук, зокрема, лінгвістики.

У сучасному українському просторі класичного філологічного знання склалася своєрідна ситуація, спровокована, як видається, насамперед екстралінгвістичним фактором прагматичного порядку: відсутністю у переліку наукових спеціальностей ДАКу України спеціальності, яка б називалася «класична філологія», натомість наявна спеціальність «класичні мови. Окремі індоєвропейські мови – 10. 02. 14». Тому сучасну українську класичну філологію характеризує акцентуація саме на лінгвістично орієнтованих дослідженнях і поступовий відхід від широкого гуманітарного модусу досліджень (із традиційним залученням даних археології, літературознавства, історії, культурології, семіотики) у цій галузі наукової когніції. Така тенденція створює нове обличчя студій у рамках української класичної філології і якісно відрізняє її за змістом, спрямованістю, вихідними дослідницькими презумпціями та інструментарієм дослідження від підходів до опрацювання масиву класичних текстів, що склався на теренах нашого північного сусіда (маються на увазі насамперед Московська і Санкт-Петербурзька школи класичної філології). Для того, щоб у цьому переконатися, достатньо проаналізувати хоча б проблематику щорічних конференцій під назвою «Индоевропейское языкознание и классическая филология» (читання пам'яті Й. М. Тронського), які проводяться Інститутом лінгвістичних досліджень Російської академії наук (РАН), інформація про які широко представлена в Інтернет-просторі.

Ніде правди діти, класична філологія в діахронії формувалася як наука, котра досліджує літературні пам'ятки греко-римської культури з метою відтворення вірогідної картини античного світоспоглядання. Це повністю відповідало призначенню філологічного знання в цілому, яке полягає у проникненні до глибин змісту того чи того тексту з метою його адекватного витлумачення. Використовуючи палеографічний, текстологічний, граматичний та інші методи дослідження, філологи від часів Відродження і до наших днів намагаються якнайточніше відновити першопочатковий текст (який міг постраждати від часу або бути викривленим при переписуванні), перекласти його та дати йому широкий історико-лінгвістичний коментар. Проте, як видається, на сьогоднішній день класична філологія у цілому вже виконала своє історичне завдання з визначення складу текстів, правил їх формування та історико-культурного опису. В історичній послідовності виникнення наук «філологія» → «мовознавство» останнє як «молодший» член кореляції має «влити нове вино у старі міхи», іншими словами, надати

свій епістемний, метамовний, інструментальний потенціал першому «поважному» члену у форматі проєкцій на матеріал класичних мов.

Ю. В. Рождественський, розмірковуючи на теми співвідношення між змістовим наповненням термінів «філологія» та «мовознавство» і виходячи із сосюрівського розуміння замкненої в самій собі суті мови як «єдиного і справжнього предмета лінгвістики», твердив у 1996 р. про те, що «лінгвістика не включає і не може включати до свого складу вчення про мовні тексти – основу суспільно-мовної практики» [29:20].

У наш час вже давно сформованими є і лінгвістика тексту, і дискурсологія, і комунікативна лінгвістика, і медіа-, політична та сугестивна лінгвістика, які, будучи представниками ненаукової за Соссюром «зовнішньої лінгвістики», мають в якості основного об'єкта свого вивчення **текст** в його найрізноманітніших структурних, експресивних, прагматичних, сугестивних, комунікаційних, когнітивних та культурних іпостасях. Лінгвістика стрімко розширює кордони своєї метамови, методів дослідження, епістемічних припущень, модусів пізнання, водночас проєктуючи здобутий у суміжних гуманітарних та природничих науках когнітивний потенціал на ґрунт найрізноманітніших текстів, у тому числі й класичних.

Переходячи до конкретного аналізу векторів пізнання, які заявлені у сучасних студіях з класичної філології в Україні (при цьому буду покладатися переважно на дисертаційні дослідження, захищені в спеціалізованій раді Д 26.001.19 при Інституті філології), вважаю за доцільне приділити трохи уваги епістемологічному осмисленню мовного розвитку, іншими словами, виділенню «парадигм» лінгвістичного знання. При цьому поняття «методологія» буде виступати провідним, тобто таким, що зумовлює **вихідні метанаукові презумпції та переконання відносно природи об'єкта**, які прийняті як вихідні певною науковою спільнотою професіоналів і не піддаються сумніву доти, доки до цього не будуть спонукати певні кризові явища у розвитку наукового напрямку.

Можна твердити, що **саме зміна презумпцій призводить до зміни наукових парадигм**. Під таким кутом зору видається логічним визнати **тільки три парадигми в доступній нам історії мовознавства: порівняльно-історичну (метод – порівняльно-історичний, внутрішньої та зовнішньої реконструкції, історизм як принцип розуміння природи досліджуваного об'єкта та діахронія як вихідна ціннісна настанова, ціль – відновлення форм мови-предка та встановлення подальших дивергенційних процесів її розвитку з відокремленням споріднених мов), системно-структурну (методи – безпосередніх складових,**

опозицій, трансформаційний, компонентний аналіз, – максимально формалізовані; синхронія, системність і знаковість мови як вихідна ціннісна настанова, *ціль* – встановлення внутрішньосистемних протиставлень і кореляцій); *антропологічну* (методи – концептуальний, прототипічний, семантичних примітивів, фреймового/гештальт-аналізу, функціонально-семантичний; конверсаційний, критичного дискурсу-аналізу, – фактично всі з елементами внутрішньої інтроспекції як способу отримання знання; вихідна ціннісна настанова (презумпція) – первинність когнітивних структур відносно мовних, *ціль* – вивчення структур зберігання знання у свідомості людини та їх мовно-мовленнєвих, комунікативних та культурних проєкцій.

Наукова специфіка дисертацій, які були захищені за останні десять років зі спеціальності «класичні мови», тяжіє переважно до системно-структурної та антропологічної парадигм мовознавчого знання. Щодо порівняльно-історичних студій, наразі в Україні, на жаль, вони виступають переважно допоміжними як для системних, так і для антропологічно орієнтованих досліджень.¹ Проте традиційний модус класично-філологічних досліджень – мовно-стилістичний – все ще зберігає свої позиції, хоча (як засвідчує кількісний відсоток таких робіт) суттєво поступається тим дослідженням, які виконуються із урахуванням досягнень теоретичної лінгвістики ХХ–ХХІ століть.

Розглянемо спершу ті наукові класичні розвідки, у яких застосовано структурно-системний підхід до розуміння сутності мови.

1. Системно-структурні дослідження в у галузі класичних мов (2006 - 2017).

1.1. У докторській дисертації Звонської Лесі Леонідівни «Становлення парадигми темпоральності в давньогрецькій мові» (2007) із залученням термінопоняття «функціонально-семантичне поле», впровадженого у науковий обіг О. В. Бондарком [3], подано динамічну модель поля часу, яким він уявлявся давнім грекам і який вони зафіксували своєю когнітивно-мовною практикою в системі морфологічних, лексичних та синтаксичних характеристик давньогрецького дієслова. У рамках дисертації побудовано потужний фрейм системно-функціональних досліджень із залученням методів математичної статистики, котрий потребує подальших проєкцій на інший мовно-мовленнєвий матеріал, зокрема у контексті культурно-філософського осмислення мови.

¹ Приємним виключенням стала докторська дисертація Т.О. Козлової «Принцип іконічності та його реалізація в лексиці індоєвропейської прамови (2017), виконана на перетині ідей теоретичної лінгвістики та лінгвістичної компаративістики.

Докторська дисертація Чернюха Б. В. «Функціональна семантика аспектуальності в латинській мові» (2017) також виконана у руслі ідей функціональної граматики О. В. Бондарка. На багатющому мовно-мовленнєвому матеріалі автор здійснює комплексний функціонально-семантичний аналіз категорії аспектуальності, відстежуючи у діахронії динаміку взаємозв'язку між аспектуальною семантикою та акціональними типами предикатів. Моделюючи макрополе аспектуальності в термінах центру і периферії, автор справедливо відносить до центру цього макрополя мікрополе лімітативності, відводячи мікрополям фазовості, множинності, тривалості та інтенсивності периферійний локус. При цьому ближня периферія представлена мікрополем фазовості, дальня, за ступенем віддаленості від ядра, – мікрополями множинності, тривалості та інтенсивності. Як відомо, категорія виду (аспекту) була притаманна праіндоєвропейській мові, і на подальших шляхах мовної дивергенції збереглася тільки в мовах слов'янської мовної групи. З огляду на це можна твердити, що ця дисертаційна робота стане у пригоді не тільки вченим-класикам, а й спеціалістам у галузі порівняльно-історичного та ностратичного мовознавства.

1.2. У низці дисертацій, присвячених вивченню українського різновиду середньовічної латини ХV–ХVІІ ст.² (дисертації Н. В. Бойко, 2006, Р. А. Щербини, 2006, О. М. Косіцької, 2009, О. М. Кошій, 2011)³ об'єднані єдиним дослідницьким фреймом, який свого часу було вдало апробовано у дисертації В.М. Миронової. У рамках вище зазначених робіт на матеріалі різножанровних текстів досліджуються структурні зміни в українському різновиді пізньосередньовічної латини на фонетико-орфографічному, морфологічному, лексичному та синтаксичному рівнях, спричинені інтерференцією латинської, української і частково польської мов. У цих роботах широко використовуються можливості таксономічного методу як вершини описового, пов'язаного із проблемами встановлення системи

² На кафедрі загального мовознавства, класичної філології та неоелліністики склався потужний напрямок дослідження особливостей функціонування латини в Середньовічній Україні ХV–ХVІІ ст., очільником якого виступає доц. В.М. Миронова, яка заклала своєю дисертацією «Грамаітичні особливості латинської актової мови ХV–ХVІ ст. в Україні (на матеріалі гродських і земських судових актів Галицької, Сяноцької, Перемишльської і Львівської адміністративних округ Галицької Русі)» (1999) його теоретико-практичні підвалини.

³ Див. літературу до статті.

мови як ідеальної сутності, причому за його допомогою із залученням порівняльного методу в діяхронному аспекті моделюються кореляції між класами мовних фактів, притаманних латині класичного періоду і латині епохи постмодерну. Активно застосовується також компонентний аналіз як структурний метод дослідження лексичної семантики.

Дисертація Ластовець М. Ю. «Лінгвопоетика латинськомовних авторів ранньомодерної України кін. XVII–поч. XVIII ст.» (2016), на мій погляд, становить новий етап у розвитку інструментарію, метамови та, насамперед, методолого-методичного підходу до осмислення особливостей латинськомовних текстів України ранньомодерної доби. Авторка пропонує новітній модус лінгвопоетичного аналізу художніх середньовічних текстів на основі виділення їх різних оповідних типів («опису», «волевиявлення» та «розмірковування») із залученням поняття мовної особистості латинськомовного поета, крізь призму чого розглядаються ті суспільно-політичні, естетико-філософські, мовно-культурні та суто літературні чинники, котрі сприяли формуванню феномену українського бароко.

1.3. У кандидатській дисертації О. В. Лазер-Паньків «Архаїзаторські тенденції у мові грецької історіографії II-III ст. (на матеріалі твору Арріана "Анабазис Александра")» (2007) на фонетичному, морфологічному, лексичному та синтаксичному ярусах давньогрецької мови історичної прози II-III ст. досліджено цілеспрямовану архаїзацію, метою якої було зведення її до норм класичного аттичного діалекту. В якості методів аналізу застосовуються таксономічний метод та метод компонентного аналізу.

1.4. У руслі ідей структурної лінгвістики виконані й ті дисертації, предметом вивчення яких стало побутування терміноелементів та термінів греко-латинського походження у терміносистемах сучасних європейських мов (дисертація Вакулик І. І. «Запозичення з класичних мов у науковій термінології сучасних європейських мов (на матеріалі юридичних та економічних термінів української, російської, німецької, французької, англійської мов)», 2004; дисертація Полюги С.М. «Греко-римська традиція у становленні української граматичної термінології (на матеріалі морфології)», 2013) та вивчення структурно-семантичних особливостей компонентів грецького походження в латинськомовній ентомологічній номенклатурі (дисертація Воскобойник-Шпинти Г. М. «Грецький компонент у латиномовній ентомологічній номенклатурі: структурно-семантичний аспект», 2012). Застосовувані методи (компонентний, морфемного аналізу) відносяться

до арсеналу структурних методів аналізу лексичної та лексико-семантичної системи мови.

Принагідно треба зазначити, що вивчення функціонування греко-латинських елементів у мовних терміносистемах, що обслуговують різні галузі сучасного знання, важко переоцінити. Класичні мови – це споконвічне джерело морфем-інтернаціоналізмів, які наразі функціонують у вигляді специфічних перехідних морфем-формантів (афіксоїдів та радикасоїдів): *авто-*, *квазі-*, *лог-*, *-графія*, *-логія*, а також морфем, які етимологічно складаються з префікса, кореня та суфікса на кшталт: *-ектомія*, *-астенія*, котрі регулярно відтворюються, використовуються на одному дериваційному кроці, маючи своє квазілексичне цілісне значення (*-графія* – «регістрація токів, рентгенологічне обстеження»; *-ектомія* – «видалення органу»), тобто відповідають фактично всім ознакам морфеми як мовної величини. Все це створює необхідні передумови для подальшої розбудови теорії морфем, удосконалення їх типології і надання подібного роду лінійним відріzkам певного термінологічного статусу. Щодо метамовного усталення, такі мовні утворення вже здобули у лінгвістичній літературі номінацію «терміноелемент».

1.5. Віддано данину системно-структурним підходам і в кандидатській дисертації І. С. Макар «Лексична ідіосистема роману Лонга «Дафніс і Хлоя» (2010). Здійснюючи комплексний аналіз ідіостилю автора першого буколічного роману, І. С. Макар послуговується термінопоняттями «лексико-семантична група», «концептуально-тематичне поле», «семантична опозиція». Використовуються методи контекстуального і компонентного аналізу – суто структурні. Щоправда, внаслідок використання зазначених методів та залучення методу концептуального аналізу, авторка виходить і на рівень когнітивних узагальнень щодо лонгівської лексичної ідіосистеми (використовуються терміни «мовна картина світу», «концепт»), проте, як видається, когнітивний аспект роботи окреслений тільки пунктирно, на можливу майбутню розбудову дисертаційного матеріалу під когнітивно-антропологічним кутом зору. Аналіз дисертації І. С. Макара дає нам можливість плавно перейти до огляду наукових робіт, виконаних у річищі найновіших дослідницьких пріоритетів, що є характерними для нашого лінгвістичного часу. На перетині структурно-семантичного та концептуального підходів виконано дисертаційне дослідження О. В. Івашків-Ващук «Мовно-концептуальний простір ідилій Теокріта» (2016), присвячене аналізу ідіостилю Теокріта – одного з найвидатніших представників літератури раннього еллінізму.

1.6. Оригінальна і багатовекторна дисертаційна робота О. Ю. Єрьоміної «Композиція у словотворі латинської мови: структурно-типологічний та семантичний аспекти» (2016) присвячена діахронічному дослідженню композиції (від архаїчної до середньовічної латини) як способу латинського словотвору, причому явище композиції, так само, як термінопоняття «комполіт», розглядаються у широкому ракурсі. Авторка подає типологію способів композиції в латинській мові, відносячи до неї словоскладання, зрощення, основокладання, та композицію компресивного типу, обґрунтовуючи свій підхід архаїчним характером морфологічної і синтаксичної структури латинських комполітів всіх способів творення, характерну для них тенденцію до плинності, з одного боку, від одного способу до іншого, а з іншого – від комполітів латинської мови – до лексем (простих і складних) романських мов. Продемонстрована роль внутрішньої форми латинських комполітів в динаміці розвитку їх значень, що переводить наукові здобутки цієї роботи у площину подальших когнітивних та лінгвокультурних осмислень.

2. Антропологічно орієнтовані дослідження у галузі класичних мов (2006–2017).

2.1. Першою ластівкою з-поміж досліджень, у яких було використано новітні підходи, вироблені в рамках теорії мовленнєвих актів та лінгвопрагматики і яка відкрила «парад» захистів молодого покоління класиків кафедри загального мовознавства та класичної філології⁴, стала дисертація А. С. Шадчиної (Поліщук) «Текстотвірні функції епістемічної модальності в давньогрецькому філософському дискурсі (на матеріалі текстів Геракліта і Платона)» (2005). Розвиваючи ідеї представників історичної прагматики (Е. Траготта, Л. Брінтона, Б.-Л. Гуннарссона), котрі почали залучати методи дискурсивного аналізу для вивчення давніх періодів у розвитку мов, авторка сміливо впроваджує для опису епістемічної модальності в давньогрецькому філософському дискурсі такі термінопоняття теорії мовленнєвих актів, як «іллокуція», «перлокуція», «мовна ввічливість» (позитивна і негативна), поняття, вироблені у лоні лінгвістичної комунікативістики на кшталт: «комунікативна стратегія», «інтерактивна стратегія», «комунікативний акт»; поняття з теорії аргументації – «риторичні кроки в аргументації» тощо. Такий новаторський підхід дозволив авторці запропонувати науковій «класично-філологічній громаді» принципово новий підхід не тільки на ділянці обрання метамови опису у галузі класичних

мов, а й в аспекті широкосяжного комплексного і дуже перспективного вектору дослідження, який об'єднав текстовий матеріал класичної греки (твори Геракліта, Платона) з найновішою на той час теорією і практикою лінгвістичного аналізу.

2.2. У руслі таких самих ідей і підходів було виконано кандидатську дисертацію О. В. Левка «Мовний феномен грецької патристики золоті доби: когнітивно-дискурсивні виміри» (2013). Авторці вдалося виконати роботу на перехресті трьох найновіших ділянок мовознавчого знання: лінгвокогнітивістики, лінгвопрагматики та лінгвокультурології. Концептуальною рамкою роботи слугувала структура мовної особистості (виділення вербально-семантичного, лінгвокогнітивного, мотиваційно-прагматичного рівнів, запропонована свого часу Ю. М. Карауловим у його культурній монографії «Русский язык и языковая личность» (1987)), яку автор спроектував на мовні особистості Трьох Святителів, яскравих постатей грецької патристики золоті доби (IV ст. н.е.) Василя Великого, Григорія Богослова, Іоанна Златоуста. До наукового дискурсу у галузі класичної філології були впроваджені термінопоняття на кшталт «мовна особистість», «концепт», «поняттева, емоційно-оцінна, ціннісна складові концепту», «індивідуально-авторська картина світу», «прецедентний текст», «інтертекстуальність», «комунікативні стратегії та мовні тактики». Внаслідок використання процедур дослідження, які відповідають вище зазначеній термінологічній риториці (адже були застосовані методи концептуального, лінгвокультурологічного, контент-аналізу і, врешті-решт, дискурс-аналізу), було фактично спростовано широко тиражоване твердження Н. Д. Арутюнової про те, що поняття «дискурс» не може бути задіяним для дослідження мертвих мов, оскільки вони не є пов'язаними з актуальними життєвими дискурсивними практиками, «...зв'язки яких з живим життям не відновлюються безпосередньо» [1:137]. Менше з тим, як продемонстровано у дослідженні О. Левка, реконструйовані на підставі аналізу текстів та хронотопу їх створення екстралінгвістичні (прагматичні, соціокультурні, психологічні) чинники **створюють** ефект саме «зануреного у життя» мовлення, що автоматично надає таким текстам статусу дискурсів.

2.3. У кандидатській дисертації О. А. Ніколаєнко «Ораторський дискурс у Давньому Римі: культурологічний та функціонально-стилістичний виміри (на матеріалі промов Республіканської доби)» (2012) поняття «дискурс» застосоване відносно текстового матеріалу римських ораторів Республіканської доби, фрагменти яких зібрані у книгах Н. Malkovati «Oratorum Romanorum fragmenta» та Н. Mayer з

⁴ З 2016 р. кафедра іменується як «кафедра загального мовознавства, класичної філології та неоелліністики».

аналогічною назвою. Авторка трактує ораторський дискурс як вид інституційного, аналізує прагматичні аспекти його функціонування (встановлюючи різні види мовленнєвих актів: репрезентативи, директиви, декларативи, комісиви, експресиви, інтеррогативи, вердиктиви), з'ясовує основні комунікативні стратегії, що їх використовують оратори у своїх промовах для досягнення своїх прагматичних цілей (інформування, підкреслення компетентності або авторитетності автора, вираження позитивного або негативного ставлення до зображуваного, негативної чи позитивної презентації осіб, заклику аудиторії до певних дій, формування розкритої точки зору тощо).

2.4. Новітній цілісний культурно орієнтований підхід до викладання давньогрецької мови обґрунтовано у докторській дисертації В. М. Шовкового *«Методична система навчання давньогрецької мови майбутніх філологів на засадах герменевтичного підходу»* (2011), у якій на методологічних засадах, що були створені розвитком сучасної лінгводидактики, психології, психолінгвістики та лінгвокультурології було вироблено принципово новий фрейм методичних підходів до навчання греки студентів-класиків.

2.5. Як відомо, великої ваги останнім часом набирають дослідження у галузі термінознавства, причому спостерігається відхід від традиційного підходу до дослідження термінів (структурно-системного у його семасіологічній /ономасіологічній іпостасях), а до когнітивно орієнтованого. У руслі ідей когнітивного термінознавства виконані дисертації Бражук Ю. Б. *«Натуроморфна метафора в медичній термінології (на матеріалі латинськомовних анатомічних термінів)»*, 2014; та Лехніцької С. І. *«Явище синонімії у фармацевтичній номенклатурі грецько-латинського походження: ономасіолого-дериваційний аспект»*, 2016. Цей напрям на кафедрі очолила доцент О. Г. Михайлова. Перше із зазначених вище досліджень (Бражук Ю. Б.) присвячено аналізу натуроморфної метафори, котра розглядається як джерело формування анатомічної латинськомовної термінології (було встановлено, що натуроморфна метафора становить 35% номінацій в рамках латинськомовної анатомічної термінології). Авторка виявила основні моделі метафоризації, на основі чого було визначено шість видів натуроморфної метафори: фітоморфна, зооморфна, антропоморфна, ландшафтна, астрономічна, антропогенна, причому латинськомовні анатомічні терміни розглядалися під кутом зору їх лінгвокогнітивних та лінгвокультурологічних характеристик та у зіставленні з українськомовною анатомічною термінологією. Друга дисертація (Лехніцька С. І.) присвячена ономасіологічно та когнітивно

орієнтованому дослідженню найменувань лікарських засобів групи анагетиків та антипіретиків грецько-латинського походження. Авторська увага зосереджена на аналізі явища синонімії у фармацевтичній номенклатурі у контексті виявлення стратегій номінації фармаконімів та видів ономасіологічних моделей їх формування в кореляціях з дериваційними та синтаксичними моделями їх реалізації. В український науковий дискурс вперше впроваджуються такі терміноелементи, як «номеноеlement», «номеноеlement», «ономасіологічна модель», «ономасіологічний базис», «ономасіологічна ознака», які, будучи синергетично застосованими як метамова наукового опису, засвідчують формування на українських мовознавчих теренах нового напрямку ономасіологічних когнітивно заангажованих досліджень у галузі термінознавства в рамках спеціальності 10.02.14.

2.5.1. До дисертаційних робіт, виконаних у руслі когнітивних ідей, тяжіють також наукові розвідки Ю. С. Скрипник *«Вербалізація мегаконцепту ХВОРОБА в латинській мові»* (2017) та Милик О. В. *«Лінгвальні засоби репрезентації концепту ЗДОРОВ'Я в латинській мові»* (2016). Проте у даних дисертаціях концепти ХВОРОБА та ЗДОРОВ'Я моделюються на матеріалі їх мовно-мовленнєвих репрезентацій за допомогою методу фреймово-слотового аналізу та методу номінативного поля, а їхній зміст інтерпретується за допомогою етимологічного та лінгвокультурологічного аналізу. Ці дисертації можна вважати вдалою спробою застосування арсеналу методів, які склалися у річищі лінгвокогнітивістики та лінгвокультурології, на емпіричному матеріалі латинської мови.

2.6. Особливе місце з-поміж дисертацій, виконаних у рамках спеціальності 10.02.14 посіло дослідження Галамаги О. В. *«Сакральний латинськомовний текст доби античності: генологічні, вербально-сугестивні та прагмакомунікативні виміри»* (2017). Як засвідчує сама назва, робота виконувалася на перетині дослідницьких підходів, які склалися у жанрології, сугестивній та прагмалінгвістиці. З одного боку, сакральний латинськомовний текст розглядався під кутом зору синергетичної взаємодії мовно-мовленнєвих структурних одиниць фоносемантичного, просодичного, лексико-семантичного та синтаксичного рівнів тексту, яка спрямована на реалізацію сугестивного впливу; а з іншого – його було потрактовано як специфічний комунікативний, прагматично зумовлений акт спілкування з потужним компонентом імпліцитної семантики. Фактично вперше новітню комплексну методичку дослідження було застосовано до сакрального латинськомовного тексту, а в аспекті

метамови було використано такі термінопоняття, як «синергетична взаємодія», «сценарій-перформатив», «сугестивний вплив» тощо.

3. Традиційний модус класично-філологічних досліджень (2006 – 2017).

У кандидатських дисертаціях А. М. Крокіс «Функціонально-стилістичні і прагматичні виміри ранньохристиянської гомілії» (2010) та О. В. Кожушного «Лексико-стилістичні характеристики та жанрова спадкоємність візантійської гімнографії III-VIII століть» (2008) в традиційному для класичної філології ракурсі досліджуються переважно лексико-стилістичні та жанрові аспекти грекомовної християнської літератури. Дисертацію І. М. Борбенчук «Виразальні засоби латинської поетичної мови у творчості Катутла» (2017) присвячено дослідженню виразальних засобів поетичної творчості Катутла, які, реалізуючись на фонетичному, лексичному та граматицічному рівнях його поетичної мови, створюють неповторний

лінгвостилістичний профіль особистості цього непересічного майстра поетичного слова.

Таким чином, аналіз інструментарію та метамови наукових досліджень у галузі української класичної філології засвідчує інтеграцію тих традиційних дослідницьких підходів, які склалися у царині класичної філології, починаючи з XIV-XVI ст., з тими розуміннями, що наразі характерні для сучасної багатовекторної теоретичної лінгвістики з її найрізноманітнішими предметними ділянками. При цьому сучасні учені-класики сміливо і творчо застосовують ті науково-лінгвістичні напрацювання, які притаманні сьогоднішньому антропологічно орієнтованому мовознавству на таких його предметних ділянках, як: 1) лінгвокомунікативістика; 2) лінгвопрагматика; 3) лінгвокультурологія; 4) лінгвокогнітологія – когнітивне термінознавство; 5) дискурсологія; 6) лінгвістична генологія; 7) сугестивна лінгвістика; 8) лінгвосинергетика.

Література

1. Арутюнова Н. Д. Дискурс / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: «Советская энциклопедия». – С. 136 – 137.
2. Бойко Н. В. Латинськомовна інскрипція в Україні кінця XVI – початку XVIII ст. (лексико-граматичний аспект) : автореф дис. ... канд. філол. наук : 10.02.14 «Класичні мови. Окремі індоевропейські мови» / Н.В. Бойко. – К., 2006. – 19 с.
3. Бондарко А. В. Принципы функциональной грамматики и вопросы аспектологии / Александр Владимирович Бондарко. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 208 с.
4. Бражук Ю.Б. Натуроморфна метафора в медичній термінології (на матеріалі латинськомовних анатомічних термінів): автореф дис. ... канд. філол. наук : 10.02.14 «Класичні мови. Окремі індоевропейські мови» / Ю.Б. Бражук. – К., 2014. – 18 с.
5. Вакулик І. І. Запозичення з класичних мов у науковій термінології сучасних європейських мов (на матеріалі юридичних та економічних термінів української, російської, німецької, французької, англійської мов) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.15 «Загальне мовознавство» / І.І. Вакулик. – К., 2004. – 19 с.
6. Воскобойник-Шпинта Г. М. Грецький компонент у латиномовній ентомологічній номенклатурі: структурно-семантичний аспект : автореф дис. ... канд. філол. наук : 10.02.14 «Класичні мови. Окремі індоевропейські мови» / Г.М. Воскобойник-Шпинта. – К., 2012. – 19 с.
7. Галамага О.В. Сакральний латинськомовний текст доби античності: генологічні, вербально-сугестивні та прагмакомунікативні виміри: автореф дис. ... канд. філол. наук : 10.02.14 «Класичні мови. Окремі індоевропейські мови» / О.В. Галамага. – К., 2017. – 20 с.
8. Голубовська І. О. Етнічні особливості мовних картин світу : монографія, 2-е вид., випр.і доп. – К. : Логос, 2004. – 284 с.
9. Гумбольдт В. Язык и философия культуры / Вильгельм фон Гумбольдт. – М. : «Прогресс», 1985. – 451 с.
10. Зелинский Ф.Ф. Древний мир и мы. Лекции, читанные ученикам выпускных классов С.-петербургских гимназий и реальных училищ весной 1903 г. – Изд. 3, СПб., 1911// Зелинский Ф.Ф. Из жизни идей. – Т. 2. – Репринт. – М.: Ладомир, 1995. – 720 с.
11. Івашків-Вашук О.В. Мовно-концептуальний простір ідилій Теокріта: автореф дис. ... канд. філол. наук : 10.02.14 «Класичні мови. Окремі індоевропейські мови» / О.В. Івашків-Вашук. – К., 2016. – 20 с.
12. Казанский Н. Н. На подступах к теоретической грамматике древнегреческого и латинского языков / Н. Н. Казанский // Классические языки и индоевропейское языкознание. – СПб., 1998. – С. 110–123.
13. Казанский Н. Н. Классическая филология в Российской академии наук : современное состояние и потребности общества / Н. Н. Казанский // Сборник научных трудов СТЕФАНΟΣ. – М., 2005. – С. 38–57.
14. Кожушний О. В. Лексико-стилістична характеристика та жанрова спадкоємність візантійської гімнографії III-VIII століть : автореф дис. ... канд. філол. наук : 10.02.14 «Класичні мови. Окремі індоевропейські мови» / О.В. Кожушний. – К., 2008. – 22 с.
15. Косіцька О. М. Латинськомовний текст у церковному житті України кінця XVI–XVII ст. (на матеріалі документації Греко-католицької церкви) : автореф дис. ... канд. філол. наук : 10.02.14 «Класичні мови. Окремі індоевропейські мови» / О.М. Косіцька. – К., 2009. – 19 с.
16. Коцій О. М. Мова новолатинської історичної поеми в Україні кінця XVI ст. : автореф дис. ... канд. філол. наук :

- 10.02.14 «Класичні мови. Окремі індоєвропейські мови» / О.М. Кошій. – К., 2011. – 20 с.
17. Крокіс А. М. Функціонально-стилістичні і прагматичні виміри ранньохристиянської гомілії : автореф дис. ... канд. філол. наук : 10.02.14 «Класичні мови. Окремі індоєвропейські мови» / А.М. Крокіс. – К., 2010. – 19 с.
18. Лазер-Паньків О. В. Архаїзаторські тенденції у мові грецької історіографії II-III ст. (на матеріалі твору Арріана «Анабазис Александра») : автореф дис. ... канд. філол. наук : 10.02.14 «Класичні мови. Окремі індоєвропейські мови» / О. В. Лазер-Паньків. – К., 2007. – 19 с.
19. Ластовець М.Ю. Лінгвопоетика латинськомовних авторів ранньомодерної України кін. XVII–поч. XVIII ст.: автореф дис. ... канд. філол. наук : 10.02.14 «Класичні мови. Окремі індоєвропейські мови» / М.Ю. Ластовець. – К., 2016. – 20 с.
20. Левко О. В. Мовний феномен грецької патристики золотого доби: когнітивно-дискурсивні виміри : автореф дис. ... канд. філол. наук : 10.02.14 «Класичні мови. Окремі індоєвропейські мови» / О.В. Левко. – К., 2013. – 19 с.
21. Лехніцька, С. І. Явище синонімії у фармацевтичній номенклатурі грецько-латинського походження: онемасіолого-дериваційний аспект : автореф дис. ... канд. філол. наук : 10.02.14 «Класичні мови. Окремі індоєвропейські мови» / С. І. Лехніцька. – К., 2016. – 20 с.
22. Макар І. С. Лексична ідіосистема роману Лонга «Дафніс і Хлоя» : автореф дис. ... канд. філол. наук : 10.02.14 «Класичні мови. Окремі індоєвропейські мови» / І.С. Макар. – Львів., 2010. – 20 с.
23. Милик О. В. Лінгвальні засоби репрезентації концепту ЗДОРОВ'Я в латинській мові: автореф дис. ... канд. філол. наук : 10.02.14 «Класичні мови. Окремі індоєвропейські мови» / О.В. Милик. – К., 2017. – 20 с.
24. Миронова В. М. Граматичні особливості латинської актової мови XV-XVI ст. в Україні (на матеріалі гродських і земських судових актів Галицької, Сяноцької, Перемишльської і Львівської адміністративних округ Галицької Русі) : автореф дис. ... канд. філол. наук : 10.02.14 «Класичні мови. Окремі індоєвропейські мови» / В.М. Миронова. – К., 1999. – 16 с.
25. Ніколаєнко О. А. Ораторський дискурс у Давньому Римі : культурологічний та функціонально-стилістичний виміри (на матеріалі промов Республіканської доби : автореф дис. ... канд. філол. наук : 10.02.14 «Класичні мови. Окремі індоєвропейські мови» / О. А. Ніколаєнко. – К., 2012. – 18 с.
26. Новодранова В. Ф. Категория оценки и её выражение в системе префиксации латинского языка / В. Ф. Новодранова // Сборник научных трудов СТЕФАНΟΣ. – М., 2005. – С. 278–284.
27. Полюга С. М. Греко-римська традиція у становленні української граматичної термінології (на матеріалі морфології) : автореф дис. ... канд. філол. наук : 10.02.14 «Класичні мови. Окремі індоєвропейські мови» / С. М. Полюга. – К., 2013. – 18 с.
28. Рождественский Ю. В. Общая филология / Юрий Владимирович Рождественский. – М. : Фонд Новое тысячелетие, 1996. – 326 с.
29. Серио П. В поисках четвертой парадигмы / П. Серио // Философия языка: в границах и вне границ. – Харьков: «Око», 1993. – Т. 1. – С. 37–52.
30. Скрипник Ю.С. Вербалізація мегаконцепту ХВОРОБА в латинській мові : автореф дис. ... канд. філол. наук : 10.02.14 «Класичні мови. Окремі індоєвропейські мови» / Ю.С. Скрипник. – К., 2017. – 19 с.
31. Суперанская А. В. Общая терминология. Вопросы теории / Александра Васильевна Суперанская [Отв. ред. Т. Л. Канделаки]. – М. : Либрком, 2012 – 248 с.
32. Тронский И. М. Задачи советского языкознания в области классических языков / И. М. Тронский // Изв. ОЛЯ. – 1958. – Т. 17, 3. – С. 242–252.
33. Шадчина А. С. Текстотвірні функції епістемічної модальності в давньогрецькому філософському дискурсі (на матеріалі текстів Геракліта і Платона) : автореф дис. ... канд. філол. наук : 10.02.14 «Класичні мови. Окремі індоєвропейські мови» / А. С. Шадчина. – К., 2005. – 20 с.
34. Чернюх Б. В. Функціональна семантика аспектуальності в латинській мові: автореф дис. ... канд. філол. наук : 10.02.14 «Класичні мови. Окремі індоєвропейські мови» / Б.В. Чернюх. – К., 2017. – 33 с.
35. Шовковий В. М. Методична система навчання давньогрецької мови майбутніх філологів на засадах герменевтичного підходу : автореф дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.02 / В.М. Шовковий. – К., 2011. – 40 с.
36. Щербина Р. А. Латинськомовна історіографія в Україні середини XVII ст. як мовно-культурне джерело (на матеріалі хронік про Визвольну війну українського народу 1648—1654 років) : автореф дис. ... канд. філол. наук : 10.02.14 «Класичні мови. Окремі індоєвропейські мови» / Р. А. Щербина. – К., 2006. – 20 с.

References

1. Arutyunova, N. D. Diskurs Lingvisticheskiy entsiklopedicheskiy slovar [Linguistic Encyclopedic Dictionary]. Moscow : Sovetskaya entsiklopediya. [in Russian]
2. Boiko, N. V. (2006) Latynskomovna inskryptsia v Ukraini kintsia XVI – pochatku XVIII st. (leksyko-hramatychniy aspekt) [Latin-language inscription in Ukraine in the late XVI - early XVIII centuries. (lexico-grammatical aspect)]. [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]
3. Bondarko, A. V. (2001) Printsipyi funktsionalnoy gramatiki i voprosy aspektologii [Principles of functional grammar and questions of aspectology]. Moscow : Editorial URSS. [in Russian]
4. Brazhuk, Yu. B. (2014) Naturomorfna metafora v medychnii terminolohii (na materialy latynskomovnykh anatomichnykh terminiv) [Naturomorphic metaphor in the medical terminology (on the material of latin anatomical terminology)]. PhD Thesis, Kyiv. [in Ukrainian]
5. Vakulyk, I. I. (2004) Zapozychennia z klasychnykh mov u naukovi terminolohii suchasnykh yevropeyskykh mov (na

materiali yurydychnykh ta ekonomichnykh terminiv ukrainskoi, rosiiskoi, nimetskoi, frantsuzkoi, anhliiskoi mov [Borrowing from classical languages in the scientific terminology of modern European languages (based on the law and economic terms of Ukrainian, Russian, German, French, English languages)]. [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]

6. Voskoboinyk-Shpynta, H. M. (2012) Hretskiy komponent u latynomovnii entomolohichnii nomenklaturi: struktorno-semantychnyi aspekt [Greek component in the Latin-speaking entomological nomenclature: structural-semantic aspect]. [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]

7. Halamaha, O.V. (2017) Sakralnyi latynskomovnyi tekst doby antychnosti: henolohichni, verbalno-suhestyvni ta prahmakomunikatyvni vymiry [Sacred Latin text of antiquity: genological, verbal-suggestive and pragma-communicative dimensions] [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]

8. Holubovska, I. O. (2004) Etnichni osoblyvosti movnykh kartyn svitu [Ethnic peculiarities of language world paintings]. Kyiv : Lohos. [in Ukrainian]

9. Gumboldt, V. (1985) Yazyk i filosofiya kulturyi [Language and Philosophy of Culture]. Moscow : Progress. [in Russian]

10. Zelinskiy, F. F. (1995) Drevniy mir i myi. Leksii, chitannyye uchenikam vyipusknykh klassov S.-peterburgskikh gimnaziy i realnykh uchilisch vesnoy 1903 g [Ancient world and us. Lectures read to the students of the graduation classes of St. Petersburg Gymnasia and real schools in the spring of 1903], vol. 2, reprint. M.: Ladomir. [in Russian]

11. Ivashkiv-Vashchuk, O.V. (2016) Movno-kontseptualnyi prostir idylli Teokrita [The linguistic-conceptual space of Theocritus idylls]. [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]

12. Kazanskiy, N. N. (1998) Na podstupah k teoreticheskoy grammatike drevnegrecheskogo i latinskogo yazykov Klassicheskie yazyki i indoevropayskoe yazykoznanie [On the Approaches to the Theoretical Grammar of Ancient Greek and Latin Languages Classical languages and Indo-European linguistics]. SPb, pp.110 – 123. [in Russian]

13. Kazanskiy, N. N. (2005) Klassicheskaya filologiya v Rossiyskoy akademii nauk : sovremennoe sostoyanie i potrebnosti obschestva [Classical Philology in the Russian Academy of Sciences: Current Status and Society Needs]. Moscow : СТЕΦΑΝΟΣ, pp 38–57.

14. Kozhushnyi, O. V. (2008) Leksyko-stylistychna kharakterystyka ta zhanrova spadkoiemnyst vizantiiskoi himnografii III-VIII stolit [The lexicographic and stylistic characteristic and genre continuity of the Byzantine anthem of III-VIII centuries]. [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]

15. Kositska, O. M. (2009) Latynskomovnyi tekst u tserkovnomu zhytti Ukrainy kintsia XVI–XVII st. (na materialy dokumentatsii Hreko-katolytskoi tserkvy) [Latin text in the church life of Ukraine in the late XVI-XVII centuries. (on the material of the documentation of the Greek Catholic Church)]. [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]

16. Koshchii, O. M. (2011) Mova novolatynskoi istorychnoi poemy v Ukraini kintsia XVI st.) [The language of Modern Latin historical poem in Ukraine at the end of the XVI century]. [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]

17. Krokis, A. M. (2010) Funktsionalno-stylistychni i prahmatychni vymiry rannokhrystyianskoi homilii [Functional-stylistic and pragmatic dimensions of Early Christian homily]. [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]

18. Lazer-Pankiv, O. V. Arkhaizatorski tendentsii u movi hretskoi istoriografii II-III st. (na materialy tvor Arriana «Anabazys Aleksandra») [Archaic tendencies in the language of Greek historiography II-III centuries. (on the material of the work Arriana «Anabazis Alexander»)]. [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]

19. Lastovets, M. Iu. (2016) Linhvopoetyka latynskomovnykh avtoriv rannomodernoi Ukrainy kin. XVII–poch. XVIII st [Lingvo-poetics of the Latin-speaking authors of early modern Ukraine]. [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]

20. Levko, O. V. (2013) Movnyi fenomen hretskoi patrystyky zolotoi doby: kohnityvno-dyskursyvni vymiry [Linguistic phenomenon of the Greek patristics of the golden age: cognitive-discursive measurements]. [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]

21. Lekhnitska, S. I. (2016) Yavyshche synonimii u farmatsevychnii nomenklaturi hretsko-latynskoho pokhodzhennia: onomasioloho-deryvatsiynyi aspekt [The phenomenon of synonymy in the pharmaceutical nomenclature of Greek-Latin origin: onomasio-derivative aspect]. [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]

22. Makar, I. S. (2010) Leksychna idiosistema romanu Lonha «Dafnis i Khloia» [Lexical idiomatic system of Longman novel «Daphne and Chloe»], [PhD Thesis], Lviv. [in Ukrainian]

23. Mylyk, O.V. (2017) Lingvalni zasoby reprezentatsii kontseptu ZDOROVIA v latynskii movi [Linguistic means of representing the concept of HEALTH in Latin]. [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]

24. Myronova, V. M. (1999) Hramatychni osoblyvosti latynskoi aktovoi movy XV-XVI st. v Ukraini (na materialy hrodskykh i zemskykh sudovykh aktiv Halytskoi, Sianotskoi, Peremyshl'skoi i Lvivskoi administratyvnykh okruh Halytskoi Rusi) [Grammatical features of the Latin accatural language of the XV-XVI centuries. in Ukraine (on the material of the Gorod and Zemsky court acts of Galician, Sianotsky, Przemysl and Lviv administrative districts of Galician Rus)]. [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]

25. Nikolaienko, O. A. (2012) Oratorskyi dyskurs u Davnomu Rymi : kulturolohichni ta funktsionalno-stylistychni vymiry (na materialy promov Respublikanskoi doby, [The oratoric discourse in ancient Rome: cultural and functional-stylistic dimensions (based on the material of the speeches of the Republican period)]. [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]

26. Novodranova, V. F. (2005) Kategoriya otsenki i ee vyrazhenie v sisteme prefiksatsii latinskogo yazyka [The category of evaluation and its expression in the system of the prefixation of the Latin language] Sbornik nauchnykh trudov СТЕΦΑΝΟΣ. Moscow, pp. 278–284. [in Russian]

27. Poliuha, S. M. (2013) Hreko-rymska tradytsiia u stanovlenni ukrainskoi hramatychnoi terminolohii (na materialy morfolohii) [Greco-Roman tradition in the development of Ukrainian grammatical terminology (on the material of morphology)]. [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]

28. Rozhdestvenskiy, Yu. V. (1996) Obschaya filologiya [General Philology]. Moscow : Fond Novoe tyisyacheletie. [in Russian]

29. Serio, P. (1993) V poiskah chetyvortoy paradigmy [In Search of the Fourth Paradigm]. Filosofiya yazyka: v granitsah

i вне гранітс. Kharkiv : Oko, vol. 1, pp. 37 – 52. [in Russian]

30. Skrypyuk, Yu. S. (2017) Verbalizatsiia mehakontseptu KhVOROBA v latynskii movi [Verbalization of the megaconcept of DISEASE in Latin]. [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]

31. Superanskaya, A. V. (2012) Obschaya terminologiya. Voprosyi teorii [General terminology. Theory questions]. Moscow : Librkom. [in Russian]

32. Tronskiy, I. M. (1958) Zadachi sovetskogo yazykoznaniiya v oblasti klassicheskikh yazykov [Problems of Soviet Linguistics in the Field of Classical Languages]. Vol. 17, 3, pp. 242–252. [in Russian]

33. Shadchyna, A. S. (2005) Tekstotvorni funktsii epistemichnoi modalnosti v davnohretskomu filosofskomu dyskursi (na materialii tekstiv Heraklita i Platona) [Text-forming functions of epistemic modality in ancient Greek philosophical discourse (based on the texts of Heraclitus and Plato)]. [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]

34. Cherniukh, B. V. (2017) Funktsionalna semantyka aspektualnosti v latynskii movi [Functional Semantics of Aspects in the Latin Language]. [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]

35. Shovkovyi, V. M. (2011) Metodychna systema navchannia davnohretskoi movy maibutnikh filolohiv na zasadakh hermenevtychnoho pidkhotu [Methodical system of teaching the ancient Greek language of future philologists on the principles of hermeneutic approach]. [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]

36. Shcherbyna, R. A. (2006) Latynskomovna istoriohrafiiya v Ukraini seredyny XVII st. yak movno-kulturne dzherelo (na materialii khronik pro Vyzvolnu viinu ukrainskoho narodu 1648—1654 rokiv) [Latin-language historiography in Ukraine in the middle of the XVII century. as a linguistic and cultural source (based on the chronicle of the liberation war of the Ukrainian people of 1648-1654)]. [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]

УДК 82-811.14'04+811.163.1

Л. Л. Звонська

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Твори Георгія Хіробоска у візантійській та старослов'янській філологічній науці

Звонська Л. Л. Твори Георгія Хіробоска у візантійській та старослов'янській філологічній науці.

У статті розглядається значення творів Георгія Хіробоска у візантійській та старослов'янській філологічній науці; охарактеризовано джерела й склад «Ізборника Святослава 1073 року»; проводиться зіставний аналіз назв художніх засобів у грецькому тексті Георгія Хіробоска «Περὶ τρῶπων ποιητικῶν» та в його старослов'янському перекладі «О образѣх»; досліджується вплив грецького трактату на формування назв поетичних тропів у літературознавчій теорії Київській Русі.

Ключові слова: Георгій Хіробоск, Ізборник Святослава 1073 року, Візантія, Київська Русь, поетичні тропи, літературознавча теорія.

Звонская Л. Л. Труды Георгия Хиробоска в византийской и старославянской филологической науке. В статье рассматривается значение трудов Георгия Хиробоска в византийской и старославянской филологической науке; характеризуются источники и содержание «Изборника Святослава 1073 года»; проводится сопоставительный анализ названий художественных средств выражения в греческом тексте Георгия Хиробоска «Περὶ τρῶπων ποιητικῶν» и в его старославянском переводе «О образѣх»; исследуется влияние греческого трактата на формирование названий поэтических тропов в литературоведческой теории Киевской Руси.

Ключевые слова: Георгий Хиробоск, Изборник Святослава 1073 года, Византия, Киевская Русь, поэтические тропы, литературоведческая теория.

Zvonska L. The works of George Khirbosk in Byzantine and Old Slavic philological science. The article considers the significance of George Khirbosk's works in Byzantine and Old Slavic philological science; the sources and composition of «Izbornik of Svyatoslav 1073» are described; a comparative analysis of the names of the artistic means in the Greek text of George Khirbosk «Izbornik of Svyatoslav 1073» and his Old-Slavic translation «О образѣх»; the influence of the Greek treatise on the formation of the names of poetic tropes in the literary theory of Kievan Rus is studied. Byzantine literature, new in its tasks and content, which widely used the experience of ancient literature and culture, is mentioned in this article. In Byzantine science, the figure of Georgiy Khirbosk - a writer, riter, scholar - occupies a significant place. In the translation of the treatise of Hironbosk for the first time for the Southern and Eastern Slavs was revealed the content of a number of Greek rhetorical terms, a significant number of which later became entrenched with the names of Greek origin. The translation of the work of Georgiy Khirbosk, placed in "Izbornik", testifies to the high creative possibilities of the Old Slavonic language: in this first work on literary terminology in Kievan Rus, all the Greek names of poetic terms are transmitted by means of the Slavic language. At first glance, the system of poetic terms "Izbornik"

appears archaic. However, modern literary science, along with Greek, uses translated terms. Also, the article deals with the aesthetic succession in the cultural development of the Greek people and the process of assimilating Christian literature methods and forms, symbols and artistic means.

Key words: George Khiribosk, Izbornik of Svyatoslav 1073, Byzantium, Kievan Rus, poetic tropes, literary theory.

Період з IV по VI ст. був тим часом європейської історії, протягом якого східна частина Римської імперії перетворилася у Візантійську імперію [7]. Зіткнення античних традицій і потреб, які постали з християнізації суспільства, знайшло своє відображення у процесі формування ранньовізантійської культури. Християнська візантійська культура постає як сплав традицій класичної й елліністичної доби, християнських ідей і східних впливів [1: 4; 10].

Візантійська література, нова за своїм духовним наповненням, завданнями і змістом, широко використовує досвід античної літератури і культури. В загальному руслі естетичного спадкоємництва в культурному розвитку грецького народу перебуває процес засвоєння християнською літературою методів і форм, символіки і художніх засобів, літературної теорії античності.

Візантійська літературознавча наука бере свої витоки ще з Арістотеля, чії ідеї, розвинуті в працях пізніших грецьких і римських авторів, знайшли своє продовження в творах численних середньовічних коментаторів і граматиків [2: 16; 4: 21]. Значним твором з питань поетики і стилістики був трактат візантійського ритора VI-VII ст. Георгія Хіробоска «Περὶ τῶν ποιητικῶν». У праці узагальнено філологічний досвід античної і ранньовізантійської літератур, принципи застосування художніх засобів і прийомів у літературній практиці.

Спілкування Візантії з її північним сусідом – Київською Руссю було сприятливим для розвитку двох народів. Економічні, політичні і культурні зв'язки між ними зміцніли з прийняттям християнства на Русі у його візантійській традиції. Перенесення окремих культурних явищ Візантії у життя Русі не було механічним, на новому ґрунті вони продовжували розвиватися й отримували нові риси. Слов'янський переклад грецьких творів був продовженням їхнього літературного життя в нових національних умовах. У результаті нової редакції візантійський твір ставав певною мірою надбанням національної культури Русі.

Віддаючи належне впливові Візантії на формування літературної теорії практики Київської Русі, варто відзначити своєрідний підхід, творче осмислення й оригінальне використання візантійської культури. Поруч з творами, які мають коріння у візантійській літературі, на Русі з'являється літописання, не зв'язане з візантійською історичною літературою ні за своєю формою, ні ідейно, розвивається політичне ораторство, пов'язане з місцевими соціальними

турботами, створюються оригінальні за формою енциклопедичні збірники [8; 12].

На час тісних і багатопланових контактів з Візантією мова Київської Русі володіла значним багатством художніх засобів, виробила стійкі етимологічні та синтаксичні форми. Лексика, збагачуючись новими словами і зворотами в процесі проникнення культурних явищ і ідей Візантії в Київську Русь, ніскільки не втрачала свого самобутнього національного обличчя. Показовим у цьому відношенні був переклад праці Георгія Хіробоска «Περὶ τῶν ποιητικῶν», поміщений у збірнику енциклопедичного характеру – «Ізборнику Святослава 1073 р.». Переклад засвідчує висок творчі можливості старослов'янської мови: у цій першій на Русі праці з літературознавчої термінології усі грецькі назви поетичних термінів передані засобами слов'янської мови.

У візантійській науці постать Георгія Хіробоска – письменника, ритора, вченого, займає значне місце. Хіробоск – основоположник середньовічної грецької філософії, автор відомих у християнському світі «Епімеризм», був дияконом і професором (οἰκοψευκὸς διδάσκαλος) вищої школи в Константинополі. Про роки його життя не можна судити з певністю, хоча більшість дослідників схильні відносити період його діяльності на кін. VI – поч. VII ст., коли він викладав античну філософію в Константинопольському університеті [3; 9; 11]. Непрямим доказом того, що Хіробоск жив після початку VI ст. може слугувати те, що він користувався граматичними працями авторів поч. VI ст. Івана Філопона та Івана Харакса [11: 1194].

У деяких рукописах Хіробоск називається χαρτοφύλαξ «хранитель рукописів, книг», але достеменно не відомо, займав він цю посаду при монастирі чи при університеті [12: 835]. Викликає здивування саме ім'я Χοιροβοσκός «свинопас», і неможливо визначити, чи це було прізвище, чи його родинне ім'я.

На свій час Хіробоск був значною постаттю у візантійській граматичній науці, про що свідчить поширення його творів у списках. Хіробоск був учителем Костянтина, засновника загальної школи в Константинополі [12: 836]. Деякі його твори мають заголовок ἀπὸ φωνῆς «з голосу», що свідчить, що ці твори були записані на лекціях його учнями. Відомі такі твори Хіробоска:

- трактат про просодію «Περὶ προσφθιάς»
- коментар до твору граматиста II ст. Діонісія Фракійського «Τέχνη γραμματικῆ»

- коментарі до творів граматики IV ст. Феодосія Александрійського відносно іменних і дієслівних правил «Ἐισαγωγικὸὶ κανόνες περὶ κλίσεως ὀνομάτων καὶ ρημάτων»
- коментар до твору Гефестіона (II ст.) про метрику «Ἐγχειρίδιον περὶ μέτρων»
- коментарі до граматичних трактатів II ст. Аполлонія Дискола та Елія Геродіана
- граматичний коментар до псалмів «Ἐπιμερισμοὶ σὺν Θεῷ τοῦ ψαλτηρίου ἀπὸ φωνῆς Γεωργίου τοῦ ἐπίκλην Χοιροβοσκοῦ»
- читання про орфографію на основі твору Феодосія Александрійського «Περὶ ὀρθογραφίας»
- трактат «Περὶ τρόπων ποιητικῶν».

У своїх працях Хіробоск широко використовував теоретичні положення і фактичний матеріал творів своїх попередників, граматистів II-VI ст.: Оріона, Івана Харакса, Івана Філопона, коментатора Арістотеля Сергія Агноста [3].

Трактат «Περὶ τρόπων ποιητικῶν» - один з низки творів, що відображають результати довготривалого розвитку теорії поетичного мистецтва. Сучасна Хіробоску літературознавча наука узагальнила досвід античної та ранньовізантійської літератур, практику використання художнього слова в античних, візантійських та ранньохристиянських письменників.

Твори Хіробоска продовжують загальний напрямок візантійської філологічної науки, яка спиралася на досягнення представників класичної та елліністичної доби. Вже Арістотель у своїх трактатах «Риторика» та «Поетика» створює та використовує на позначення поетичних фігур і тропів літературознавчі терміни, які згодом міцно увійшли в арсенал філологічної науки. Так, наприклад, що стосується поетичного тропа «метафора», то Арістотель трактує її таким чином: «Метафора – це невласливе імя, перенесене з роду на вид чи з виду на рід, чи з виду на вид, чи за аналогією. З роду на вид – під чим я розумію такі випадки, як от «ось і корабель мій стоїть...». З виду на рід – «тисячі славних справ здійснив Одисей», бо «тисячі» - це частина від «багато» і тому вжито тут замість «багато». З виду на вид – це, наприклад, «міддю вичерпнув душу...». А за аналогією, наприклад, старість так відноситься до життя, як вечір до дня, тому можна назвати вечір «старістю дня», а старість – «вечором життя» чи «заходом життя» [1: 61]. За цим визначенням метафори і поділом її на чотири різновиди йде й Хіробоск.

Можна навести визначення загадки у Арістотеля: «суть загадки полягає в тому, щоб говорити про реальні речі, поєднуючи неможливе, сполученням переносних слів для розумування, наприклад, «я бачив чоловіка, котрий вогнем

приклеїв мідь до тіла». Тлумачення загадки Хіробоском багато в чому перегукується з арістотелівським: αἰνίγμα ἐστὶ λόγος σκοτεινὸν καὶ κεκαλυμμένον ἔχων ἐν ἑαυτῷ τὸ νοούμενον [6: 34]. Основне, що запозичує Хіробоск у свого великого попередника – строго систематизацію і логічне розміщення матеріалу.

Трактат Хіробоска складається з 27 параграфів за кількістю тропів; у кожному параграфі вміщено визначення терміна та ряд прикладів, роз'яснюючих дефініцію. Деякі параграфи містять порівняння наведеного тропа з подібним або протилежним до нього за значенням. Більшість прикладів Хіробоск наводить з Біблії, з поем Гомера «Іліада» й «Одіссея» (незважаючи на архаїку тексту, це – традиційно найпоширеніший поетичний ілюстративний матеріал), з інших поетичних творів класичної та елліністичної доби. У деяких випадках він використовує т.зв. літературні штампи, стійкі мовні звороти, найчастіше з Гомера, які з часом стали фразеологізмами. Наприклад, визначення царя як пастиря народу (τὸν βασιλέα λέγει ποιμένα λαῶν), узливати нектар (νέκταρ οἰνοχοεῖν), білораменна Гера (λευκώλενος Ἥρη), срібнонога Фетіда (ἀργυρόπεζα Θέτις). Широко вживає Георгій Хіробоск фольклорні приклади: срібний ефіоп (ἀργυροῦς Αἰθίοψ), не годуй хижаків (γαμψώνυχας μὴ τρέφειν), що є одночасно людиною і не людиною, птахом і не птахом, каменем і не каменем (οἶον ἄνθρωπος καὶ οὐκ ἄνθρωπος, καὶ τὸ ὄρυς καὶ οὐκ ὄρυς, λίθος καὶ οὐ λίθος) тощо. Інколи він творить власні приклади використання поетичних тропів.

У наступні століття твори Хіробоска переписувалися і використовувалися поруч з іншими граматичними творами візантійських письменників. Про поширеність та інтерес до творів Георгія Хіробоска впродовж усієї візантійської доби свідчить той факт, що вони були використані Костянтином Ласкарісом при створенні ним першої друкованої граматики грецької мови, виданої у Мілані 1476 року. Через посередництво цієї граматики праці Хіробоска увійшли до складу першої граматики грецької мови для слов'ян, написаної братами Ліхудами в XVII ст. [9]. А в давніх слов'янських перекладах і витягах були відомими такі праці Георгія Хіробоска «Коментарі до Діонісія Фракійського», «Коментарі на Феодосія Александрійського», «Про поетичні тропи» [3]. Варто сказати, що трактат «Про поетичні тропи», наведений в «Ізборнику Святослава 1073 р.» перекладений не повністю, а лише у витягах з пропуском значної частини теоретичних положень, усіх прикладів з Гомера й античних авторів.

Найстаріші пам'ятки писемності в Київській Русі – два т. зв. «Ізборники» 1073 і 1076 рр.,

переписані для князя Святослава Ярославовича. «Ізборник 1073 р.» є копією з болгарського оригіналу, який, в свою чергу, був перекладом з грецької мови, зроблений для болгарського царя Симеона в IX-X ст. На період X-XI ст. припадає надзвичайно інтенсивний розвиток наднаціональної єдиної літератури-посередниці церковнослов'янською мовою зі спільним для всіх південнослов'янських і східнослов'янських літератур фондом пам'ятників зі спільною літературною долею. В основі цієї великої літератури-посередниці лежала староболгарська література.

Рання християнізація Болгарії дала змогу болгарській літературі перейняти і засвоїти з візантійської літератури порівняно складні твори і розвинути власну оригінальну літературу. Основний фонд пам'ятників цієї літератури склався з перекладів творів візантійської прози. Давньоболгарські книжники IX-XII ст., відбираючи матеріал для перекладу, орієнтувалися переважно на авторів IV-VI ст., на класиків церковної грецької літератури [3; 10].

На основі візантійської літератури писалися твори компілятивного характеру, які були необхідними для нової, християнської культури слов'ян. На Русі була представлена і оригінальна болгарська література, це твори Кирила і Мефодія, Климента Охридського, Костянтина Преславського, Івана Екзарха Болгарського, Козьми Пресвітера, Храбра Черногорця [8].

Але основні релігійні, філософські і естетичні концепції йшли на Русь з Візантії. Саме з Візантії проникла в культуру Київської Русі літературна теорія і практика; література Русі, безпосередньо чи через посередництво, широко запозичувала з візантійських творів літературні жанри, стилістично-композиційні й мовні особливості, символіку й художні засоби. Одним із зразків творчого осмислення на слов'янському ґрунті візантійської літературознавчої теорії є переклад трактату Георгія Хіробоска, вміщений в «Ізборнику 1073 р.».

«Ізборник Святослава 1073 р.» має енциклопедичний характер, про що свідчить уже сама його назва: «Съборъ отъ многъ отѣць: тѣлкованія о неразумных словесах в еуаггелии и в апостолѣ и в инѣх книгах вкратцѣ съложено на память и на готовѣ отъвѣтъ» («Збірник, складений з творів отців: тлумачення незрозумілих слів у Євангелії і в Апостолі, і в інших книгах, складений коротко для пам'яті і для готової відповіді»). Поруч із статтями релігійно-догматичного характеру є статті історичні, філософські; міститься список біблійних канонічних і апокрифічних книг, уривок з повчання Івана Золотоустого «О злых женах», твір Єпіфанія

Кіпрського про чудодійну силу дорогоцінного каміння, довідки календарного й історичного характеру, роз'яснення філософських понять, трактат Георгія Хіробоска з питань поетики і стилістики [5].

Ім'я Георгія Хіробоска слов'янський перекладач (як він сам себе називає «грішний дяк Іоанн») передає як Георгій Хуровський. Стаття Георгія Хіробоска в «Ізборнику» названа «Образѣх». У перекладі майже без змін поданий вступ статті Хіробоска: «Творѣчѣстии образы суть: инословіе, прѣвод, напотрѣбие, пріятие, прѣходное, вѣзвратъ, сѣпріятие, сьнятие, именованіе, сѣтвореніе, вьименомѣство, отъименіе, вѣспятословіе, округлословіе, нестаток, изрядіе, лихорѣчье, притча, приклад, отъданіе, лицетворѣе, сьлог, поруганіе, вид, послѣдословіе» (ποιητικοὶ τρόποι εἰσὶν κς· ἄλληγορία, μεταφορά, κατάχρησις, μετάληψις, ὑπερβατόν, ἀναστροφή, συνεκδοχή, σύλληψις, ὀνοματοποιία, πεποιημένο, ἀνωνομασία, μετωνυμία, ἀντίφρασις, περίφρασις, ἔλλειψις, πλεονασμός, ἐπανάληψις, ἔξοχή, ὑπερβολή, αἶνιγμα, παραβολή, ἀνταπόδοσις, πρῶσοποποιία, παράδειγμα, εἰρωνεία, σχῆμα καὶ ὑστερολογία). Автор перекладу не наводить пояснення Хіробоска, чому ці стилістичні засоби називаються поетичними тропами: λέγονται δὲ ποιητικοὶ τρόποι, διότι παρὰ τοῖς ποιηταῖς πλεονάζουσιν σὺν κοινῇ συνήθειαν ὑπερβαίνοντες.

Твори Георгія Хіробоска використовувалися в літературі Київської Русі поруч з іншими граматичними трактатами візантійських письменників. Але трактат «Про тропи» зустрічається лише в збірниках змішаного типу як «Ізборник 1073 р.» Найдавніші списки датуються X ст. (знаходиться у Ватикані) і XI ст. (в Національній бібліотеці Франції), ще один рукопис значно пізніших часів (зберігається на Афоні в Діонісієвому монастирі і датується XVII ст.). Усього виявлено 18 списків трактату Хіробоска, але лише три вище згаданих кодекси за змістом майже повністю збігаються з грецьким текстом, вміщеним в «Ізборнику 1073 р.» [9].

Порівняльний аналіз грецького тексту твору Хіробоска і його скороченого перекладу, вміщеного в «Ізборник Святослава» 1073 р. засвідчує, що розбіжностей між оригіналом і варіантом перекладу небагато. Теоретичні міркування грецького автора, його дефініції термінів слов'янський перекладач намагається відтворити якнайточніше. Але прикладів на вживання поетичних тропів у Хіробоска й в «Ізборнику» нерівнозначна кількість. Наприклад, Хіробоск наводить 9 цитат з Біблії, 7 – з «Одіссеї», 26 – з «Іліади». У тексті «Ізборника» пропущено усі поетичні приклади з античних авторів, залишені лише біблійні ілюстрації. Античні приклади уживаються в тих випадках,

коли вони перетворилися на літературні штампи і не асоціюються з язичницькою літературою: це – визначення царя як пастиря народів (цитата з Гомера), іскри як насінини вогню (ἐν σποδῶ κρύψας λέγη σπέρμα πυρός), що зустрічається у Піндара. Щедро цитує перекладач фольклорні приклади, яких найбільше в параграфі ἀίνυμα »загадка» Але на відміну від пам'яток патристики, літургійної та церковної літератури, від перекладачів і переписувачів якої вимагалася особлива ретельність і точність (ἀκρίβεια), тексти художнього й історичного характеру можуть досить відчутно відхилитися від оригіналу.

Уже на початку тексту «О образѣх» перекладач вказує, що їх 27, але називає лише 25, пропустивши переклад тропів πλεονασμός і ἐπανάληψις. Помітне відхилення зустрічається у статті про троп εἰρωνεία. За Хіробоском, існує чотири види іронії (τῆς δὲ εἰρωνείας εἶδη δ'· χλευασμός, μκκτηρισμός, σαρκασμός, ἀστεϊσμός), але лише родовий термін «іронія» виділений окремим параграфом за номером 25. В перекладі визначення «порування» дорівнює поняттям і εἰρωνεία, і χλευασμός, далі перекладач намагається віднайти слов'янські їх відповідники, як от «похухнання», «поиграние», «посмеяние», при чому два останніх терміни розведені в окремі параграфи. Окрім того, до статті ἀστεϊσμός «посмеяние» приписано тлумачення наступного тропα σχῆμα «образъ».

При поясненні тропа «прѣводъ» (μεταφορά) із чотирьох різновидів метафори названо лише два останніх (имать же образы четыре: или бо от съдушных на несъдушная прѣводиться, или от несъдушных на съдушная), а за грецьким текстом Хіробоск роз'яснює усі види метафори: ἔχει δὲ εἶδη δ' ἢ γὰρ ἀπὸ ἐμψύχων εἰς ἐμψύχα μεταίεται, ἢ ἀπὸ ἀψύχων ἐπὶ ἄψυχα, ἢ ἀπὸ ἀψύχων εἰς ἐμψύχα, ἢ ἀπὸ ἐμψύχων ἐπ' ἐμψύχα). При поясненні перенесення особливостей неживих предметів на живі істоти перекладач не подає прикладу з «Іліади» Гомера, а створює свій власний «море видѣ и бѣжа». Вочевидь, тому що гомерівський приклад у Хіробоска (τοῖος γὰρ σφοῖς πύργος ἀπόλετο) викликає міфологічні алузії, для багатьох уже не відомі і незрозумілі: «така твердиня загинула; про Аянга,

живу людину сказано як про фортецю, неживий предмет». У перекладача викликало труднощі слово σολοικισμός »похибка, помилка, грубість», воно єдине не перекладене, а транслітероване «селийкизм».

Тлумачення поетичних термінів в «Ізборнику» проводилося двома шляхами: детальним поясненням значення тропу і шляхом калькування грецьких понять. Слов'янські відповідники в більшості випадків передають внутрішню форму і словотвірну структуру грецьких зразків: ἀλληγορία «инословие» від ἀλληγορέω «говорити інше, по-іншому»; μεταφορά «прѣвод» від μεταφέρω «переносити»; μετάληψις «приятіє» від μεταλαμβάνω «приймати»; ὀνοματοποιία «имятворение» від ὀνοματοποιέω «творити ім'я»; ἔλλειψις «нестаток» від ἐλλείπω «не вистачати»; πλεονασμός «изобилиє» від πλεονάζω «бути в надлишку» тощо.

Кальки виникали не лише з причини відсутності в мові відповідної лексеми, але і як прийом розкриття значення грецького слова. Тому виникало навіть по декілька варіантів перекладу назв художніх засобів: μετάληψις «приятіє», «приятіє», ὀνοματοποιία «сътворение», «сътвореное», προσωποία «лицетворье», «лицетворение», περίφρασις «округлословие», «сътратосовие», ἀναπόδοσις «отдание», «въздание», παράδειγμα «слогъ», «прилогъ», ὑπέρβατον «приходное», «прѣступное», ὑπερβολή «лихоречье», «лиховное», σχῆμα «вид», «образъ».

У перекладі трактата Хіробоска вперше для південних і східних слов'ян було розкрито зміст низки грецьких риторичних термінів, значна кількість яких згодом закріпилася з назвами грецького походження. На перший погляд система поетичних термінів «Ізборника» видається архаїчною і безслідно зниклою із сучасної мови. Проте сучасна літературознавча наука поруч із грецизмами користується перекладними термінами, витоки яких в «Ізборнику»: пепойменон – сътворение – порівняння; металепсис – приятіє – прийняття; анастрофа – возврать – поворот; антифраза – въспятословие – найменування від протилежного; гістерологія – последословие – попередження.

Література

1. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М: Наука, 1977.
2. Аверинцев С. С., Гаспаров М. Л. Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. – М.: Наука, 1986.
3. Ангелов Г. С. Георги Хировоск за поетическите фигури // Из старата българска, руска и сръбска литература. – София, 1967.
4. Бычков В. В. Византийская эстетика. – М.: Наука, 1977.
5. Изборник Святослава 1073 года. Факсимильное издание. – М.: Книга, 1983.
6. Изборник Святослава 1073 года.: Сборник статей. – М.: Наука, 1977.
7. Курбатов Г. Л. История Византии. – М.: Высшая школа, 1984.

8. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – М: Наука, 1979.
9. Трифунові Г. Георгуа Хировска расправа с песничим сликами в српском средневековом рукопису. – Београд, 1970.
10. Удальцова З. В., Литаврин Г. Г. Древняя Русь и Византия. – М., 1980.
11. Krumbacher K. Geschichte der byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des Oströmischen Reiches. – München, 1897.
12. Norden E. Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis zu die Zeit der Renaissance. – Leipzig, 1998.

References

1. Averintsev, S. S. (1977) Poetika rannevizantiyskoy literatury [The poetics of early Byzantine literature]. Moscow : Nauka. [in Russian]
2. Averintsev, S. S., Gasparov M. L. (1986) Problemy literaturnoy teorii v izantii i latinskom srednevekovye [Problems of literary theory in Byzantium and the Latin Middle Ages]. Moscow : Nauka. [in Russian]
3. Angelov, G. S. (1967) Georgi Hировosk za poeticheskite figuri. Iz starata blgarska, ruska i serbska literatura [Georgi Hировosk for poetic figures. From the old Bulgarian, Russian and Serbian literature]. Sofia. [in Bulgarian]
4. Byichkov, V. V. (1977) Vizantiyskaya estetika [Byzantine aesthetics]. Moscow : Nauka. [in Russian]
5. Izbornik Svyatoslava 1073 goda. Faksimilnoe izdanie (1983) [Svyatoslav's collection of 1073. Facsimile edition]. Moscow : Kniga. [in Russian]
6. Izbornik Svyatoslava 1073 goda.: Sbornik statey (1977) [Svyatoslav's collection of 1073. Facsimile edition]. Moscow : Nauka. [in Russian]
7. Kurbatov, G. L. (1984) Istoriya Vizantii [History of Byzantium]. Moscow : Vysshaya shkola. [in Russian]
8. Lihachev, D. S. (1979) Poetika drevnerusskoy literatury [Poetics of Old Russian Literature]. Moscow : Nauka. [in Russian]
9. Trifunovih, G. Georgua (1970) Hировoska rasprava s pesnicim slikami v srpskom srednevekovom rukopisu. Belgrad. [in Bulgarian]
10. Udaltsova Z. V., Litavrin G. G. (1980) Drevnyaya Rus i Vizantiya [Ancient Russia and Byzantium]. Moscow. [in Russian]
11. Krumbacher K. (1897) Geschichte der byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des Oströmischen Reiches. München [in German].
12. Norden E. (1998) Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis zu die Zeit der Renaissance. Leipzig. [in German]

УДК 811.14'02'42:821.14–133.09

О. В. Івашків - Ващук

Український католицький університет

Жіночі образи богинь та героїнь у межах макроконцепту ЛЮДИНА (на матеріалі ідилій Теоокріта)

Івашків-Ващук О. В. Жіночі образи богинь та героїнь у межах макроконцепту ЛЮДИНА (на матеріалі ідилій Теоокріта). Образи богині Афродіти, героїнь Гелени, Береніки та Алкмени, персонажів ідилій Теоокріта, визначного грецького поета елліністичного періоду, проаналізовано у контексті макроконцепту ЛЮДИНА. У статті акцентовано на лексичних та стилістичних особливостях характеристики цих образів. Відзначається, що образ Афродіти є наскрізним для всіх ідилій та має як позитивні, так і негативні характеристики. Натомість образи героїнь Гелени, Береніки та Алкмени наявні переважно в одному із творів та подаються ідеалізовано.

Ключові слова: Теоокріт, ідилія, макроконцепт, образ, богиня, героїня, епітет, порівняння.

Івашків-Ващук О. В. Женские образы богинь и героинь в пределах макроконцепта ЧЕЛОВЕК (на материале идиллий Феокрита). Образы богини Афродиты, героинь Елены, Береники и Алкмени, персонажей идиллий Феокрита, выдающегося греческого поэта эллинистического периода, рассматриваются в контексте макроконцепта ЧЕЛОВЕК. В статье акцентированно на лексических и стилистических особенностях характеристик этих образов. Отмечается, что образ Афродиты является сквозным для всех идиллий и имеет как положительные, так и отрицательные характеристики. В то же время образы героинь Елены, Береники и Алкмени встречаются преимущественно в одном из произведений и подаются идеализированно.

Ключевые слова: Феокрит, идиллия, макроконцепт, образ, богиня, героиня, эпитет, сравнение.
Ivashkiv-Vashchuk O. V. Female images of goddesses and heroines within the macro-concept HUMAN

(on the material of Theocritus' Idylls).

Women's characters of Aphrodite, Helena, Berenice and Alcmene of the idylls of Theocritus, a prominent Greek poet of the Hellenistic period, are analyzed in the context of the macro-concept HUMAN. Such a research plays a great role in the study of the author's idiosyncrasy and his conceptual system. In the representation of the poet a woman can be a mother and a wife (Gorgo and Praxinoa from the XV idyll, Alcmene from the XXIV idyll), an unlucky, betrayed lover (Simaetha from II idyll), a naive shepherdess of goats (girl from the XXVII idyll), a proud nymph (Galatea from the XI idyll), a noble princess (Berenice from the XVII idyll), a demonstrative wife and crafter (Helena from the XVIII idyll) and others like that.

In the questions of the study of the macro-concept of the HUMAN in the system of the ancient Greek language in general and on the material of Theocritus' Idylls the human sphere should be considered in three segments: biological, spiritual and social.

The dominant female image in the Theocritus' idylls is the image of the goddess Aphrodite, whose characteristics can be found in almost every idyll. The images of heroines Helena, Berenice, and Alcmene are also important. These images have been analyzed in the context of the macro-concept HUMAN in more details. The lexical and stylistic displays of these images have been studied in particular. It is noted that the image of Aphrodite is cross-cutting for all idylls and has both positive and negative characteristics. Instead, the images of the heroines of Helena, Berenice and Alcmene are mostly realized in one of the idylls and are presented too ideally.

Key words: Theocritus, idyll, macro-concept, image, goddess, heroine, epithet, comparison.

Вміння аналізувати художній текст є невід'ємним елементом дослідження ідіостилю письменника. Зрозуміло, що це варто робити комплексно – поєднуючи стилістичний та лінгвістичний принципи аналізів та послуговуючись сучасними методиками концептуального аналізу тексту, зокрема семантико-когнітивним і поетико-когнітивним [3; 4; 5]. Такий підхід дає можливість виявити сітку ключових художніх концептів твору, виражених вербально, що, актуалізуючи різноманітні смисли, відображають індивідуальність автора.

Сучасні лінгвісти досліджують мову у тісному зв'язку з людиною, що обумовлює необхідність лінгвістичного аналізу художнього тексту як безпосереднього відображення свідомості людини, адже художній твір є вираженням особистості автора, його ідей та їх мовного втілення [2:112].

Аналіз образів персонажів художнього твору відіграє важливу роль у повноцінному та різносторонньому вивченні ідіостилю письменника та загальної концептосфери його творів. Саме потреба цілісного висвітлення макроконцепту ЛЮДИНА у творчості давньогрецького поета Теокрита, зокрема на основі ключових жіночих образів, зумовила *актуальність* цієї розвідки. Образний світ Теокрита загалом вивчений дуже мало, оскільки можемо назвати хіба дослідження П. Саконі [7]. Деякі питання, що стосуються характеристики персонажів творів Теокрита висвітлені у працях Т. Попової [6], М. Грабар-Пассек [8], А. Цісика [9]. Відтак, *метою* статті є більш докладне вивчення особливостей макроконцепту ЛЮДИНА, що реалізується у жіночих образах богинь та героїнь в ідиліях Теокрита. *Завдання* дослідження вбачаємо у виокремленні домінантних жіночих образів та аналізі їхнього вербально-стилістичного вираження.

У питаннях дослідження макроконцепту ЛЮДИНА у системі давньогрецької мови загалом та на матеріалі ідилій Теокрита дотримуємося

думки про те, що людську сферу слід розглядати за трьома сегментами: біологічним, духовним і соціальним. Основними стилістичними засобами відображення макроконцепту ЛЮДИНА, зокрема у жіночих образах, є епітети, порівняння та метафори. Вербально ці засоби представлені в основному іменниковими та прикметниковими лексемами.

Жіночих образів у Теокрита не надто багато, але вони досить різнопланові. В уявленні поета жінка може бути матір'ю і дружиною (Горго і Праксіноя з XV ідилії, Алкмена з XXIV ідилії), нещасною, зраженою коханим (Сімайта з II ідилії), наївною пастушкою кіз (дівчина з XXVII ідилії), гордовитою німфою (Галатея з XI ідилії), благородною царівною (XVII Береніка з ідилії), показовою дружиною і майстринею (Гелена з XVIII ідилії) тощо. Епітетні структури, пов'язані із власними та загальними назвами жінок, досить різноманітні. Жінки у Теокрита означаються як *працьовиті* – ἀνσβέρυος (XXVIII: 14), *сміливі* – κυνοθαρσής (досл. смілива, наче собака) (XV: 54), *безсердечні* – ἄστωρυος (XVII: 43), *легковірні* – ταχυλειθής (II: 138), *розумні* – σοφρων (XXVIII: 14) тощо.

Ядерна лексема, з якої розпочинаємо аналіз жіночих образів це загальна назва ἡ γυνή – “жінка”, яка має досить високий показник слововживання – 17 фіксацій у тексті ідилій. У багатьох випадках цей іменник входить до складу опозицій, зокрема, 1) опозиція **жінка** – **чоловік** (3 фіксації), наприклад, εἶτε γυνὰ τήνφ παρακέκλιτα εἶτε καὶ ἀνήρ (II: 44) – *чи жінка лежить біля нього, чи чоловік*, 2) опозиція **жінка** – **дівчина** / **жінка** – **законна дружина або коханка** (10 фіксацій) у таких мікроконтекстах: παρθένος ἔνθα βέβηκα, γυνή δ' εἰς οἶκον ἀφέρτω (XXVII: 64) – *дівчиною сюди я прийшла, а жінкою додому відходжу*, 3) опозиція **жінка** – **богиня** (1 фіксація) в уривку ἀθανάτων ἀπὸ θνατᾶς, [...] ἐποίησας Βερενίκαν (XV: 106–107) – *безсмертною серед смертних ти зробила Береніку* [12:63]. Ці протиставлення відкривають

цікаві смисли лексеми “жінка”, яка, попри своє загальне значення, у розумінні Теокріта має й конкретне значення “дружина”.

Домінантним жіночим образом у Теокритових ідиліях є образ богині Афродіти, характеристики якого можна зустріти чи не в кожній ідилії. Важливими також слід вважати образи напівміфічних жінок-героїнь Гелени, Береніки, Алкмени, згадки про яких, однак, обмежуються лише присвяченими їм творами.

Про богиню, яка є покровителькою кохання, герої ідилій відгукуються неоднозначно: щасливі дякують за дар кохання, нещасні – нарікають. Вустами свого персонажа Дафніса поет називав Афродіту жорстокою – βαρεῖα (I: 100) та ненависною, ворожою до смертних – νεμεσάτα, θνατοῖσιν ἀπεχθής (I: 101).

У першій ідилії, крім згаданих вище чітко пейоративних характеристик, бачимо рядки, що можна трактувати двояко. Отож, ми вслід за дослідником Г. Крейном [5] розмірковуємо над перекладом фрагменту ἦνθέ γε μὰν ἀδεῖα καὶ ἁ Κύπρις γελάοισα, / λάθρια μὲν γελάοισα, βαρὺν δ' ἀνὰ θυμὸν ἔχοισα (I: 95–96). Для цього в першу чергу порівняймо переклади уривка українською, російською та англійською мовами: “Там і Кіпріда з’явилась із усміхом милим, солодким” (А. Цісик) [1:185], “С нежной улыбкой к нему тогда появилась Киприда; / Сладко она улыбалась; но на сердце гнев затаила” (М. Грабар-Пассек) [8:12], “But and the Cyprian came him to, and smiled on him full sweetly / For though she fain would foster wrath, she could not choose but smile” (Дж. Едмондс) [13:17], “Aye and Cypri came too, with a sweet smile, craftily smiling but with heavy wrath held back” (Е. Гоу) [11:11].

Розглянемо першу фразу ἦνθέ γε μὰν ἀδεῖα καὶ ἁ Κύπρις γελάοισα, що буквально можна перекласти “І прийшла Кіпріда, яка солодко усміхається”. У всіх перекладах, котрі ми аналізуємо, простежується особливість стосунку слова ἀδεῖα до усмішки богині. Цікаве зауваження висловив Г. Крейн, адже на його думку, сміх може бути приємним (солодким) лише для того, хто сміється, або для того, кому цей сміх адресовано [10:164].

Натомість фраза λάθρια μὲν γελάοισα викликає ще більше сумнівів і неоднозначних трактувань. Покладаючись на словникове значення, цей вираз слід перекласти “приховано усміхаючись”. Таким чином, можна думати, що Афродіта приховувала усмішку, бо насправді відчувала гнів, або своєю усмішкою намагалася приховати справжні емоції (наприклад, смуток або горе). Важливо зазначити те, що ані в українському, ані в російському перекладах ця особливість не відображена.

І нарешті останній суперечливий уривок βαρὺν δ' ἀνὰ θυμὸν ἔχοισα, що буквально можна перекласти “тягар на душі маючи”, який цілком

опущено в українському перекладі. Г. Крейн зауважив, що Теокрит задля збереження метричного розміру розділив складене слово βαρυθυμία на дві частини. Крім того, науковець розмірковує над тим, чи тут описано горе (смуток) чи злість [10:173–180]. Ми підтримуємо думку про те, що хоч Дафніс відгукується про Афродіту негативно, вважаючи її своїм ворогом, вона йому співчуває і своїм солодким сміхом приховує істинну емоцію – смуток через його смерть. Підтвердженням цього є наступні рядки з ідилії: ῥῶ μὲν τόσσ' εἰπὼν ἀπελαύσατο: τὸν δ' ἄφροδίτα / ἦθελ' ἀνορθῶσαι (I: 138–139) – *це сказавши, він відійшов; а Афродіта хотіла його підняти (оживити)*. Отже, пастух Дафніс помер в обіймах богині, яку ненавидів за муки кохання, що вона йому послала.

На Кіпріду нарікає також героїня другої ідилії Сімайта: ἦ ῥά οἱ ἀλλᾶ / ὄχετ' ἔχων ὁ τ' Ἔρωσ ταχινὰς φρένας ἅ τ' ἄφροδίτα; (II: 6–7) – *чи ж Ерот і Афродіта відвели легке серце до іншої?* Жінка впевнена, що її життям та життям її коханого Дельфіса керують боги кохання: вони вказують, кого йому краще любити. Сімайта натомість прикликає богиню місяця Селену і звіряє їй свою історію. Із покровителькою кохання пов’язано метафоричне вживання лексем на позначення стрільби з лука: ἔχθιστον ἔχων ὑλοκάρδιον ἔλκος, / Κύπριδος ἐκ μεγάλας τό οἱ ἦπαι πᾶξε βέλεμνον (XI: 15–16) – *маючи ненависну рану під серцем, стріла великої Кіпріди влучила в печінку*. В цьому мікроконтексті спостерігаємо негативну конотацію, що виражена у фразі “ненависна рана”, однак разом із тим Афродіту названо “великою”, тобто вона є шанованою та могутньою богинею.

Тим не менш, деякі характеристики Афродіти мають мейоративне забарвлення, адже її возвеличують ті, кому вона подарувала щасливе кохання. До Афродіти молилися, аби вона послала кохання і зменшила страждання: πᾶσιν δ' ἦπιος ἦδε βροτοῖς μαλακοῦς μὲν ἔρωτας / προσπνέει, κοῦφας δὲ δίδοι ποθέοντι μερίμνας (XVII: 51–52) – *будь доброю до смертних, вдихни їм ніжне кохання, дай тим, хто страждає коханням, легкі тривоги*. Кіпріду прикликали благословити шлюб Менелая та Гелени і дарувати їм взаємне кохання (XVIII: 51–52)¹, їй здійснювали обряд узливання, віддячуючи за зустріч з коханою (II: 130) тощо.

Важливою є згадка про історії кохання богині Афродіти і пастуха Адоніса, найперше у третій ідилії: τὰν δὲ καλὰν Κυθήρειαν ἐν ὄρεσι μᾶλα νομεύων / οὐχ οὕτως ὄδωνις ἐπὶ πλέον ἄγαγε λύσσας, / ὥστ' οὐδὲ φθίμενόν νιν ἄτερ μαζοῖο τίθητι; (III: 46–48) – *Чи не міг Адоніс, у горах випасаючи стадо, прекрасну Кіферею ввести у божевілля, так що від*

¹ П. Саконі вбачає тут іронію, зумовлену міфічним контекстом, адже саме Афродіта присудила Гелену Парісові, чим, можливо, була спровокована Троянська війна.

грудей не [могла] відірвати померлого? Цей уривок вживається в контексті того, що навіть богиня могла покохати пастуха, хоч це кохання і не принесло їм щастя. До речі, тут можна провести паралель з історією смерті Дафніса, котру ми згадували вище. Однак найширше сюжет ніжного кохання Афродіти та Адоніса висвітлено у XV ідилії, де описано свято, влаштоване на їхню честь. Тут богиня характеризується величальними епітетами – χρυσή (золотосяйна), πολύνομος (шанована під різними іменами), πολύνομος (яка має багато храмів), χαρίζομενα (радісна, втішена), а надалі також κάλλει ἀριστεύουσα θεῶων πόντῳ Ἀφροδίτα – красою найславніша серед богинь володарка Афродіта (XVII: 45). Отже, Афродіта постає в ідиліях Теокріта як суперечливий персонаж, що характеризується як негативними, так і позитивними рисами.

Три наступні образи напівміфічних героїнь цариць Гелени, Береніки та Алкмени об'єднані загальною позитивною характеристикою, подекуди навіть перебільшено ідеалістичною.

Найперше розглянемо образ Гелени, котрій присвячена XVIII ідилія. Назва ідилії Ἐλένης Ἐπιθαλάμιος – Епіталама Гелени – містить інформацію про особливий різновид цього твору, адже це весільна пісня, котра виконується в першу шлюбну ніч біля спальні наречених. Вже у першій частині пісні маємо своєрідний вступ, що включає опис ситуації: дванадцять найкращих спартанських дівчат, прикрасивши голови вінками з гіацинтів, стали колом перед новою розписаною спальнею Менелая і Гелени (XVIII: 1–6). Вважається, що квітка, назва якої співпадає з назвою божества Гіацинта, шанованого у Спарті, виникла з його крові. Як зазначила П. Саконі, цей факт має “негативну конотацію в обставинах весілля” [7:14]. Важливим елементом епіталами є згадка про походження обох наречених. Крім традиційного зарахування Менелая до нащадків Атрея (XVIII: 6), а Гелени – до Тіндарідів Τυνδαριδῶν τῶν ἀγαπητῶν Ἐλέναν – лобу доньку Тиндарея Гелену (XVIII: 5–6), особливий наголос робиться на божественному походженні нареченої: Ζανός τοι θυγάτηρ – донька Зевса (XVIII: 19).

В основній частині ідилії перелічуються та вихваляються достоїнства Гелени. Теокріт передусім наголосив на її красі, використовуючи порівняння з ранковою зорею, ніччю та весною: Ἄως ἀντέλλοισα καλὸν διέφανε πρόσωπον, / πόντια νύξ τό τε λευκὸν ἔαρ χειμῶνος ἀνέντος: / ὧδε καὶ ἡ χρυσέα Ἐλένα διαφαίνεται ἐν ἡμῖν. (XVIII: 26–28) – наче ранкова зоря, що сходить, сяяло гарне обличчя, наче володарка Ніч, як блискуча весна, проганяючи зиму: так золота Гелена сяє між нами. Багатокомпонентне порівняння за принципом аналогії використано в такому мікроконтексті: πειρὰ μέγα λῆον ἀνέδραμε κόσμος ἀρούρα / ἢ κάλυ

κυλάρισσος ἢ ἄρματι Θεσσαλὸς ἵππος: / ὧδε καὶ ἡ ῥόδωχρος Ἐλένα Λακεδαίμονι κόσμος (XVIII: 29–31) – як прикрасою для великої ниви виростає багатий урожай, для саду – кипарис, для колісниці – Фессалійський кінь, так прикрасою для Лакедемону є рум'яна Гелена. Позитивні епітети, котрі описують і зовнішність Гелени, і її характер, бачимо в мікроконтексті ὦ καλὰ ὦ χαρίεσσα κόρα (XVIII: 38) – о гарна, славна дівчино.

Гелена характеризується також як найкраща серед дівчат-спортсменок у бігу: τῶν οὐδέν τις ἄμωμος, ἐπεὶ χ' Ἐλένα παρσιωθῆ (XVIII: 25) – жодна не є настільки бездоганна, щоб порівнятись з Геленою; вона – найкраща рукоділниця, що плете міцну тканину із складними узорами (XVIII: 32–34); ніхто так не оспіває богинь Артемиду та Афину, граючи на лірі, як Гелена, в очах якої всі бажання (зачарування) перебувають – ὡς Ἐλένα, τὰς πάντας ἐπ' ὄμμασιν ἵμεροι ἐντί (XVIII: 37). Теокріт описав навіть процес зачислення Гелени до місцевих божеств, з якими пов'язані певні обрядові дії, зокрема жертвопринесення, узливання та здійснення присвяти на дереві (XVIII: 43–48).

Слід звернути увагу на те, що ідилія “Епіталама Гелени” написана так, ніби Теокріт не знає ані про так званий суд Паріса, ані про Троянську війну. Припускаємо, що такий прийом поет використав цілком усвідомлено. Саме тому в багатьох уривках твору можна вбачати приховану іронію, наприклад, κεῖς ἔτος ἐξ ἔτεος Μενέλαε τὰ νύξ ἄδε (XVIII: 15) – із року в рік, Менелас, вона буде твоєю дружиною; Ζεὺς δέ, Κρονίδα Ζεὺς ἄφθιτον ὄλβον, / ὡς ἐξ εὐπατριδῶν εἰς εὐπατρίδας πάλιν ἔνθη (XVIII: 52–53) – [Нехай дасть вам] Зевс, Кронід Зевс вічне щастя, яке передаватиметься з покоління в покоління та інше. Ми припускаємо, що тут Теокріт засуджує подальший розвиток історії Гелени, тобто її зв'язок із Парісом. Можливо, автор симпатизував Менелаяу та лише його визнавав законним чоловіком Гелени: μοῦνος ἐν ἡμιθέοις Κρονίδα Δία πενθερὸν ἐξεῖς (XVIII: 18) – тільки ти один серед напівбогів² матимеш за тестя Зевса Кроніда. Можливо, Теокріт вважав тільки цей шлюб правомірним: Ὑμῖν ὦ Ὑμέναιε, γάμω ἐπὶ τῷδε χαρείς (XVIII: 58) – О Гімен, Гіменей, нехай ти зрадієш від цього шлюбу. Тим не менш, вже у XXVII ідилії бачимо пару Гелена – Паріс: τὸν πινυτῶν Ἐλέναν Πάρις ἤρτασε βουκόλος ἄλλος./ μᾶλλον ἐκοῖσ' Ἐλένα τὸν βουκόλον ἔσχε φιλεῦσα (XXVII: 1–2) – інший пастух – Паріс розумну Гелену викрав. Краще: пастуха Гелена добровільно цілувала. Вважається, що автором цієї ідилії є не Теокріт. Важливо зауважити, що Паріс тут постає як пастух, а не царський син, отже, його статус значно нижчий. Внаслідок цього зв'язок Гелени і пастуха тут подано дещо іронізовано, адже відповідно до міфу

² Тут йдеться про Менелая.

Паріс уже був визнаним сином царя Пріама, коли зустрів Гелену і вони покохали один одного.

У XVII ідилії прославляється Береніка, дружина єгипетського царя Птолемея Сотера, матір царського подружжя Птолемея Філадельфа і Арсіної: οἶα δ' ἐν πινυταῖσι περικλειτὰ Βερενίκα / ἔπρελε θηλυτέρας, ὄφελος μέγα γειναμένοισι. (XVII: 34–35) – *одна серед розумного жіноцтва знаменита Береніка, велика допомога для батьків*. Вважається, що Афродіта врятувала царицю від забуття та подарувала їй безсмертя, напуваючи амбросією (XV: 106–108), а також “поділилася з нею славою” (XVII: 46–50). Береніка описана як ідеальна дружина, яка приносить своєму чоловікові лише щастя, а їхнє подружнє життя є зразковим для інших: τῶ οὐλῶ τινὰ φαντὶ ἀδεῖν τόσον ἀνδρὶ γυναικῶν, / ὅσσόν περ Πτολεμαῖος εἶην ἐφίλησεν ἄκοιτιν. / ἧ μάν ἀντεφίλειτο πολὺ πλέον (XVII: 38–40) – *кажуть, жодна із жінок так не подобалась чоловікові, наскільки Птолемею кохав свою дружину. А вона навзаєм кохала його ще більше*. Поет зобразив Береніку і як ідеальну матір, котра правильно виховує своїх дітей, що народжені з істинного кохання подружжя (XVIII: 40–42), а тому такі діти часто виростають достойними своїх батьків: σὲ δ' αἰχμητὰ Πτολεμαῖε / αἰχμητᾶ Πτολεμαῖφ ἀρίζηλος Βερενίκα (XVIII: 56–57) – *тебе, хоробрій воїне Птолемею, хороброму воїну Птолемею [народила] славетна Береніка*. Після того як Береніка стала безсмертною, син спорудив для своїх батьків пишний храм із вирізаними статуями і здійснював їм жертвопринесення (XVII: 123–127).

Ідеалізованим є й образ Алкмени – матері Геракла, представлений у XXIV ідилії. Вже на початку твору Теокрит характеризує Алкмену як люблячу матір, яка дбає про своїх дітей, ласкаво називаючи їх словами ἐμὰ βρέφεα γλυκερόν (XXIV: 7) – *мої солодкі немовлята*, ἐμὰ ψυχά (XXIV: 8) – *моя душа*, εὖβοα τέκνα (XXIV: 8) – *щасливі діти*. Алкмена перша прокинулась від крику Іфікла, коли

на малюків накинулись змії, і заціпеніла від страху: ἐμὲ γὰρ δέος ἴσχει ὀκνηρόν (XXIV: 35) – *бо мене, боязку, стримує страх*. Після того як Геракл задушив змії, Алкмена покликала мудреця Тіресія, який передбачає їй світле майбутнє: θάρσει ἀριστοτόκεια γύναι, Περσῆιον αἶμα. / θάρσει: μελλόντων δὲ τὸ λώιον ἐν φρεσὶ θέσθαι (XXIV: 73–74) – *будь сміливою, жінко, яка народжує чудових дітей, кров Персея. Будь сміливою, тримай у душі краще з майбутнього*. Старець вважає царицю найславнішою рукодільницею, яку ахейки згадуватимуть як найбільшу пошану Арголіди (XXIV: 78). Після епізоду зі зміями описується щасливе і успішне виховання Геракла, що підсумовується фразою Ἵδε μὲν Ἴφρακλῆα φίλα παιδεύσατο μάτηρ (XXIV: 134) – *Так Геракла виховувала любя матір*.

Жіночі образи богині Афродіти та героїнь Гелени, Береніки та Алкмени нерівномірно представлені в ідиліях Теокрита – лише образ богині кохання зустрічається чи не в кожному творі. Натомість образи названих героїнь є переважно в ідиліях, котрі їм присвячені. Так, образ Гелени розкрито у XVIII ідилії, образ Береніки – у XVII, образ Алкмени – у XXIV. Ці образи відрізняються також за типом характеристики, адже вербально-стилістичні засоби характеризують Афродіту як позитивного, так і негативного персонажа. Образне відображення названих напівміфічних героїнь цілковито позитивне, а тому ці образи сприймаються як надмірно ідеалізовані.

Звичайно, образи Афродіти, Гелени, Береніки та Алкмени не вичерпують образного світу Теокрита. Відтак, докладного аналізу заслуговують й інші образи. Передусім варто розглянути й образи жінок із міських мімів Теокрита, що можна сприймати як перспективу подальшого дослідження. Окрема розвідка може стосуватися й образів німф та Муз як важливих персонажів ідилій.

Література

1. Антична література: Хрестоматія. Частина 1. Давня грецька поезія в українських перекладах і переспівах / Упоряд. В. П. Маслюк. – К.: ІСДО, 1994. – 276 с.
2. Архіпова О. В. Засоби мовного вираження концепту «чоловік» (за романом В. Шкляра «Залишенець») / О. В. Архіпова // Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету. – 2012. – Випуск 7 (2). – С. 109–119.
3. Белехова Л. І. Образний простір американської поезії: лінгвокогнітивний аспект: дис. ... доктора філол. наук: Спец. 10.02.04 / Л. І. Белехова. – К.: КНЛУ, 2002. – 476 с.
4. Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту / М. Крупа. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2005. – 416 с.
5. Ніжегородцева-Кириченко Л. О. Концептуальний аналіз – виток розвитку семантичного аналізу / Л. О. Ніжегородцева-Кириченко // Науковий вісник ВДУ. – Вип. 4. – Луцьк: Редакційно-видавничий відділ Волинського державного університету імені Лесі Українки “Вежа”, 2002. – С. 189–194.
6. Попова Т. В. Буколіка в системі древнегрецької поезії. / Т. Попова. // Поэтика древнегрецької літератури – М: Наука, 1981. – С. 96–177.
7. Саконі П. М. Структурні та семантичні особливості “Ідилій” Теокрита (на матеріалі “Ідилій” XI, XIII, XVIII, XXII, XXV, XXVI): автореф. дис. ... наук. ступ. канд. філол. наук.: спец. 10. 02. 14 – класична філологія / Саконі Патрісія Мабель. – К., 1995. – 27 с.

8. Феокрит. Моск. Бюон. Идиллии и эпиграммы. / Перевод и комментарий М. Е. Грабарь-Пассек. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. – 326 с.
9. Цыськ А. З. Человек и действительность в идиллиях Феокрита (к характеристике личностного начала в образах героев и автора): автореф. дис. наук. ступ. канд. филол. наук., спец. 10. 02. 14 / Андрей Зиновьевич Цыськ – МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, 1987. – 24 с.
10. Crane Gregory The Laughter of Aphrodite in Theocritus, Idyll 1 // Harvard Studies in Classical Philology. – Volume 91. – 1987. – pp. 161–184.
11. Gow, Andrew S. F. Theocritus. Vol. 1: Introduction, Text and Translation. Vol. 2: Commentary, Appendix, Indexes and Plates. – Cambridge: Cambridge University Press, 1950. – lxxxiv, 257 + 638 pp.
12. Lexicon Theocriteum / Composuit Ioannes Rumpel. – Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, MDCCCLXXIX. – 320 p.
13. The Greek Bucolic Poets with an English translation by J. M. Edmonds. – London: William Heinemann, New York: G. P. Putnam's sons. – 1919. – 527 p.

References

1. Masliuk, V. P (1994) Antychna literatura: Khrestomatiia. Chastyna 1. Davnia hretska poeziia v ukrainskykh perekkladakh i perespivakh [Ancient Literature: Readings. Part 1. Ancient Greek Poetry in Ukrainian Translations]. Kyiv : ISDO. [in Ukrainian]
2. Arkhipova, O. V. (2012) Zasoby movnoho vyrazhennia kontseptu «cholovik» (za romanom V. Shkliara «Zalyshenets») [Means of linguistic expression of the concept "man" (according to V. Shklar's novel «Zalyshenets»)] Filolohichni studii. Naukovyi visnyk Kryvorizkoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. [Pholological science]. No. 7 (2), pp. 109–119.
3. Bieliekhova, L. I. (2002) Obraznyi prostir amerykanskoï poezii: lnhvokohnityvnyi aspect [Representation of American Poetry: Linguistic-Cognitive Aspect]. [PhD Thesis], Kyiv : KNLU. [in Ukrainian]
4. Krupa, M. (2005) Lnhvistychnyi analiz khudozhnoho tekstu [Linguistic analysis of artistic text]. Ternopil: Pidruchnyky i posibnyky. [in Ukrainian]
5. Nizhehorodtseva-Kyrychenko, L. O. (2002) Kontseptualnyi analiz – vytok rozvytku semantychnoho analizu [Conceptual analysis – the turn of development of semantic analysis]. Naukovyi visnyk VDU. Lutsk: Redaktsiino-vydavnychiy viddil Volynskoho derzhavnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky “Vezha”, no.4 pp.189–194.
6. Popova, T. V. (1981) Bukolika v sisteme drevnegrecheskoï poezii [Bukolica in the system of ancient Greek poetry]. Moscow : Nauka, pp. 96–177.
7. Sakoni, P. M. (1995) Strukturni ta semantichni osoblyvosti “Idyllii” Teokrita (na materialii “Idyllii” XI, XIII, XVIII, XXII, XXV, XXVI) [Structural and semantic peculiarities of Theocritus “Idylls” (on the material of XI, XIII, XVIII, XXII, XXV, XXVI “Idylls”). [PhD Thesis], Kyiv. [in Ukrainian]
8. Feokrit. Mosh. Bion (1958) Idilii i epigrammy. Perevod i kommentariy M. E. Grabar-Passek [Theocritus. Mosh. Bion. Idyll and epigram. Translation and commentary by M.E. Grabar-Passek]. Moscow : Izd-vo Akademii nauk SSSR. [in Russian]
9. Tsyisik, A. Z. (1987) Chelovek i deystvitel'nost' v idillyah Feokrita (k harakteristike lichnostnogo nachala v obrazah heroev i avtora) [Man and reality in the idylls of Theocritus (to the characterization of the personal beginning in the images of heroes and the author)]. [PhD Thesis], Moscow : MGU im. Lomonosova [in Russian]
11. Gow, Andrew S.F. (1950) Theocritus. Vol. 1: Introduction, Text and Translation. Vol. 2: Commentary, Appendix, Indexes and Plates. Cambridge : Cambridge University Press, lxxxiv, 257.
12. Lexicon Theocriteum. Composuit Ioannes Rumpel. Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, MDCCCLXXIX.
13. The Greek Bucolic Poets with an English translation by J. M. Edmonds (1919) London : William Heinemann, New York: G. P. Putnam's sons.

УДК 811.124'82-98

Н. В. Корольова

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Візуальний і вербальний компоненти латинськокомовної хронограми

Корольова Н. В. Візуальний і вербальний компоненти латинськокомовної хронограми. Сфера використання хронограм і, відповідно, їхня типологія надзвичайно різноманітні. Хронограми можна знайти у біографічних творах та історичних джерелах, ними прикрашені титульні сторінки книг різного змісту, вони ховаються на пам'ятних медалях і предметах побуту, проступають крізь камінь будівель і скульптурних композицій. Хронограми можуть виглядати як одне слово, лаконічний вираз, або ж утворювати декілька десятків і тисяч рядків поетичного твору. Найбільшою популярністю вони користувалися в XVII-XVIII ст., коли навіть життя пересічних громадян, не кажучи вже про видатних особистостей, ставало приводом для створення хронограми. Народження і смерть, одруження, військова перемога, урочистий візит – будь-яка подія, серйозна чи пересічна, знаходила відображення у хронограмах.

Ключові слова: хронограма, латинська мова, мовна гра.

Корольова Н. В. Визуальный и вербальный компоненты латиноязычных хронограмм. Сфера использования хронограмм и, соответственно, их типология необычайно разнообразны. Хронограммы

можно найти в биографических произведениях и исторических сочинениях, они украшают титульные страницы книг различного содержания, прячутся на памятных медалях и предметах быта, проступают сквозь камень зданий и скульптурных композиций. Хронограммы могут выглядеть как одно слово, лаконичное выражение или же образовывать несколько десятков и тысяч строк поэтического произведения. Наибольшей популярностью они пользовались в XVII-XVIII вв., когда жизнь рядовых граждан, не говоря уже о выдающихся личностях, становилась поводом для создания хронограммы. Рождение и смерть, брак, военная победа, торжественный визит – любое событие, серьезное или заурядное, находило отражение в хронограммах.

Ключевые слова: хронограмма, латинский язык, языковая игра.

Korolyova N. V. Visual and verbal components of Latin chronograms. Language games exist in almost every language and they provide a wide range of techniques. Among them there are chronograms – words or phrases, in which letters of a different font or/and a color, simultaneously denoting also Roman numerals, form a specific date while composing. Chronograms have several levels of perception and they are characterized by the synthesis of verbal and visual components, that allows to emphasize the date of a particular event and concentrate the attention of a reader on the information focused in the message. The scope of the use of chronograms and, accordingly, their typology are extremely diverse. Chronograms can be found in biographical and historical works, they decorate the title pages of books of various contents, hide on commemorative medals and objects of everyday life, appear through the stone of buildings and sculptural compositions. Chronograms can look like one word, laconic expression or even form several tens and thousands of lines of a poetic work. They enjoyed the greatest popularity in the XVII-XVIII centuries, when the lives of ordinary citizens, not to mention outstanding personalities, became the reason for creating a chronogram. Birth and death, marriage, military victory, solemn visit – any event, serious or mediocre, was reflected in the chronograms. Due to the contents Latin chronograms can be divided into several types as follows: chronograms-events and dates, chronograms-congratulations (on the occasion of birth, death, marriage, ascension to the throne, receiving a priest's rank, the publication of a scientific research or invention etc.); biographical chronograms; zodiac or calendar chronograms; sacred chronograms, chronograms-legends on medals. The most common are chronograms-dates and chronograms-epitaphs.

Keywords: chronogram, Latin language, language game.

Мовні ігри є чи не в кожній мові, адже звичайні на перший погляд слова приховують невичерпні можливості для творчості та експериментів. Зацікавленість до вивчення цього явища спостерігається ще з часів античності і бере початок у естетичній концепції гри, запропонованій Платоном, де головними компонентами є задоволення і творче начало, що об'єднують усі маніпуляції з мовою, незалежно від механізму їхнього існування. Вивчення лінгвістичних явищ, які стосуються мовної гри, започатковане в працях Й. - Ф. Шиллера та І. Канта, що одними з перших почали використовувати образ гри для осмислення естетичної діяльності людини. Їхніми послідовниками стали Й. Гейзінга, Г.-Г. Гадамер, К. Гросс, М. Бахтін, Р. Барт та інші. Проте власне термін *Sprachspiel* уперше було вжито Людвігом Вітгенштейном у 1953 році, а до широкого наукового обігу він потрапив після публікації колективної праці О. Земської, М. Китайгородської, Н. Розанової під назвою «Языковая игра» (1983), у якій вони пропонують таке його визначення: «явища, коли мовець «грає» з формою мови, коли вільне ставлення до форми мови набуває естетичного завдання, нехай навіть дуже скромного» [2:172]. На сьогодні накопичено чималий досвід у вивченні феномена мовної гри, що став об'єктом дослідження для багатьох лінгвістів (див. докладніше праці О. Аксьонової, Н. Арутюнової, Е. Береговської, Т. Бонч-Осмоловської, А. Вежбицької, В. Виноградова, Т. Гридіню, О. Земської, С. Лясової, М. Китайгородської, В. Костомарова, О. Кубрякової, К. Курганової, Ю. Левіна, Б. Нормана, С. Нухова, Г. Рахімулової, В. Саннікова, В. Шаховського тощо).

Мовна гра передбачає широкий спектр прийомів. Будуючи текст зі стандартних графічних знаків, автори нерідко застосовують додаткові засоби для візуального виділення його окремих складових. З-поміж цих засобів виокремлюють хронограму – слово або вислів, у яких виділені іншим шрифтом або/і кольором букви, що позначають одночасно і римські цифри, утворюють при складанні певну дату. Зміст всієї фрази при цьому натякає на зашифровану подію.

Хронограма привертає увагу як вітчизняних, так і зарубіжних лінгвістів. Згадки про хронограми на матеріалі різних мов зустрічаються у численних роботах (Н. Абдульваап, Р. Альмеєв, Б. Амінов, Є. Бабаєва, О. Борзенко, М. Довгалевський, В. Жибуль, Казі Ахмад Кумі, В. Маслюк, А. Мойсієнко, Б. Норик, Г. Сивокін, М. Сорока, О. Ткаченко, М. Трофимук, Ю. Хричов, О. Циганок, Л. Шевченко-Савчинська, М. Шульговський, В. Яременко, А. Canel, I. D'Israeli, J. Hilton, G. Peignot, J. Zoller та ін.). Водночас поза увагою опинилося комплексне вивчення хронограм на матеріалі класичних мов. Надзвичайний інтерес до хронограми як одного з прийомів мовної гри з метою генерування додаткового змісту, недостатня розробленість цієї проблеми науковцями й цілковита відсутність розвідок, матеріалом для яких слугували б латинськомовні хронограматичні структури, зумовили **актуальність** нашої публікації. Наукова **новизна** запропонованої розвідки полягає в паралельному висвітленні питань, присвячених функціонуванню хронограми як окремого різновиду мовної гри, що слугує переважно доповненню основного змісту, та аналізу малодоступних і невідомих широкому загалу

латинськомовних хронограм.

Об'єктом вивчення є латинськомовні хронограми, **предметом** – екстралінгвістична інформація, що міститься в латинськомовних хронограмах. Основна **мета** полягає в з'ясуванні специфіки візуальної та смислової складових латинськомовних хронограм як одного з прийомів мовної гри. Для досягнення поставленої мети вирішуються такі **завдання**: охарактеризувати хронограму як один із різновидів мовної гри, зокрема виявити її типи та специфічні особливості функціонування; проаналізувати малодоступні та невідомі широкому загалу латинськомовні хронограми; з'ясувати роль вербальних та конструктивних компонентів латинськомовної хронограми.

Хронограми з'являються в Європі з XIV ст. під впливом євреїв і арабів й набувають особливого поширення у слов'янських країнах та центральній і північній Європі, а найдавніша відома на сьогодні латинськомовна хронограма датується 1210 роком [10]. У XVII-XVIII ст. хронограми стають однією з найбільш вишуканих форм мовної гри, вони прикрашають біографічні та історичні твори, зустрічаються у наукових трактатах, на різних предметах (кам'яних плитах, рукописах, медалях, прикрасах тощо). Цитати зі Священного писання або класичних авторів доби Античності також ставали матеріалом для створення хронограм. Укладалися навіть цілі хронограматичні твори, присвячені певним історичним персонам. У 1689 р. виходить книга *Austriae gloria: chronographicis gratulationibus, & votis expressa...*, у якій автор Johannes Dilatus на 126 сторінках прославляє короля Леопольда I Габсбурга в різні роки правління [6]. Або невелика за обсягом книга *Pax vobis, or wit's changes turned in a Latine hexameter of peace*, присвячена королю Англії Карлу I, де в рядках, написаних гекзаметром, зашифровано 1623 р. [16]. Також значний інтерес становить видання *Metro-chrono-achroisticè gratulatoria epinicia* [12], в якому поєднуються різні види мовної гри, зокрема й хронограма.

Наприкінці XIX ст. англійський учений Джеймс Хілтон здійснив мандрівку Європою й уклав збірку з 5 000 хронограм, а згодом доповнив її в наступних перевиданнях, зауваживши при цьому, що насправді кількість хронограм є значно більшою. Частина з них, як зазначає сам автор, була знайдена в унікальних виданнях, збережених у бібліотечних фондах різних країн, частина – результат власних розвідок. Проте, на жаль, час призвів до втрати багатьох із них.

Визначення поняття *хронограма* (від гр. | *crono*~ – час та *ta gr=mma, ato*~ – буква) вперше зустрічається у віршах, адресованих королю Польщі Стефану в 1574 році [9:4]. Серед інших термінів знаходимо також хронограф, хроностих,

етеостих та ін., що мають синонімічні значення і вживаються авторами на власний розсуд.

Латинські букви, якими позначаються цифри, такі: M (1000), D (500), C (100), L (50), X (10), V (5), I (1). Букви U/V у хронограмах є взаємозамінними. Для позначення числа, яке зазвичай виражається однією буквою, можна використовувати комбінацію менших літер. Так, замість M можна вживати дві D, замість L – п'ять X, замість X – дві V тощо. Щоб прочитати дату, необхідно скласти числові значення виділених букв. При цьому існує два способи розміщення літер.

1. Дата формується з виділених букв у порядку читання. Проте цей спосіб використовується значно рідше через обмежувальні рамки побудови фрази. У хронограмі *Mors aD CaeLos* під зображенням уклінного скелета ангела, що тримає в руках фамільний герб Кіджі, латинські букви MDCL дають нам число 1650 – рік завершення Джованні Лоренцо Берніні мозаїки з капели Кіджі у Церкві Санта-Марія-дель-Пополо на П'яцца дель Пополо в Римі. Існує думка, що спочатку напис мав такий вигляд: *Mors aD CaeLos Iter* (Смерть – це шлях до небес), із зашифрованим 1651 роком, коли кардинал Фабіо Кіджі, майбутній Папа римський Александр VII, на замовлення якого і було збудовано фамільний склеп, повернувся до Риму після довгої відсутності. На наш погляд, цей варіант хронограми видається більш логічним при перекладі і допомагає уникнути непорозуміння із трактуванням зображення, що отримало в народі назву «крилата смерть або смерть з небес».

2 Дата формується з виділених букв у довільному порядку шляхом підсумовування їхніх значень. Саме цей спосіб знайшов втілення в різних варіантах хронограм і набув широкого функціонального застосування. Наприклад, зашифрована дата Сицилійської Вечірні, – повстання жителів Сицилії 30 березня 1282 року проти Герцога Карла Анжуйського: *franCorVM tVrbIs sICVLVs fert fVnera Vesper* (Сицилійський вечір несе загибель юрбі французів). Складання букв *MCCLVVVVVII* дозволяє отримати цифру 1282 [10:222].

Хронограмою може бути як одне слово, коротка фраза або девіз, так і повноцінний текст. Хронограми, де кожна буква водночас є цифрою, називаються «чистими» – *chronogramma pura*. Наприклад, хронограми, у яких зашифровано 1623 р.: *VVIDVM VICI* (Я переміг море) [9:5] та 1675: *LVX DVCVM* (світло вождів) [10:205]. У латинській мові існує декілька десятків слів, які є чистими хронограмами. Звичайно, автори охоче використовували їх у своїх творах, проте часто зміст таких речень залишається не до кінця зрозумілим: *LVX MICVI, DVXI* та *MI DVX! CVI LVX?* (1688 р.) [6:73]. Або *VIX LVX MICVI, VLLI CIVILI LVCI ILLVXI* та *CVI VLLI LVXI*,

ILLVVIVM ILLVXI, CVI VICI (1725) [9:5].

Натомість у хронограмах із довільною кількістю складових елементів основний зміст речення тісно пов'язаний із датою події. У Національному музеї Праги можна побачити порцелянову чашку з видами Карлових Вар і написами зовні та всередині на честь дружини Карла VI, імператора Священної Римської імперії, Єлизавети, з зашифрованою датою 1721: hoCCe poCVLo therMas CaroLInas feLICIter bIbIt eLIsabet aVgVsta та VoVet toto eX CorDe terra boheMa eLIsabethae proLes [10:181].

Наступний приклад, що містить дату 1737, розповідає нам про Митрополита Київського, відомого мецената Рафаїла Заборовського: ConDIIt eXIMIUs Raphael LUSUs KPOVIAe (Започаткував у Києві вистави видатний Рафаїл);

eDUXIt MUSas Raphael, qUIbUs alta CaterVa (Рафаїл вивів Муз, яких велика кількість);

eVeXIt MUSas aUDaX Raphael LoCa PetrI (Відважний Рафаїл підніс Муз до висоти Петра) [1:284].

Колона Святої Трійці або чумний стовп на Горній площі в Оломоуці (Чехія) з кожного боку має хронограму із зашифрованим роком закінчення будівництва (1754). Хронограма з південної сторони виглядає так:

gLorIa Deo patrI
Deo fILIo

Deo paraCLeto (Слава Богу отцю, Сину, і Святому духу).

Хронограма на смерть князя Миколая Радзивілла у 1565 р.:

oCCIDI s Croe raDIVILE gLorIa terra
heros IngenIo non CIto taLIs erIt [10:184].

Наступна хронограма з м. Львів із зашифрованою у першому рядку датою коронації чудотворного образу Богородиці коронами, надісланими з Риму (1776):

magna DeI genItrIX LaCII eXornata CoronIs!
Dat Diadema tuo Capiti, Caput Urbis et orbis
Substernit plantis Urbs pia Corda Tuis
Urbs devota Tibi, prostratum cerne leonem
Et votis clemens, annue quaeso suis
Te Matrem nobis monstra, nos protege, salua
Nos fove dementer
Virgo Deigne Parens [7:71-72].

А ось епітафія XVII ст. з Ексетерського собору (Кафедральний собор Апостола Петра) у Великій Британії, присвячена серу Джону Додріджу, який був головою королівського суду протягом сімнадцяти років і помер 1628 р. у віці 73 років:

nVnC obIt DoDerIgVs jVDeX (1628).

Quoto aetatis? Quoto salutis decessit?

En! Ipse Letho eXtIngVItVr (73).

DoDerIgIVs IVDeX CarVs (1628) [10:2].

Дві хронограми на смерть короля Франції Генріха IV, убитого 14 травня 1610 року релігійним

фанатиком Франсуа Равальяком: gaLLICI Corona regnI CoronanDo heV CeCIDIIt та oCCIDIIt a sICA Mars gaLLVs, LILLa paLLent [10:203].

Хронограми, присвячені одруженню, яке відбулось 27 травня 1594 р.:

MaIVs Vt affVLget terrae ter LVCe noVena
en Casta est hVLtser IVnCta pVeLLa tIbI [10: 16].

Титульна сторінка поетичного привітання з нагоди нагородження Празьким університетом його почесних членів містить зашифровану дату цієї події (1655 р.):

anno quo aLeXanDeR
septIMVs pontIfeX VnIVersaLLIs
pastor InaVgVratVr [9:57].

Зрідка можна зустріти хронограми-білінгви, як наприклад така, де в рядках латинською та англійською мовами зашифрований 1642 рік:

TV DeVs IaM propItIVs sIs regI regnoqVe hVIC
VnIVerso

O goD noVV sheVV faVoVr to the kIng anD thIs
VVhoLe LanD [18:161].

Існує також велика кількість *chronosticha* – хронограм, написаних у формі гекзаметра, або *chronodisticha* (двовірші у формі гекзаметра і пентаметра). Клод Годар написав на честь Людовика XIV, який народився 5 вересня 1638 року, наступний хронограматичний вірш:

eXoriens DeLphin agUILae CorDisqUe Leonis
CongressU gaLLos spe LaetitiaqUe
refeCit [13:81].

У останньому дистиху одного з творів Василя Довговича, латинськомовного автора Закарпаття, закодовано рік видання букваря українською мовою (1797):

Me qVoqVe qVaeso tVos Inter soCIato CLientes,
QVos nutrIt fIDeI paX pIetate tVae [3:320].

Уроженець Львова Михайло Боїм, місіонер-езуїт, автор численних наукових праць з флори, фауни і географії Китаю і Південно-Східної Азії, присвятив найвідомішу з них *Flora Sinensis* (1656) своєму покровителю Леопольду I Габсбургу, 86 разів зашифрувавши у рядках *Centurii chronostichorum* дату його коронації на короля Угорщини (1655):

MVsae CeLeres aDeste,
LeopoLDo LaVDes Date.

Слід відзначити, що автору довелося продемонструвати неабияку майстерність у складанні хронограм, використовуючи для цього як конструктивні можливості одного чи двох слів (DVLCEM; aD CaeLVM; DeVs CLeMens), так і вдаючись до розлогіх структур у два рядки, адже потрібно було вдало поєднати зміст фрази з числовим наповненням:

TVrCICIs CastrIs DebeLLaIs, VnIVersIsqVe
ChrIstIanItatIs hostIbVs

fVgatIs, fVsIs, DeVICtIs [4: рядки 35-36 *Centurii chronostichorum*].

За змістом представлені латинськомовні хронограми можна типологізувати наступним чином: хронограми-події і дати, хронограми-поздоровлення (з нагоди народження, смерті, одруження, сходження на престол, отримання сану священнослужителя, виходу наукової публікації чи відкриття тощо); біографічні хронограми; зодіакальні або календарні хронограми; сакральні хронограми, хронограми-легенди на медалях.

Шлюбні хронограми-поздоровлення:

1. sIt thaLaMV s feLIX sponsI sponsaeqVe IVgaLIs, et CresCet soboLes sICVt oLIVa pIIs (1594 p.) [9:17].

2. ChrIstophoro ConIVnX sCheLnbergo VbI ContIgt anna LVX septeMbrIs It ter noVa bIsqVe qVater (1559 p.) [9:17].

3. LVX Ibat seXta et bIs Dena blfrontIs IanI eVa Intrat sponsI sponsa serena torVM trVX saVLVs IVstVs flt paVLVs: LVCe seqVente eVChartVs sponsVs MeLChIor, eVVA tVV s (1593) [9:40].

Хронограма на честь Генрі Габріеля ван Гамарена з **нагоди обрання** шістнадцятим **єпископом** Антверпена у 1759 р.:

VIVE DIU feLIX; hIC saeCULA pLUra gUBernes; aC fIDeI In CoeLIs sUSCIpe serta tUae [9:19].

Хронограма на честь отримання докторського ступеня декількома вченими Вюрцбургського університету (Німеччина) у травні 1700 р., надрукована у збірці з нагоди цієї події цікава також тим, що має грецький відповідник:

tHn Doxan kefalH PaIDeutwn DHn DIatHrHI Pan te aeI CloaHI twIDe DIDontI DII

DoCtoraLe CapVt VIrI Des hos ferVet honores CVnCtaqVe sIC Vreat LVstra VoLente IoVe! [5:24].

Хронограми-цитати з Біблії на честь братів Карла Фрідріха I і Генриха Венцеслава, князів Мюнстенберга та Ельса (Олесниці) у Сілезії із зашифрованим 1617 роком:

erIt DeVs VobIsCVM (Gen. xlviii. 21. Phil. iv. 9.)

Coronas annVM benIgnItate tVa (DeVs) (Psalm. lxxv. 12)

Vinea DabIt frVCtVM (Zach. viii. 12)

paX DeI sVper faCIeM terrae (Ecclesiasticus xxxviii. 8)

aDIVtorIVM CasVs (Ecclesiasticus (Sirach) xxxiv. 20)

DeVs e VICIno sVM (Jerem. xxiii. 23) [9:37].

Хронограми-епітафії. Хронограма на смерть Еммануїла Д. К. Френсіса, барона Ван Вельде де Мелрой, який помер у Брюсселі 2 січня 1817 р.:

sICne seCUnDa DIes IanI? heU CIto trIstIa Donat! heU! IaCes eManUeL VeLDIe, Chare pater! ...

...benefaCtorI sUo optIMo, Ista parentanDo, ConCInUIt I. b. I [9:45].

Хронограма на смерть М. Коперника (1543 р.): eX hoC eXCessIt trIstI CopernICVs aeVo IngenIo astrorVM et CogItatIone potens [10:365].

Хронограми-дати видання, розміщені на титульних сторінках книг. У деяких виданнях замість року виходу зазначається хронограматична фраза внизу сторінки, не завжди пов'язана зі змістом книги. На відміну від наших днів, заголовок був багатослівним і міг займати цілу сторінку, тому часто хронограма впліталася в основний текст, згадуючись одноразово або постійно повторюючись. Невелика книга, що засуджує азартні ігри в університеті, надрукована в Ерфурті (Німеччина) і датована лише наступною хронограмою (1620 р.): stVDIosI ab aLea et LVDIs IVre prohIbItIs abesse Debent [9:59]. Компендіум давньої та сучасної географії авторства Я. Пеячевича також дає нам приклад використання хронограми у назві твору без зазначення року видання (1714):

VeterIs et noVae geographIae CoMpenDIosa Congeries.

seu CoMpenDIosa eXpositIo geographICa eVropae, asIae, afrICae, aMeriCaqVe tPro Data [17:158].

Зодіакальна хронограма у формі гексаметра, в кожному рядку якої зашифрований 1724 рік:

hIC arIes prIMVs post hVnC est orDine taVrVs, poLLUX et Castor geMInI sInt DenIqVe fraters. grandIor In CanCro rVrsVs proMIttItVr aestVs. InseqVItVr VIrgo preClara sVbInDe LeoneM.

CVM LIBRA qVoq: soLIs Iter nepa possIDet VsqVe.

tVnC porro arCitenens DeXtra VIBrat Ipse sagIttam

DenIq; proVenIVnt; qVI? sVnt Caper, aMphora pIsCes [10:74].

За допомогою **хронограм**, розміщених у **календарях** і **альманахах**, передається різна інформація, від астрологічних прогнозів на рік і порад до молитов. Альманах, виданий 1685 р., є нічим іншим, як календарем, що супроводжується корисною інформацією для кожного дня місяця, а на зворотньому боці – хронограмою року видання. Переважно це сентенції, прислів'я й приказки, а також практичні поради, об'єднані спільною тематикою. Так, березень присвячений військовій справі, лютий – теологічним роздумам, а червень – морально-етичним:

1. pIaCVLa sVperIorVM saepIVs transeVnt In sVbDItos.

2. benefICa, VtI fLores gratIora sVnt, DVM VetVstIora non sVnt.

3. LIa prIVs bIs Verba aeqVET, DeIn LIngVa LoqVatVr.

4. jVDICa VVLgI Vana sVnt, et sapIens non MetVet ea [10:381].

Хронограми з календаря 1762 р.

характеризують пори року:

obstat hyeMs, nVnC LIgna foCo DeponIte Vestro
(зима)

ora, Labora bene! haeC VernI teMpora DICVnt
(весна)

IaM segetes graVIDas Lege, CoLLIge! porrIgit
aestas tIbI (літо)

DeDeCoratVr ager, sIC DefoLIatVr et arbor
(осінь).

А ось уже молитва за мир:

Da paCeM popVLo! sat regna bIbere
CrVorIs [9:81].

Хронограми-дати. Хронограма, у кожному рядку якої зашифровано 1677 р., виконана власноруч імператором Леопольдом I Габсбургом на стіні спальні бенедиктинського монастиря у Готтвеї, де він разом з трьома дружиною Елеонорою зупинився відпочити:

LeoroLDVs IMperator, et eLeonora eIVs VXor
peraCtIs passaVII nVptIIs LaetI VInnaM
reDeVntes

In gottVICensIas CeterIo DIVI beneDICTI
reLIgIonI saCro hoC sCrIpserVnt [8:18].

У одному з монастирів Гельдерна (Нідерланди) на одній половині дверей знаходився напис CLaVDe portaM frater (Зачини двері, брате), а на іншій – CLaVDaM pater (Я закрию, батьку) із зашифрованою датою 1655 [10:205].

Хронограми із собора Святого Павла у м. Льеж (Бельгія) нагадують про повені, викликані виходом із берегів ріки Маас:

aLto Mosa LoCo CresCens hVC appVLIIt VsqVe
(1571).

aLtIVs eXpanso fLVMIne DVXIt aqVas (1643).

Хронограми-легенди на медалях. LILICIDIVM (убивство лілії) – легенда на медалі, виготовленій на честь битви біля м. Мальплак 1709 р., у якій герцог Мальборо і принц Є. Савойський розгромили французьку армію [10:40].

Медаль на честь захоплення Полоцька Стефаном Баторієм у 1579 р. прикрашена легендою: LVSe, DoLent hostes Castra rapIt stephanVs [9:184].

На честь 100-річчя від заснування Гданської гімназії (1558 р.) у 1658 р. було зроблено пам'ятну медаль із наступною хронограмою: anno gyMnasIo geDanensI seCVLarI (1658) [14: 182]. Ще через 100 років, коли гімназія називалась *Athenaeum*

gedanense, було випущено ще одну медаль з пам'ятними написами з двох сторін:

Deo fortVnante athenaeI geDanensIs VotIVa
soLennIa

anno sVo bIs seCVLarI IDIbVs IVnIIs eXhIbIta
(1758)

grata VenIt geDano LVX IVnIa IVnIVs IDVs
gIgnIt athenaeo post DVo seCLa novas
(1758) [15:238].

Біографічні хронограми. У історичній хроніці, присвяченій царственным особам, можна ознайомитись із біографією короля Англії Карла I, складеною із хронограм, у кожній з яких зашифрована дата його народження (1660):

CaroLVs aD regnVM

angLIae reCIPlenDVM ab IpsIs

parLaMentIs CItatVr; et Ipse reDIIt

CoronaM LonDInI Ipse obtInVIt [11:73].

Крім того, можна зустріти комбіновані хронограми. *Хроно-акровіри* (акроконструкція) на честь Леопольда I Габсбурга, в якому зашифровано 1689 р. та імена Ісуса (початкові літери) і Марії (кінцеві літери):

ILLVXIt poebVs VIDEo post nVbILa per qVeM

EX CoeLIIs VenIVnt Vere aVgVstIssIMa DonA

SVnt pLaVsVs MVnDo, Io feLIX IVbILat aetheR

VIVatqVe eXCLaMant IosephVs ab aethere DIVI

SIC pIVs eX VotIs VIDEat reX teMpora

LongA [10:385].

Хроно-анаграма, у якій для комбінації слів і цифр використовуються ті ж самі букви (1689 р.):

eXVLTans hoDIe LVsV VI VenIs oLIMpo.

VoVebat aVgVstInVs

CasIMIrVs reDeLIVs [10:385].

Хронограми мають декілька рівнів сприйняття й характеризуються синтезом вербальних і візуальних компонентів, що дозволяє виділити дату певної події і сфокусувати увагу читача на інформації, зосередженій у повідомленні. Сфера використання хронограм і, відповідно, їхня типологія надзвичайно різноманітні. Народження і смерть, одруження, військова допомога, урочистий візит – будь-яка подія, серйозна чи пересічна, знаходила у них відображення. Найбільш поширеними є хронограми-дати та хронограми-епітафії. Хронограми можуть виглядати як одне слово, лаконічний вираз, або ж утворювати декілька десятків і тисяч рядків поетичного твору.

Література

1. Довгалецький М. Поетика (Сад поетичний) / Митрофан Довгалецький. – К. : Мистецтво, 1973. – 436 с.
2. Земская Е. А. Языковая игра / Е. А. Земская, М. А. Китайгородская, Н. Н. Розанова // Русская разговорная речь: Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. – М.: Наука, 1983. – С. 172–214.
3. Трофимук М. Засоби художнього вираження у латиномовній спадщині Василя Довговича / Мирослав Трофимук // Українське літературознавство. – 2013. – Вип. 77. – С. 315–322.
4. Boym M. Flora Sinensis, fructus floresque humillime porrigens serenissimo et potentissimo Leopoldo Ignatio, Hungariae regi florentissimo, &c. Fructus saecul promittenti Augustissimos / Michael Boym. – Vienna, 1656.
5. Corollae majales doctis verticibus impositae: Quando D. Philippus Braun... in Universit. Herbipol. Professor Publicus&Ordin. ... D. Joannem Bernardum Mayer, Laudanum ... D. Joannem Georgium Fries, Herbip. ... D. Adamum

Conradum Reibelt, Herbip. ... D. Joannem Casparum Christianum Papium, Herbip. ... coronavit, dum in Alma Eoo-Francica Vniversitate Herbipol. ... J. U. Doctores inauguravit typis Joannis Michaëlis Kleyer, 1700. – 30 p.

6. Dilatus J. Austriae Gloria, Chronographicis Gratulationibus, et Votis expressa, Serenissimo, Potentissimo, et Invictissimo Principi, Domino, Domino Leopoldo Romanorum Imperatori semper Augusto, Hungariae, Bohemiae, Dalmatiae, Croatiae, Sclavoniae, etc. etc. Regi, Archiduci Austriae .../ Johannes Dilatus. – Brunae : Francisci Ignatij Sinapij, 1689. – 126 p.

7. Dzieduszycki M. Kościół katedralny lwowski obrz. łacińskiego pod wezw. Wniebowzięcia Najśw. Panny / Maurycy Dzieduszycki. – Lwów: Nakł. Hołyńskiego, z drukarni Karola. Budweisera, 1872. – 93 s.

8. Germania Austriaca, Seu Topographia Omnium Germaniae Provinciarum, Augustissimae Domui Austriae Haereditario Jure Subjectarum: In qua fermè omnia vetera locorum nomina, situs, & origo cum praesentibus diligentissimè conferuntur, plurimae Civitates, Monasteria, Oppida, & Arces, ac praecipua eorum monumenta accuratissimè describuntur, omniaque allegatis tum veterum tum recentiorum Authorum Testimoniis optimè confirmantur, nec non novis aeri incisus cujusvis Provinciae Tabulis elegantissimè illustrantur. Sumptibus Joannis Baptistae Schönwetter, Typis Joannis Georgii Schlegel, 1701. – 195 p.

9. Hilton J. Chronograms Collected, More Than 4,000 in Number: Since the Publication of the Two Preceding Volumes in 1882 and 1885 / James Hilton. – London : E. Stock, 1895. – V. II. – 504 p.

10. Hilton J. Chronograms: 5000 and More in Number, Excerpted Out of Various Authors and Collected at Many Places / James Hilton. – London : E. Stock, 1882. – 569 p.

11. Impeköven J. Chronica chronographica: ab anno 1600 / Johannes Impeköven. – Vienna : Cosmerovius, 1665. – 89 p.

12. Metro-chrono-achrosticè gratulatoria epinicia quae capucini Gandavenses humiliter offerunt ... Ferdinando Mariae principi de Lobkowitz ... ex XIV. Namurcensium XVII. Gandavensium episcopo cathedram solemniter adeunti 22. Novembris 1779. – Ex chalcographia viduae Servatii Somers, 1779. – 18 p.

13. Peignot G. Amusements philologiques ou variétés en tous genres / Gabriel Peignot. – Paris, 1808. – 400 p.

14. Raczyński E. Gabinet medalów polskich oraz tych, które się dziejów Polski tyczą: 1513-1696 / Edward Raczyński. – Tom II. – Wrocław, 1838. – 360 p.

15. Raczyński E. Gabinet medalów polskich oraz tych, które się dziejów Polski tyczą. Począwszy od wstąpienia na tron Augusta II aż do zgonu syna jego Augusta III (1697-1763) / Edward Raczyński. – Tom III. – Poznań, 1841. – 338 p.

16. Tisdale R. Pax vobis, or Wit's Changes Turned in a Latine Hexameter of Peace (relating to James the First) / Roger Tisdale. – London: G. Eld and M. Flesher, 1623.

17. Veress A. Bibliografia română-ungară: Români în literatura ungară și ungarii în literatura română: (1781-1838) / Andrei Veress. – V. 1. Cartea Românească. – București, 1931. – 365 p.

18. Wright A. Parnassus biceps. Or Severall choice pieces of poetry, composed by the best wits that were in both the universities before their dissolution. With an epistle in the behalfe of those now doubly secluded and sequestred Members, by one who himselfe is none / Abraham Wright. – London: Printed for George Eversden at the signe of the Maidenhead in St. Pauls Church-yard., 1656. – 163 p.

References

1. Dovhalevskiy, M. (1973) Poetyka (Sad poetychnyi) []. Kyiv : Mystetstvo. [in Ukrainian]
2. Zemskaya, E. A. (1983) Yazykovaya igra [Poetics (The Garden of Poetry)]. Russkaya razgovornaya rech: Fonetika. Morfologiya. Leksika. Zhest [Phonetics. Morphology. Vocabulary. Gesture]. Moscow : Nauka, pp. 172–214. [in Russian]
3. Trofymuk, M. (2013) Zasoby khudozhnoho vyrazhennia u latynomovnii spadshchyni Vasylia Dovhovycha [Means of artistic expression in Vasil Dovgovich's Latin heritage]. Ukrainske literaturoznavstvo [Ukrainian Literary Studies]. No. 77, pp. 315–322.
4. Boym, M. (1656) Flora Sinensis, fructus floresque humillime porrigens serenissimo et potentissimo Leopoldo Ignatio, Hungariae regi florentissimo, &c. Fructus saecul promittenti Augustissimos. Vienna,.
5. Corollae majales doctis verticibus impositae (1700) Quando D. Philippus Braun... in Universit. Herbipol. Professor Publicus&Ordin. D. Joannem Bernardum Mayer, Laudanum. D. Joannem Georgium Fries, Herbip. D. Adamum Conradum Reibelt, Herbip. D. Joannem Casparum Christianum Papium, Herbip. ... coronavit, dum in Alma Eoo-Francica Vniversitate Herbipol. ... J. U. Doctores inauguravit typis Joannis Michaëlis Kleyer.
6. Dilatus, J. (1689) Austriae Gloria, Chronographicis Gratulationibus, et Votis expressa, Serenissimo, Potentissimo, et Invictissimo Principi, Domino, Domino Leopoldo Romanorum Imperatori semper Augusto, Hungariae, Bohemiae, Dalmatiae, Croatiae, Sclavoniae, etc. etc. Regi, Archiduci Austriae ... Brunae : Francisci Ignatij Sinapij.
7. Dzieduszycki, M. (1872) Kościół katedralny lwowski obrz. łacińskiego pod wezw. Wniebowzięcia Najśw. Panny. Lwów: Nakł. Hołyńskiego, z drukarni Karola. Budweisera.
8. Germania Austriaca, Seu Topographia Omnium Germaniae Provinciarum, Augustissimae Domui Austriae Haereditario Jure Subjectarum (1701) : In qua fermè omnia vetera locorum nomina, situs, & origo cum praesentibus diligentissimè conferuntur, plurimae Civitates, Monasteria, Oppida, & Arces, ac praecipua eorum monumenta accuratissimè describuntur, omniaque allegatis tum veterum tum recentiorum Authorum Testimoniis optimè confirmantur, nec non novis aeri incisus cujusvis Provinciae Tabulis elegantissimè illustrantur. Sumptibus Joannis Baptistae Schönwetter, Typis Joannis Georgii Schlegel,.
9. Hilton, J. (1895) Chronograms Collected, More Than 4,000 in Number: Since the Publication of the Two Preceding Volumes in 1882 and 1885, vol.2. London : E. Stock.
10. Hilton, J. (1882) Chronograms: 5000 and More in Number, Excerpted Out of Various Authors and Collected at Many Places. London : E. Stock.
11. Impeköven, J. (1665) Chronica chronographica: ab anno 1600. Vienna : Cosmerovius.
12. Metro-chrono-achrosticè gratulatoria epinicia quae capucini Gandavenses humiliter offerunt (1779)... Ferdinando Mariae principi de Lobkowitz ... ex XIV. Namurcensium XVII. Gandavensium episcopo cathedram solemniter adeunti 22. Novembris 1779. Ex chalcographia viduae Servatii Somers.

13. Peignot, G. (1808) Amusements philologiques ou variétés en tous genres. Paris.
14. Raczynski, E. (1838) Gabinet medalów polskich oraz tych, które się dziejów Polski tyczą: 1513-1696, vol 2. Wrocław.
15. Raczynski, E. (1841) Gabinet medalów polskich oraz tych, które się dziejów Polski tyczą. Począwszy od wstąpienia na tron Augusta II aż do zgonu syna jego Augusta III (1697-1763), vol.3. Poznań.
16. Tisdale, R. (1623) Pax vobis, or Wit's Changes Turned in a Latine Hexameter of Peace (relating to James the First). London: G. Eld and M. Flesher.
17. Veress, A. (1931) Bibliografia română-ungară: Români în literatura ungară și ungarii în literatura română: (1781-1838). V. 1. Cartea Românească. București.
18. Wright, A. (1656) Parnassus biceps. Or Severall choice pieces of poetry, composed by the best wits that were in both the universities before their dissolution. With an epistle in the behalfe of those now doubly secluded and sequestred Members, by one who himselfe is none. London : Printed for George Eversden at the signe of the Maidenhead in St. Pauls Church-yard.

УДК 811.14'02-03:81'373

О. В. Левко

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Семантичний розвиток лексем $\sigma\omega\phi\rho\omega\nu$, $\sigma\omega\phi\rho\sigma\acute{\upsilon}\nu\eta$ і дериватів у давньогрецькій мові (від Гомера до Нового Завіту)

Левко О. В. Семантичний розвиток лексем $\sigma\omega\phi\rho\omega\nu$, $\sigma\omega\phi\rho\sigma\acute{\upsilon}\nu\eta$ і дериватів у давньогрецькій мові (від Гомера до Нового Завіту). У статті досліджено еволюцію семантики лексем $\sigma\omega\phi\rho\omega\nu$, $\sigma\omega\phi\rho\sigma\acute{\upsilon}\nu\eta$ і дериватів у давньогрецькій мові на матеріалі корпусу текстів давньогрецької мови TLG, проведено зіставний аналіз їх контекстуальних значень у Новому Завіті та творах класичної доби. Встановлено, що семантика $\sigma\omega\phi\rho\sigma\acute{\upsilon}\nu\eta$ розширилася від етимологічно вмотивованого значення «здоровий глузд» до значень «розсудливість», «поміркваність», «стриманість», «покірність», «контроль над насолодами і бажаннями» у класичну добу та «невинність», «незайманість», «цнотливість», «утримання від статевих стосунків» у християнську епоху.

Ключові слова: давньогрецька мова, семантичні зміни, аксіологічна лексика, $\sigma\omega\phi\rho\sigma\acute{\upsilon}\nu\eta$, цнотливість, розсудливість, Новий Завіт.

Левко А. В. Семантическое развитие лексем $\sigma\omega\phi\rho\omega\nu$, $\sigma\omega\phi\rho\sigma\acute{\upsilon}\nu\eta$ и дериватов в древнегреческом языке (от Гомера до Нового Завета). В статье исследована эволюция семантики лексем $\sigma\omega\phi\rho\omega\nu$, $\sigma\omega\phi\rho\sigma\acute{\upsilon}\nu\eta$ и дериватов в древнегреческом языке на материале корпуса текстов древнегреческого языка TLG, проведен сопоставительный анализ их контекстуальных значений в Новом Завете и античных произведениях классической эпохи. Установлено, что семантика $\sigma\omega\phi\rho\sigma\acute{\upsilon}\nu\eta$ расширилась от этимологически мотивированного значения «здоровый смысл» до значений «рассудительность», «умеренность», «воздержание», «покорность», «контроль над наслаждениями и желаниями» в классическую эпоху и «целомудрие», «невинность», «девственность», «воздержание от половых отношений» в христианскую эпоху.

Ключевые слова: древнегреческий язык, семантические изменения, аксиологическая лексика, $\sigma\omega\phi\rho\sigma\acute{\upsilon}\nu\eta$, целомудрие, рассудительность, Новый Завет.

Levko O. V. Semantic changes of lexemes $\sigma\omega\phi\rho\omega\nu$, $\sigma\omega\phi\rho\sigma\acute{\upsilon}\nu\eta$ and their cognates in Ancient Greek (From Homer to New Testament). The article analyses the semantic evolution of lexemes $\sigma\omega\phi\rho\omega\nu$, $\sigma\omega\phi\rho\sigma\acute{\upsilon}\nu\eta$ and their cognates in Ancient Greek language with particular focus on contrastive investigation of their contextual meanings in New Testament and classic Greek texts. These lexemes and their derivatives belong to lexemes, which cause difficulties in attempts of their appropriate translation because of the breadth of their meanings and the semantic evolution from the poems of Homer to the ascetic treatises of the Byzantine age. Despite the fact that the concept $\sigma\omega\phi\rho\sigma\acute{\upsilon}\nu\eta$ occupies an important place in the system of both Ancient and Christian values, its exact correspondences in modern languages are difficult to find. For nearly a thousand years history of usage the semantics of $\sigma\omega\phi\rho\sigma\acute{\upsilon}\nu\eta$ has extended from etymologically determined and prototypical meaning "soundness of mind" to "prudence", "modesty", "obedience", "temperance", "self-restraint", "control of pleasures and desires" in Classic age of VI-IV centuries B.C. and "chastity", "innocence", "virginity" in Early Christian epoch. It is also revealed that traditional Christian interpretation of $\sigma\omega\phi\rho\sigma\acute{\upsilon}\nu\eta$ as chastity and virginity was formed only in Patristic discourse, whereas the use of this value term in New Testament is still linked with its prototypical meanings in Ancient Greek texts of the Classic age. It is noted that meanings of $\sigma\omega\phi\rho\sigma\acute{\upsilon}\nu\eta$ vary according to their attribution to different corresponding groups such as men, women, girls, boys, citizens and state. This tendency to polysemy is fully observed in Classic Greek non-philosophical texts, although gender difference in semantics of $\sigma\omega\phi\rho\omega\nu$ and $\sigma\omega\phi\rho\sigma\acute{\upsilon}\nu\eta$ is still present in the New Testament Greek.

Keywords: Ancient Greek, semantics, axiological lexis, $\sigma\omega\phi\rho\sigma\acute{\upsilon}\nu\eta$, chastity, soundness of mind, New Testament.

Лексеми *σώφρων*, *σωφροσύνη* і їх деривати належать до лексем, що викликають труднощі при спробі їх адекватного перекладу з огляду на широту їх значень і семантичну еволюцію від поем Гомера до аскетичних трактатів візантійської доби. Незважаючи на той факт, що поняття *σωφροσύνη* посідає важливе місце у системі як античних, так і християнських цінностей, його точні відповідники в сучасних мовах знайти важко. У християнську добу було актуалізоване одне з «моральних» значень *σωφροσύνη*, пов'язане із сексуальною сферою, зокрема «невинність», «незайманість», «утримання від статевих стосунків», хоча внутрішня форма *σωφροσύνη* пов'язана з когнітивними здібностями людини, а саме з металічним здоров'ям та здоровим глуздом (*σωφροσύνη* походить від *σῶος* «здоровий», «цілісний» та *φρῆν*, значення якого еволюціонувало від «грудної перетинки», «діафрагми» до «душі», «розуму»). Набуття лексемами *σώφρων*, *σωφροσύνη*, *σωφρονέω* нових значень у діяхронії і почасти їх одночасна актуалізація у синхронії ускладнюють адекватне розуміння їх семантики навіть у межах одного твору. Відтак тенденція до полісемії лексем *σώφρων*, *σωφροσύνη* і дериватів, а також спорадичне висвітлення у науковій літературі семантичних процесів, що відбувалися з ними, зумовлюють **актуальність даної розвідки**.

Мета даної статті – дослідити семантику лексем *σώφρων*, *σωφροσύνη* та їх дериватів у давньогрецькій мові у діяхронічному аспекті, простежити її еволюцію від поем Гомера до Нового Завіту та визначити, які семи досліджуваних лексем актуалізуються у творах різних типів дискурсу. Матеріалами дослідження стали корпус текстів давньогрецької мови *Thesaurus Linguae Graecae* (<http://stephanus.tlg.uci.edu>), поеми Гомера, давньогрецька лірика і трагедія, діалоги Платона та Новий Завіт (за критичним виданням *Nestle-Alland*).

Семантика лексем *σώφρων*, *σωφροσύνη* і дериватів та її актуалізація в окремих творах давньогрецької літератури частково досліджувалася у зарубіжних працях ХХ-ХХІ ст., зокрема в публікаціях Дж. Шеппарда [15], Х. Норт [8; 9; 10; 11], Р. Демоса [2], П. Н. Бутлер [1], К. Шопсдау [14], Ш. Клейн [4], Л. Пападімітропулоса [12], Н. Канава [3], Р. Матужевскі [6], А. Радемакера [13]. У цих наукових розвідках було досліджено семантичні зв'язки між *σοφία*, *σωφροσύνη* і *ὑβρις* [1:53–58], уживання *σωφροσύνη* в давньогрецьких романах «Ефіопіка» Геліодора та «Херей і Калліроя» Харітона [12; 3], вербалізацію *σωφροσύνη* як жіночої чесноти у давньогрецькій літературі [11], інтерпретацію поняття *σωφροσύνη* у діалогах Платона [2; 4:57–69; 8:11–17; 14], *σωφροσύνη* як базовий принцип літературного стилю елліністичної доби [10]. У статті Х. Норт було зроблено важливий висновок про те, що попри

загалом позитивну оцінку *σωφροσύνη* в давньогрецькій літературі на зламі V–IV ст. до н.е. з'являються негативні конотації у семантиці *σωφροσύνη*, зокрема дослідницею було встановлено, що на протигагу позиції Платона в «Державі» щодо *σωφροσύνη* як однієї з чотирьох головних чеснот громадянина полісу поряд з *δικαιοσύνη* «справедливість», *ἀνδρεία* «хоробрість», *φρόνησις* «мудрість», Аристофан та Фукідід почасти ставлять *σωφροσύνη* в один ряд з слабкодухістю і боягузством як негативний прояв обережності, поміркованості і розсудливості [8:8–9]. Особливої уваги заслуговує праця А. Радемакера, яка засновується на лінгвокогнітологічних засадах дослідження семантики *σωφροσύνη* в діалогах Платона та художній літературі, що передує їм у часі. Автор застосує методологію Р. Ленекера для синхронічного зрізу семантики *σωφροσύνη* у V ст. до н.е. у нефілософських творах та діалогах Платона, розглядаючи при цьому семантику лексем *σώφρων*, *σωφροσύνη* і дериватів у діяхронії від поем Гомера до прози Платона. У даній статті ми засновуємо дослідження семантичних процесів, що відбувалися з лексемами *σώφρων*, *σωφροσύνη* і дериватів у діяхронії, саме на результатах праць Х. Норт та А. Радемакера для реалізації поставлених завдань.

У давньогрецькому епосі, елегії та ліриці лексеми *σώφρων* та деривати набувають позитивної семантики, проте слід мати на увазі, що чоловік і жінка отримують характеристику *σώφρων* за різних обставин. Відтак, чоловік називається *σώφρων*, якщо він спокійний і стриманий (Od. 4.158), кмітливий (Od. 23.30), при здоровому глузді (Theogn. 431, 454, 483), мудрий (Hurrp. 71, Pind. Pyth. 3.63), покірний перед авторитетом/владою (Theogn. 41). Натомість *σωφροσύνη* як властивість жінки актуалізується з дещо іншими контекстуальними значеннями. Перша атрибуція *σωφροσύνη* жінці у грецькій літературі трапляється в поемі Семоніда Аморгоського «Про жінок» [11:36], у якій *σωφροσύνη* асоціюється з образом жінки-бджоли (Sem. 108–111). Отож, жінка *σωφρονίζει*, якщо вона уособлює у собі суму жіночих цнот, тобто, є сором'язливою, стриманою, вірною чоловікові, не завдає йому шкоди чи образи, веде господарство належним чином. Асоціювання жіночої *σωφροσύνη* з *τὸ ἐν οἰκῆν* або *οἰκονομία*, тобто управління домогосподарством є спільним місцем грецької літератури класичної доби [11:46–47].

Інокли у класичній літературі *σωφροσύνη* визначається як відсутність *ὑβρις* «зарозумілості», «пихатості», наприклад, історія Греко-перської війни у «Персах» Есхіла та «Історії» Геродота інтерпретується з огляду на етичні поняття як конфлікт між *ὑβρις* і *σωφροσύνη* [8:2]. Аксіологічний вимір *σωφροσύνη* в поезіях Теогніда

підкреслюється тим, що автор персоніфікує це поняття як одну з богинь і долучає до Олімпійського пантеону (Theogn. 1136–1138).

У дослідженні А. Радемакера було встановлено, що лексеми *σωφρων*, *σωφροσύνη* і деривати в V ст. до н.е. у художній літературі (окрім діалогів Платона) вживаються загалом без розрізнення суб'єктів, що володіють *σωφροσύνη*, і окремо для характеристики 6 референтних груп: чоловіків, жінок, дівчат, юнаків, громадян і полісу. У загальному сенсі *σωφροσύνη* у класичну добу може вживатися зі значенням «здоровий глузд», «розсудливість», що вмотивовано внутрішньою формою лексеми. Проте, як зазначається у праці А. Радемакера, в класичну добу засвідчено небагато випадків уживання *σωφροσύνη* з таким контекстуальним значенням [13:253]. Поширеними значеннями *σωφροσύνη*, що приписуються як чоловікам/жінкам, так і юнакам/дівчатам, є «тихість», «спокійність», «слухняність», «покірність/усвідомлення субординації» [13:262]. Щоправда, у кожній референтній групі ці семи набувають додаткових конотацій, зокрема, коли йдеться про чоловіків, то *σωφροσύνη* означає «спокійне розмірене життя» і стає синонімом *ἡσυχία* «спокій», «розміреність», «тиша» і *ἀπραγμοσύνη* «відсутність публічної діяльності», «дозвілля»; у випадку жінок *σωφροσύνη* має семи «тихість», «покірність перед чоловіком», «стійкість до страхів та гніву», «послух чоловікові», дівчат – «слухняність», «тихість», «смирненість у поведінці», а юнаків та хлопчиків – «сором'язливість», «послух» і «покірність перед старшими» [13:262–266].

Σωφροσύνη як характеристика чоловіків отримує контекстуальні значення «уникання непристойної /шкідливої поведінки» [13:253–255], «поміркваність/ міра в речах», «контроль над задоволеннями і бажаннями» [13:257–261], «уникання несправедливості й насилля» [13:266–267], «належна поведінка щодо богів», «відсутність гордовитого ставлення до богів» [13:267]. В останньому випадку *σωφροσύνη* є протилежністю до *ἀσέβεια* і *ὑβρις*. Деяко інших контекстуальних значень набуває *σωφροσύνη*, коли йдеться про чоловіків як громадян полісу, зокрема, значення «розсудливість» набуває додаткових конотацій «розсудливі вчинки / рішення або ж виважена поведінка на благо полісу» [13:255].

Зовсім інші значення *σωφροσύνη* актуалізуються, коли йде мова про жінок і дівчат. У випадку дівчат *σωφροσύνη* визначається як «невинність», «незайманість», «утримання від статевих стосунків до шлюбу» і саме ці значення стають головними у ранньохристиянських та патристичних творах. Натомість *σωφροσύνη* жінок тлумачиться як подружня вірність. Бути доброю жінкою означає уникати будь-якої поведінки, що

може завдати шкоди чоловікові. Йдеться не лише про сексуальну вірність, а й про подружню підтримку чоловікові, уміння гарно вести домашнє господарство [11:36–42; 13:260].

Цікавим, на наш погляд, є вживання *σωφροσύνη* на позначення властивості усього полісу, а не лише окремих осіб. У цьому випадку *σωφροσύνη* інтерпретується як *εὐνομία* «благозаконня» (пор Vasch.13.286), тобто слідування законам, що забезпечує від тиранії і повстань та гарантує порядок і стабільність у полісі [13:269]. У перекладі сучасною мовою *σωφροσύνη* можна тлумачити як одну з головних засад правової держави. Крім цього, *σωφροσύνη* як характеристика полісу набуває семантики розсудливої і виваженої зовнішньої політики.

Філософського осмислення поняття *σωφροσύνη* набуває у прозі Платона, зокрема в діалогах «Хармід», «Лакет», «Протагор», «Горгій», «Держава» та «Політик». Платон у вище зазначених творах розглядає *σωφροσύνη* як етичну чесноту та її співвідношення з мудрістю (*σοφία*), самопізнанням (*τὸ γινώσκειν αὐτόν*), мужністю (*ἀνδρεία*), справедливістю (*δικαιοσύνη*), а у діалозі «Хармід» за допомогою прийому сократівської маевтики встановлює зміст поняття *σωφροσύνη*. Отож, за Платоном *σωφροσύνη* – це:

1) *τὸ κοσμίως πάντα πράττειν καὶ ἡσυχῇ* «уміння робити все впорядковано та спокійно/виважено» (Pl. Chrm. 159 B);

2) *αἰδώς* «сором'язливість», «уміння вести себе пристойно» (Pl. Chrm. 160 E);

3) *τὸ γινώσκειν αὐτόν* «самопізнання» (Pl. Chrm. 164 D);

4) *τὰ ἑαυτοῦ πράττειν* досл. «заняття власними справами», тобто «приватне / спокійне / не публічне життя» (Pl. Chrm. 161B);

4) *ἡδονῶν καὶ ἐπιθυμιῶν ἐγκράτεια* «контроль над бажаннями та задоволеннями» (Pl. Resp.430E6-7).

Прототипічне значення *σωφροσύνη* «стриманість / контроль над насолодами» є центральним для діалогів Платона, особливо періоду зрілості автора, натомість у ранніх сократичних діалогах філософ говорить про *σωφροσύνη* в термінах самопізнання. Варто зазначити, що автор більшою мірою говорить про *σωφροσύνη* лише як про властивість чоловіків або громадян чи полісу загалом, не згадуючи при цьому жінок та дівчат.

З плином часу в ранньохристиянських текстах значення *σωφροσύνη* змінюється: актуалізується моральний бік *σωφροσύνη* як чесноти, пов'язаної з утриманням від тілесних втіх, цнотливістю і душевною невинністю, хоча можна стверджувати що в контекстуальних значеннях *σωφροσύνη* у патристичних текстах все ж таки реалізуються прототипові семи «стриманість», «поміркваність», «контроль над душевними бажаннями і тілесними

насолодами». Щоправда, у книгах Нового Завіту *σωφροσύνη* засвідчене не лише зі значеннями «цнотливість», «незайманість», які будуть основними для аскетичних творів християнської доби.

У Новому Завіті лексеми *σώφρων*, *σωφροσύνη* і їх деривати вживаються 16 разів, зокрема *σώφρων* – 4 рази (1 Тим. 3:2, Тит 1:8, Тит 2:2, Тит 2:5), *σωφροσύνη* – 3 рази (Дії 26:25, 1 Тим. 2:9, 1 Тим. 2:15), *σωφρονέω* – 6 разів (Мк. 5:15, Лк. 8:35, Рим. 12:3, 2 Кор. 5:13, Тит 2:6, 1 Пет. 4:7) та по 1 разу *σωφρονίζω* (Тит 2:4), *σωφρονισμός* (2 Тим. 1:7) і *σωφρόνως* (Тит 2:12). Більшість лексем засвідчені в корпусі дветеропауліністських послань (10 з 16 випадків вживання). Саме в посланнях до Тимофія й Тита *σώφρων* і *σωφροσύνη* актуалізують морально-етичні значення «цнотливість», «стриманість у бажаннях», що потім вплине на їхній узус у ранньохристиянських та патристичних творах. По суті, у цих посланнях, як і в «Державі» Платона, актуалізується прототипове значення «контроль над насолодами й бажаннями», яке набуває додаткових конотацій у контексті. Лексема *σωφροσύνη* двічі вживається у 1 Посланні до Тимофія як жіноча чеснота. В одному випадку контекстуальний аналіз дає підстави визначити значення *σωφροσύνη* як «сором'язливість», «стриманість», «скромність» (1 Тим. 2:15), а в іншому – як «належна поведінка жінки-християнки» (1 Тим. 2:15). В обох випадках йдеться про *σωφροσύνη* як чесноту заміжніх жінок, тобто семи «незайманість» і «невинність» не актуалізовані, натомість говорить про пристойність і виваженість дій та слів жінки:

1) *Ἠσαύτως γυναῖκας ἐν καταστολῇ κοσμίῳ μετὰ αἰδοῦς καὶ σωφροσύνης κοσμεῖν ἑαυτάς, μὴ ἐν πλέγμασιν καὶ χρυσίῳ ἢ μαργαρίταις ἢ ἱματισμῷ πολυτελεῖ* «Щоб також і жінки, у пристойній одежі, із сором'язливістю і цнотливістю/скромністю, прикрашали себе не плетивом волосся, ні золотом, ні перлами, ні дорогими шатами» (1 Тим. 2:15);

2) *σωθήσεται δὲ διὰ τῆς τεκνογονίας, ἐὰν μείνωσιν ἐν πίστει καὶ ἀγάπῃ καὶ ἀγασμιῶ μετὰ σωφροσύνης* «А втім, врятується через народження дітей, якщо житиме у вірі та любові і в святості з цнотливістю/скромністю/стриманістю/пристойністю» (1 Тим. 2:15).

Певною мірою такий ідеал жінки перегукується з тим, що пропагує давньогрецька література класичної доби, щоправда, акцент робиться на народжуванні дітей, стриманості у бажаннях, скромній зовнішності жінки на противагу вдалому веденню нею господарства в античній літературі.

Інший випадок уживання лексеми *σωφροσύνη* з її первісним значенням засвідчений у словосполученні *ἀληθείας καὶ σωφροσύνης ῥήματα* «слова правди і здорового глузду» (Дії 26:25). У цьому випадку узус слова *σωφροσύνη* вмотивований

його внутрішньою формою, відтак *σωφροσύνη* у цьому біблійному вірші протиставляється безумству/божевіллю (*μαίνομαι* «божеволіти», «дуріти»). Натомість у дветеропауліністському посланні до Тимофія для передачі семи «здоровий глузд» вживається слово *σωφρονισμός* замість *σωφροσύνη* (2 Тим 1:7).

Усі випадки вживання *σώφρων* зустрічаємо у дветеропауліністських посланнях до Тимофія й Тита: тричі як властивість чоловіків (або єпископа, або літніх мужів) і один раз як властивість заміжніх жінок. В усіх віршах бачимо лексему *σώφρων* у переліку чеснот, що ускладнює точне визначення її семантики, проте ближній контекст дозволяє зробити декілька спостережень. Отож, *σώφρων* на позначення властивості чоловіка сполучається з прикметниками *νηφάλιος* «тверезий» і *κόσμιος* «шанований/поважний» (1 Тим. 3:2), *σεμνός* «поважний» і *ὑγιαίνων τῇ πίστει* «здоровий у вірі» (Тит 2:2), *φιλάγαθος* «доброблюбець» і *δίκαιος* «справедливий» (Тит 1:8). Звідси можна припустити, що у перших двох випадках *σώφρων* актуалізує семи «стриманий», «помірований», «при здоровому глузді», а в останньому – більш загальний сенс «помірований», «розсудливий», на що вказує поєднання з *δίκαιος* як однією з чотирьох головних чеснот античного канону. Вживання *σώφρων* як жіночої властивості суголосне аналогічному вживанню *σωφροσύνη* в дветеропауліністських посланнях, тобто в цьому випадку *σώφρων* вказує на стриманість у тілесних та душевних бажаннях/задоволеннях, вірність/слухняність чоловікові. Отож, жінки мають бути *σώφρονας, ἀγνάς, οἰκουροῦς, ἀγαθὰς, ὑποτασσομένας τοῖς ἰδίοις ἀνδράσιν* «цнотливі/скромні/стримані, чисті, господарні, добрі, слухняні своїм чоловікам» (Тит 2:5). У порівнянні з *σωφροσύνη* контекстуальне вживання *σώφρων* актуалізує також семи «чистота/невинність» та «працьовитість у домогосподарстві», причому перша сема торує шлях розвитку *σωφροσύνη* як цнотливості/незайманості у патристичній літературі, а друга – пов'язує семантику *σωφροσύνη* з класичною добою античності.

Майже половина випадків уживання в Новому Завіті з-поміж дериватів *σώφρων* припадає на дієслівні форми *σωφρονέω* і *σωφρονίζω* (7 з 16), причому вони трапляються як у Євангеліях (у паралельній історії в Євангеліях від Марка та Луки про зцілення біснуватого), так і в автентичних Павлових посланнях, дветеропауліністських посланнях і 1-у посланні ап. Петра. У віршах Мк. 5:15 і Лк. 8:35 контекст дає підстави говорити про значення *σωφρονέω* «бути при здоровому розумі», «бути ментально здоровим», адже саме так описується стан людини, що була зцілена від одержимості демонами. Натомість у Павлових посланнях до Римлян та 2-у до Коринтян *σωφρονέω*

має значення «бути стриманим/поміркуваним» насамперед у власних міркуваннях або висловлюваннях. Схожих значень *σωφρονέω* та *σωφρονίζω* набувають і у решті випадків вживання, засвідчуючи приписування *σωφρονέω* або чоловікам/ юнакам, або загалом усім, відтак *σωφρονέω* і *σωφρονίζω* як властивість жінки/ дівчини не вживаються у Новому Завіті.

Підсумовуючи результати дослідження, слід сказати, що значення *σώφρων*, *σωφροσύνη* і дериватів у Новому Завіті стають зрозумілими лише з урахуванням розвитку їх семантики у класичну добу давньогрецької мови. Традиційне для християнства сприйняття *σωφροσύνη* лише як незайманості/цнотливості/ статевої невинності повною мірою формується тільки в патристичну добу, натомість узус *σωφροσύνη* в Новому Завіті ще вмотивований його вживанням у попередні епохи,

хоча й певний зсув у еволюції семантики вже окреслився. За майже тисячолітню історію вживання семантика *σωφροσύνη* розширилася від етимологічно вмотивованого значення «здоровий глузд» до значень «розсудливість», «поміркуваність», «стриманість», «покірність», «контроль над насолодами і бажаннями» у класичну добу VI-IV ст. до н.е. та «невинність», «незайманість», «цнотливість», «утримання від статевої поведінки» у ранньохристиянську епоху. Також варто зазначити, що значення *σωφροσύνη* варіюється від приписування його різним референтним групам: чоловікам, жінкам, юнакам, дівчатам, громадянам, полісу. Найбільш повно ця тенденція до полісемії простежується у класичну добу, проте в Новому Завіті все ще засвідчена гендерна різниця у семантиці *σώφρων* та *σωφροσύνη*.

Література

1. Boulter P. N. «Sophia» and «Sophrosyne» in Euripides' «Andromache» / P. N. Boulter // Phoenix. – Vol. 20/1. – 1966. – P. 51–58.
2. Demos R. A Note on Σωφροσύνη in Platos' Republic / R. Demos // Philosophy and Phenomenological Research. – Vol. 17/3. – 1957. – P. 399–403.
3. Kanavou N. A Husband is More Important Than a Child / N. Kanavou // Mnemosyne. – Vol. 68/6. – 2015. – P. 937–955.
4. Klein S. Drucker's Knowledge Society and Socratic Sōphrosynē / S. Klein // Business & Professional Ethics Journal. – Vol. 12/4. – 1993. – P. 51–71.
5. Liddell H. G. Greek-English Lexicon / Henry George Liddell, Robert Scott and Sir Henry Stuart Jones. – Oxford : Clarendon Press, 1996. – 2042 p.
6. Matuszewski R. Eros and Sophrosyne : morality, social behaviour and paiderastia in 4th-century B.C. Athens / R. Matuszewski. – Warszawa : Instytut Historyczny UW, 2011. – 165 p.
7. Novum Testamentum Craece et Latine / ed. Eb. Nestle, Er. Nestle, B. Alland, K. Alland, J. Karavidopoulos, C. Martini, B. Metzger. – 27-th. rev. ed. – Stuttgart : Deutsche Bibelgesellschaft, 2002. – 812 p.
8. North H. F. A Period of Opposition to Sōphrosynē in Greek Thought / H. F. North // Transactions and Proceedings of the American Philological Association. – Vol. 78. – 1947. P. 1–17.
9. North H. Sophrosyne : self-knowledge and self-restraint in Greek literature / Helen North. – Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1966. – 389 p.
10. North H. F. The Concept of Sophrosyne in Greek Literary Criticism / H. F. North // Classical Philology. – Vol. 43/1. – 1948. – P. 1–17.
11. North H. F. The Mare, the Vixen, and the Bee: «Sophrosyne» as the Virtue of Women in Antiquity / H. F. North // Illinois Classical Studies. – Vol. 2. – 1977. – P. 35–48.
12. Papadimitropoulos L. Love and the reinstatement of the self in Heliodorus' Aethiopica / L. Papadimitropoulos // Greece and Rome. – Vol. 60/1. – 2013. – P. 101–113.
13. Rademaker A. Sophrosyne and the rhetoric of self-restraint polysemy & persuasive use of an ancient Greek value term / Adriaan Rademaker. – Leiden ; Boston : Brill, 2005. – 375 p.
14. Schöpsdau K. Tapferkeit, Aidos und Sophrosyne im Ersten Buch der Platonischen Nomoi / K. Schöpsdau // Rheinisches Museum für Philologie. – Vol. 129/2. – 1986. – P. 97–123.
15. Sheppard J. T. The Heroic Sophrosyne and the Form of Homer's Poetry / J. T. Sheppard // The Journal of Hellenic Studies. – Vol. 40. – 1920. – P. 47–67.

References

1. Boulter, P. N. (1966) «Sophia» and «Sophrosyne» in Euripides' «Andromache». Phoenix, vol. 20/1, pp. 51–58.
2. Demos, R. A. (1957) Note on Σωφροσύνη in Platos' Republic. Philosophy and Phenomenological Research. Vol. 17/3, pp. 399–403.
3. Kanavou, N. A. (2015) Husband is More Important Than a Child. Mnemosyne. Vol. 68/6, pp. 937–955.
4. Klein, S. (1993) Drucker's Knowledge Society and Socratic Sōphrosynē. Business & Professional Ethics Journal. Vol. 12/4, pp. 51–71.
5. Liddell, H. G. (1996) Greek-English Lexicon. Oxford : Clarendon Press.
6. Matuszewski, R. (2011) Eros and Sophrosyne : morality, social behaviour and paiderastia in 4th-century B. C. Athens. Warszawa : Instytut Historyczny UW.
7. Novum Testamentum Craece et Latine (2002) Edited by. Eb. Nestle, Er. Nestle, B. Alland, K. Alland, J. Karavidopoulos,

C. Martini, B. Metzger. 27-th. rev. ed. Stuttgart : Deutsche Bibelgesellschaft.

8. North, H. F. (1947) A Period of Opposition to Sôphrosynê in Greek. Transactions and Proceedings of the American Philological Association. Vol. 78, pp. 1–17.

9. North, H. (1966) Sophrosyne : self-knowledge and self-restraint in Greek literature. Ithaca, N.Y. : Cornell University Press.

10. North, H. F. (1948) The Concept of Sophrosyne in Greek Literary. Classical Philology. Vol. 43/1, pp. 1–17.

11. North, H. F. (1977) The Mare, the Vixen, and the Bee: «Sophrosyne» as the Virtue of Women in Antiquity. Illinois Classical Studies. Vol. 2, pp. 35–48.

12. Papadimitropoulos, L. (2013) Love and the reinstatement of the self in Heliodorus' Aethiopica. Greece and Rome. Vol. 60/1, pp. 101–113.

13. Rademaker, A. (2005) Sophrosyne and the rhetoric of self-restraint polysemy & persuasive use of an ancient Greek value term. Leiden ; Boston : Brill.

14. Schöpsdau, K. (1986) Tapferkeit, Aidos und Sophrosyne im Ersten Buch der Platonischen Nomoi. Rheinisches Museum für Philologie. Vol. 129/2, pp. 97–123.

15. Sheppard, J. T. (1920) The Heroic Sophrosyne and the Form of Homer's Poetry. The Journal of Hellenic Studies. Vol. 40, pp. 47–67.

УДК 811.14'02'373.611:61

В. О. Мартин

Львівський національний медичний університет імені Данила Галицького

Дериваційне поле субконцепту ΑΣΘΕΝΕΙΑ в давньогрецькій мові

Мартин В. О. Дериваційне поле субконцепту ΑΣΘΕΝΕΙΑ в давньогрецькій мові. У представленій розвідці проаналізовано дериваційне поле субконцепту ΑΣΘΕΝΕΙΑ у давньогрецькій мові. У результаті дослідження встановлено коло дериватів, утворених від етимологічної основи *σθεν-, проаналізовано їх структуру і зроблено висновок, що переважна більшість лексем характеризуються наявністю alpha privativum. На підставі концептуально-деривативного аналізу встановлено фреймову структуру даного субконцепту.

Ключові слова: концепт, субконцепт, давньогрецька мова, хвороба, деривація, фрейм.

Мартын В. О. Деривационное поле субконцепта ΑΣΘΕΝΕΙΑ в древнегреческом языке. В представленной разведке проанализировано деривационное поле субконцепта ΑΣΘΕΝΕΙΑ в древнегреческом языке. В результате исследования установлен круг дериватов, которые формируются от этимологической основы *σθεν-, проанализировано их структуру и сделаны выводы, что большинство лексем характеризуются присутствием alpha privativum. На основе концептуально-деривативного анализа установлена фреймовая структура данного субконцепта.

Ключевые слова: концепт, субконцепт, древнегреческий язык, болезнь, деривация, фрейм.

Martyn V. O. The derivative field of subconcept ΑΣΘΕΝΕΙΑ in Ancient Greek. The concept "DISEASE" in ancient Greek language is realized with subconcepts ΝΟΣΟΣ, ΑΡΡΩΣΤΙΑ, ΑΣΘΕΝΕΙΑ, which were formed in different times. In the article the derivative field of subconcept ΑΣΘΕΝΕΙΑ in ancient Greek language has been analyzed. As the result of investigation the circle of derivatives that were made from the primal stem *σθεν- has been established, their structure has been analyzed and the following conclusion has been made – the majority of lexemes are characterized by the presence of alpha privativum. The perception of the ancient Greeks of the disease as a lack of physical strength contributed to the fact that, in conjunction with alpha privativum, the stem σθεν- gave the beginning to the lexemes denoting a morbid condition in general, which makes it possible to distinguish ασθεν- as the base for the majority of them (except σθενοβλαβής). A number of lexemes have been formed from this base such as nouns, adjectives, adverbs, verbs. Derivative analysis of words with the primal stem *σθεν- with the meaning of a morbid condition has allowed to establish the following: 1) from the primal stem 15 words had been made, most of them (14 words) are characterized with alpha privativum; 2) one word (ἀσθενής) is a pure stem and 7 words had been formed with suffixes and the rest had been formed according to the stem formation; 3) the semantics of the derivatives has been characterized with the meaning of the stem – "strength absence", which soon transformed into "disease", "misery"; 4) all the derivatives save maximally semantic connection with the primal stem. On the basis of conceptual and derivative analysis the frame structure of this concept has been established.

Key words: concept, subconcept, ancient Greek language, disease, derivation, frame, lexeme, primal stem.

Концепт «ХВОРОБА» в давньогрецькій мові виступає як складно структурований «ментальний конструкт» [5:123], який реалізується за допомогою субконцептів ΝΟΣΟΣ, ΑΡΡΩΣΤΙΑ, ΑΣΘΕΝΕΙΑ, кожен з яких характеризується певною специфікою. Давньогрецька мова послуговувалась декількома ключовими лексемами для номінації «ХВОРОБА»,

які виникли у різний час і дещо відрізняються за значенням: ΝΟΣΟΣ, ΑΡΡΩΣΤΙΑ, ΑΣΘΕΝΕΙΑ, що відображає особливість уявлень давніх греків про даний феномен. Саме тому вважаємо за доцільне розглядати інтегральну сему концепту «ХВОРОБА» крізь призму трьох однойменних субконцептів, оскільки саме останні забезпечують множинне варіативне позначення головного

концепту [10:35].

Об'єктом дослідження у даній статті виступає одна зі складових концепту «ХВОРОБА» у давньогрецькій мові, а саме – субконцепт ΑΣΘΕΝΕΙΑ. Згаданий концепт та його структура, хоч і досліджувались у сучасних мовах, однак, наскільки нам відомо, не розглядались на матеріалі давніх, що зумовлює актуальність звернення до даного питання.

Аналіз дериваційного поля згаданого субконцепту, який є предметом дослідження, здійснено із позицій формального та концептуального підходу. Такий аналіз дозволяє дослідити ряд додаткових когнітивних ознак досліджуваного концепту, оскільки, на думку дослідників, значення слова є результатом інтегрування мотивувальної основ та афіксів, що входять до складу слова [14:127].

Під дериваційним потенціалом концепту розуміють його здатність розвиватися за рахунок елементів та ознак, які в ньому містяться. Процес реалізації потенціалу концепту розглядається як концептуальна деривація. Дериваційний потенціал – це явище не мовного, а концептуального рівня, оскільки дериваційні процеси в мовних одиницях зумовлюються тією «потужністю», яка закладена в концептах, котрі вербалізуються цими мовними одиницями [2:4].

Дериваційні зв'язки між похідними словами одного гнізда, які наявні у свідомості носія мови, відображаються в цілеспрямованому вживанні спільнокореневих слів у тексті, в утворенні нових слів. Під час аналізу семантичної структури словотвірного гнізда порядок утворення похідних слів не має принципового значення, словотвірне гніздо має «ситуативний» характер людського світобачення. Словотвірне гніздо як комплексна мовна одиниця відображає структуру національно-культурного уявлення про світ як про певні стереотипні ситуації [4:146].

Деривація є головним мовним механізмом та інструментом формування концепту як мовної сутності. Дериваційний аналіз відбиває все багатство й різноманіття мовної концептуалізації світу за допомогою постійного розвитку, семантико-асоціативного «розгалуження» спільнокореневих слів [8]. Кожна спільнокоренева лексема у словотвірному континуумі виконує функцію репрезентації нової культурної інформації, сприяє створенню єдиної словотвірної мережі (дериваційного каркаса) мовної картини світу, кожен фрагмент якої являє собою словотвірну «родину» спільнокореневих одиниць і відображає семантико-культурні тенденції й напрями розвитку всіх релевантних для культури й соціуму одиниць мови з урахуванням їх національно-етнічної значущості й ментальної цінності [3].

Концептуальна деривація є когнітивним процесом, який шляхом об'єднання концептів, наявних у концептуальній системі людини, забезпечує появу нових структур знання. Концепти, які постають у ході пізнавальної діяльності, об'єктивуються в мові та стають невід'ємною частиною концептуальної системи; але водночас «вони зберігають дериваційний зв'язок із вихідними структурами та стають основою для подальшого розвитку системи» [1:503].

Сема «відсутність фізичної сили», як ознака хвороби, притаманна лексемам утвореним від етимологічної основи *σθεν-. Ця основа найвиразніше представлена у іменнику τὸ σθένος «сила» (передовсім фізична) та засвідченій у «Лексиконі» Гесихія глоссі σθενής «сильний», хоч, на думку П. Шантрена, останнє може бути новотвором граматиків [14]. Певна етимологія у σθένος відсутня [14; 15], хоч низка дослідників припускають його походження від індоєвропейського *zǵʰhenos, пов'язуючи із давньоіндійським saghnōti «витримувати», авестійським azgata «нездоланий», старослов'янським sęgnōti «простягнути» (пор. укр. «сягнути») [13].

Сприйняття давніми греками хвороби як відсутності фізичної сили сприяло тому, що у поєднанні з alpha privativum, основа σθεν- дала початок лексемам на позначення хворобливого стану загалом, що дозволяє виділити у якості твірної для більшості з них (окрім σθενοβλαβής) основу ασθεν-. Від згаданої основи утворено низку лексем, а саме:

- іменники: ἡ ἀσθένεια, τὸ ἀσθενές, τὸ ἀσθένημα, ἡ ἀσθένωσις;
- прикметники: ἀσθενής, -ές, ἀσθενικός, -ή, -όν, ἀσθενόποιος, -ον, ἀσθενόριζος, -ον, ἀσθενόφυλος, -ον;
- прислівники: ἀσθενῶς, ἀσθενικῶς;
- дієслова: ἀσθενέω, ἀσθενόω, ἀσθενοποιέω

Вершиною словотвірного гнізда, на нашу думку, виступає прикметник ἀσθενής у якому виразно простежується звичайний ступінь основи σθενεσ- той самий, що й у іменнику τὸ σθένος (форми чоловічого та жіночого роду даного прикметника представляють подовжений ступінь основи). Лексикографічні джерела [6] фіксують у цього прикметника такі значення: слабкий, слабосильний; хворий; бідний, позбавлений; жалюгідний; дрібний, незначний; легкий.

Іменник ἡ ἀσθένεια, утворений за допомогою характерного для іменників жіночого роду суфікса -ι- (пор. φίλ-ος «друг» та φίλ-ία «дружба») від усиченої твірної основи ασθενε- характеризується деяким звуженням семантичного обсягу, охоплюючи семи «безсилля, слабкість», «хвороба», «бідність».

Від твірної основи ασθεν(ε)- вторинно утворено

іменник $\eta \acute{\alpha}\sigma\theta\acute{\epsilon}\nu\omega\sigma\iota\varsigma$ «слабкість» засвідчений у Гіппократа, а також, за допомогою суфікса -ικ-, – прикметник $\acute{\alpha}\sigma\theta\epsilon\nu\iota\kappa\acute{\omicron}\varsigma$ «слабосилий, хворобливий», у яких доміантною є сема «відсутність фізичної сили».

Згадану вище сему зберігають також прислівники $\acute{\alpha}\sigma\theta\epsilon\nu\acute{\omega}\varsigma$ та $\acute{\alpha}\sigma\theta\epsilon\nu\iota\kappa\acute{\omega}\varsigma$ «слабо; хворобливо». Перший з них окрім того додатково набуває значення «погано», наприклад, $\acute{\alpha}\sigma\theta\epsilon\nu\acute{\omega}\varsigma \dot{\iota}\sigma\chi\epsilon\iota\nu$ (Plato Leg. 659 e) «погано почуватись».

У значенні «хвороба» у післякласичний період також зрідка засвідчений іменник $\tau\acute{o} \acute{\alpha}\sigma\theta\epsilon\nu\acute{\epsilon}\varsigma$, який за походженням є субстантивованим прикметником.

На базі основи $\alpha\sigma\theta\epsilon\nu\epsilon-$ також було утворено дієслово $\acute{\alpha}\sigma\theta\epsilon\nu\acute{\epsilon}\omega$ «нездужати, хворіти», від якого вторинно утворився іменник $\tau\acute{o} \acute{\alpha}\sigma\theta\acute{\epsilon}\nu\eta\mu\alpha$ «хвороба» представлений у післякласичний період.

Серед віддієслівних утворень пов'язаних із згаданою основою потрібно згадати також каузативи $\acute{\alpha}\sigma\theta\epsilon\nu\acute{\omicron}$ та $\acute{\alpha}\sigma\theta\epsilon\nu\omicron\pi\omicron\iota\acute{\epsilon}\omega$ «спричиняти хворобу».

У давньогрецькій мові також засвідчено декілька складних прикметників утворених шляхом основоскладання від основи $\alpha\sigma\theta\epsilon\nu-$: $\acute{\alpha}\sigma\theta\epsilon\nu\acute{\omicron}\pi\omicron\iota\omicron\varsigma$ «той, хто спричинює хворобу», $\acute{\alpha}\sigma\theta\epsilon\nu\acute{\omicron}\rho\omicron\iota\zeta\omicron\varsigma$ «зі слабим корінням», $\acute{\alpha}\sigma\theta\epsilon\nu\acute{\omicron}\psi\upsilon\chi\omicron\varsigma$ «недоумкуватий».

Єдиним складним прикметником з негативним значенням утвореним від основи $\sigma\theta\epsilon\nu-$ є $\sigma\theta\epsilon\nu\omicron\beta\lambda\alpha\beta\eta\varsigma$ «той, що позбавляє сили, ослаблюючий» засвідчений у трактаті Оппіана (II ст.) «Кінегетика»

Словотвірне гніздо утворене від історичної

основи $*\sigma\theta\epsilon\nu-$ охоплює 21 лексему об'єднану семою «фізичний стан». Частина з них (7 лексем) є позитивно маркованою, позначаючи наявність сили, а відтак – здоровий стан організму. 14 лексем, ознакою яких є наявність заперечної частки $\alpha-$, мають спільну сему «відсутність (фізичної) сили». 3-поміж них найширше коло значень притаманне для прикметника $\acute{\alpha}\sigma\theta\epsilon\nu\acute{\eta}\varsigma$ та іменника $\eta \acute{\alpha}\sigma\theta\acute{\epsilon}\nu\epsilon\iota\alpha$, які інтегрують семи «фізична слабкість», «хвороба», «бідність, нестача». Для решти лексем притаманні семи «фізична слабкість» та «хвороба».

«Процес концептуальної деривації забезпечує поєднання концептів у концептуальну структуру, яка лежить в основі семантики похідного слова та має вигляд пропозиції, де кожне спільнокореневе слово в мовленнєво-мисленнєвій діяльності перебуває з іншим словом гнізда в рольових відношеннях, ізоморфних зв'язках компонентів денотативної ситуації. Повний опис таких потенційно типових рольових зв'язків між спільнокореневими словами дозволяє представити гніздо як комплексну ситуацію, або фрейм (у значенні “структура репрезентації знань, у якій відображено набуту досвідним шляхом інформацію про певну стереотипну ситуацію» [11:615].

Такий підхід дозволить відтворити внутрішньосистемні зв'язки між компонентами (слотами та субслотами) його фреймової структури, визначити вектори, за якими відбувається творення похідних одиниць, що його вербалізують [7]. У фреймово-пропозиційному аналізі словотвірних гнізд, услід за М.Осадчим [9] будемо виділяти наступні пропозиції.

Назва	Символ	Функція
Суб'єкт	S	Виконавець дії
Об'єкт	O	Об'єкт спрямування дії
Непрямий об'єкт	O'	Об'єкт паралельного впливу
Предикат	P	Дія
Модус	M	Спосіб виконання дії
Інструмент	I	Засіб, знаряддя виконання дії
Матеріал	M	Матеріал дії, спрямованої на одержання продукту
Локус	L	Місце виконання дії
Темпус	T	Час виконання дії
Результат	R	Ефект виконання дії
Продукт	Prod	Матеріал, продукт, на отримання якого спрямована дія
Кон'юнктор	K	Умовна одиниця, що символізує ситуацію в цілому

В аспекті пропозиційно-фреймового аналізу словотвірної парадигми слів з основою $\sigma\theta\epsilon\nu-$ виділено такі слоти фреймової структури субконцепту $\Lambda\Sigma\Theta\epsilon\nu\epsilon\iota\alpha$.

Слот 1. Хворобливий стан, безсилля (фізичне/психічне): $\eta \acute{\alpha}\sigma\theta\acute{\epsilon}\nu\epsilon\iota\alpha$, $\tau\acute{o} \acute{\alpha}\sigma\theta\epsilon\nu\acute{\epsilon}\varsigma$, $\tau\acute{o}$

$\acute{\alpha}\sigma\theta\acute{\epsilon}\nu\eta\mu\alpha$, $\eta \acute{\alpha}\sigma\theta\acute{\epsilon}\nu\omega\sigma\iota\varsigma$; $\acute{\alpha}\sigma\theta\epsilon\nu\acute{\eta}\varsigma$, $\acute{\alpha}\sigma\theta\epsilon\nu\iota\kappa\acute{\omicron}\varsigma$, $\acute{\alpha}\sigma\theta\epsilon\nu\acute{\omicron}\rho\omicron\iota\zeta\omicron\varsigma$, $\acute{\alpha}\sigma\theta\epsilon\nu\acute{\omicron}\psi\upsilon\chi\omicron\varsigma$, $\acute{\alpha}\sigma\theta\epsilon\nu\acute{\omega}\varsigma$, $\acute{\alpha}\sigma\theta\epsilon\nu\iota\kappa\acute{\omega}\varsigma$, $\acute{\alpha}\sigma\theta\epsilon\nu\acute{\omicron}$.

Цей слот представлений наступними пропозиціями:

Предикат P	Модус M	Кон'юнктор K
ἀσθενέω	ἀσθενῶς, ἀσθενικῶς	ἢ ἀσθένεια, τό ἀσθενές, τό ἀσθένημα, ἢ ἀσθένωσις

Прикметники ἀσθενής ἀσθενικός, ἀσθενόρριζος, ἀσθενόψυχος, а також діеприкметники утворені від ἀσθενέω, у поєднанні з іменниками можуть репрезентувати різні пропозиції: суб'єкта, об'єкта, результату тощо.

Слот 2. Процес захворювання:

Суб'єкт S	Предикат P	Результат R	Кон'юнктор K
ἀσθενόποιος σθενοβλαβής	ἀσθενόω ἀσθενοποιέω	ἀσθενής, ἀσθενικός, ἀσθενόρριζος, ἀσθενόψυχος	ἢ ἀσθένεια, τό ἀσθενές, τό ἀσθένημα, ἢ ἀσθένωσις

Слот 3. Бідність, нестача:

Цей слот представлений двома пропозиціями – результатом (R) та кон'юнктором (K).

Результат R	Кон'юнктор K
ἀσθενής	ἢ ἀσθένεια, τό ἀσθενές

Слот 4. Незначність, жалюгідність:

Подібно до попереднього цей слот представлений двома пропозиціями – результатом (R) та кон'юнктором (K).

Результат R	Кон'юнктор K
ἀσθενής	ἢ ἀσθένεια, τό ἀσθενές

Дериваційний аналіз слів з твірною основою *σθεν- на позначення хворобливого стану, дозволив встановити наступне: 1) від зазначеної основи утворено 15 слів, переважна більшість яких (14 лексем) характеризуються наявністю alpha privativum; 2) одна із лексем (ἀσθενής) становить собою чисту основу, для семи лексем характерний

суфіксальний спосіб утворення, решта утворені шляхом основоскладання; 3) семантика дериватів умотивована значенням основи – «відсутність сили», яке згодом розвинулось у семи «хвороба», «нестача, бідність», «незначність, жалюгідність»; 4) усі похідні максимально зберігають семантичний зв'язок з твірною основою.

Література

1. Бабина Л. В. Когнитивный аспект изучения производных глаголов / Л. В.Бабина // Горизонты современной лингвистики: Традиции и новаторство: Сборник в честь Е. С. Кубряковой. – М.: Языки славянских культур, 2009. – С. 503–511;
2. Балакин С. В. Деривационный потенциал концепта ИГРА и его языковая реализация : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / С. В.Балакин. – Тамбов, 2008. – 24 с.;
3. Буянова Л. Ю. Концепт как вербально-деривационная единица языка / Л. Ю.Буянова // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе. – Тверь, 2007. – С. 26–34;

4. Вотякова И. А. Изучение синонимических связей в словообразовательной репрезентации концептов (на примере концепта печаль) / И.А.Вотякова // Вестник Удмуртского университета. – 2012. – Вып. 4 – С. 146–149;
5. Голованова Е. И. Введение в когнитивное терминоведение. / Е. И. Голованова // Учебное пособие. – М.: Флинта; Наука, 2011. – 224 с;
6. Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь. – Т. I–II / И. Х. Дворецкий. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1958. – 1904 с.;
7. Кустова Г. И. Когнитивные модели в семантической деривации и система производных значений / Г. И. Кустова // Вопросы языкознания. – 2000. – № 4. – С. 85–109;
8. Опрышко В. В. Вербально-деривационная репрезентация концепта ЖИЗНЬ как проявление ментальности языковой личности / В. В. Опрышко // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. – 2012. – №2 [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.jurnal.org/articles/2012/fill1.htm;
9. Осадчий М. А. Пропозиционально-фреймовое моделирование гнезда однокоренных слов : на материале русских народных говоров : автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / М. А. Осадчий. – Кемерово, 2007. – 25 с.;
10. Постовалова І. В. Літературознавчий аналіз художнього твору: функціонування поняття “концепт” / І. В. Постовалова, Л. Ю. Зана // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. Ч. II. – 2011. – № 3 (214). – С. 32–43;
11. Селіванова О. Сучасна лінгвістика: Термінологічна енциклопедія / Олена Селіванова. – Полтава: Довкілля-К., 2006. – 716 с.;
12. Cho Nam-Shin Соотношение деривационных морфем и семантика мотивированных основ / Nam-Shin Cho // Slavische Wortbildung: Semantik Und Kombinatorik. – Münster: Lit, 2002. – S. 125–137;
13. Hjalmar Frisk A Greek etymological dictionary / Frisk Hjalmar. – Heidelberg: Winter, 1959–1961. – S. 699;
14. Pierre Chantraine Dictionnaire etymologique de la langue grecque / Chantraine Pierre. – Klincksieck, 1984. – P. 1000;
15. Robert Beekes Etymological Dictionary of Greek (2 Vols) / Beekes Robert. – Brill, 2016.– P. 1808.

References

1. Babina, L. V. (2009) Kognitivnyy aspekt izucheniya proizvodnyh glagolov [Cognitive Aspect of Studying Derived Verbs]. *Horizonty sovremennoy lingvistiki: Tradicii i novatorstvo: Sbornik v chest E.S. Kubryakovoy* [Horizons of Modern Linguistics: Traditions and Innovation: in honor of E. S. Cubreacova]. Moscow : Yazyki slavyanskikh kultur, pp. 503–511.
2. Balakin, S. V. (2008) Derivacionnyy potencial koncepta IGRA i ego yazykovaya realizaciya [The derivational potential of the concept of the GAME and its language implementation]. [PhD Thesis], Tambov. [in Russian]
3. Buyanova, L. Yu. (2007) Kontsept kak verbalno-derivatsionnaya edinitsa yazyka [The concept as a verbal-derivational unit of language]. *Aktualnyie problemyi filologii v vuze i shkole* [Actual problems of philology in high school and school]. Tver, pp. 26-34.
4. Votyakova, I. A. (2012) Izuchenie sinonimicheskikh svyazey v slovoobrazovatelnoy reprezentatsii kontseptov (na primere kontseptu pechal) [The study of synonymous bonds in the derivational representation of concepts (on the example of the concept sadness)]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta* [Bulletin of the Udmurt University], no. 4, pp. 146–149
5. Golovanova, E. I. (2011) Vvedenie v kognitivnoe terminovedenie [Introduction to cognitive terminology]. Moscow : Flinta; Nauka. [in Russian]
6. Dvoretzkiy, I. H. (1958) *Drevnegrechesko-russkiy slovar*. Vol. I-II [Ancient Greek-Russian Dictionary]. Moscow : Gosudarstvennoe izdatelstvo inostrannykh i natsionalnykh slovarey.
7. Kustova, G. I. (2000) Kognitivnyie modeli v semanticheskoy derivatsii i sistema proizvodnykh znacheniy [Cognitive models in semantic derivation and a system of derived values]. *Voprosyi yazykoznaniiya* [Questions of linguistics], no. 4, pp 85–109.
8. Opryishko, V. V. (2012) Verbalno-derivatsionnaya reprezentatsiya kontseptu ZhIZN kak proyavlenie mentalnosti yazykovoy lichnosti [Verbal-derivational representation of the concept Life as a manifestation of the mentality of the language personality]. [Electronic source]. Available at: www.jurnal.org/articles/2012/fill1.htm
9. Osadchiy, M. A. (2007) Propozitsionalno-freymovoe modelirovanie gnezda odnokorenykh slov : na materiale russkikh narodnykh govorov [Proposition-frame modeling of the nest of single-root words: on the material of Russian folk dialects]. [PhD Thesis], Kemerovo. [in Russian]
10. Postovalova, I. V. (2011) Literaturoznachnyi analiz khudozhnogo tvoruu: funktsionuvannya poniattia “kontsept” [Literary analysis of the artistic work: the functioning of the concept]. *Visnyk Luhanskoho natsionalnogo universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Filolohichni nauky*. Ch.II, no.3 (214), pp. 32–43;
11. Selivanova, O. (2006) *Suchasna linhvistyka: Terminolohichna* [Modern Linguistics: Terminological Encyclopedia]. Poltava: Dovkillia-K. [in Ukrainian]
12. Cho Nam-Shin (2002) Sootnoshenie derivatsionnykh morfem i semantika motivirovannykh osnov [The relationship between derivational morphemes and the semantics of motivated bases] *Slavische Wortbildung: Semantik Und Kombinatorik*. Münster: Lit, pp. 125–137.
13. Hjalmar Frisk (1959–1961) *A Greek etymological dictionary*. Heidelberg: Winter.
14. Pierre Chantraine (1984) *Dictionnaire etymologique de la langue grecque*. Klincksieck.
15. Robert Beekes (2016) *Etymological Dictionary of Greek (2 Vols)*. Brill.

УДК 811.14'02'38'44

Р. Л. Оліщук, І. С. Макар

Львівський національний університет імені Івана Франка

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Мовна репрезентація концепту КРАСА в романі Лонга „Дафніс і Хлоя”

Оліщук Р. Л., Макар І. С. Мовна репрезентація концепту КРАСА в романі Лонга „Дафніс і Хлоя”.

У статті зроблена спроба дослідити концепт КРАСА в романі давньогрецького письменника Лонга як складне за структурою і змістом вербалізоване поняття людської свідомості. Виявлено, що концепт КРАСА вербалізується низкою іменникових і прикметникових лексем, які пов'язані передусім з образами головних героїв роману – Дафнісом і Хлоєю. Встановлено, що активним інструментом розгортання досліджуваного концепту є художні засоби.

Ключові слова: концепт КРАСА, художні засоби, давньогрецький роман, Лонг.

Олищук Р. Л., Макар И. С. Языковая репрезентация концепта КРАСОТА в романе Лонга „Дафнис и Хлоя”. В статье сделана попытка исследовать концепт КРАСОТА в романе древнегреческого писателя Лонга как сложное по структуре и содержанию вербализированное понятие человеческого сознания. Определено, что концепт КРАСОТА вербализируется рядом существительных и прилагательных лексем, связанных прежде всего с образами главных героев романа – Дафниса и Хлои. Установлено, что активным инструментом развития исследуемого концепта являются художественные средства.

Ключевые слова: концепт КРАСОТА, художественные средства, древнегреческий роман, Лонг.

Olishchuk R.L., Makar I.S. Linguistic representation of the concept BEAUTY in the Longus' novel „Daphnis and Chloe”. This article is an attempt to determine the concept BEAUTY in Longus' novel as a complex by structure and content verbalized concept of human consciousness. As the text analysis of the novel „Daphnis and Chloe” testified the concept BEAUTY is frequently used in connection with such key concept for any culture as HUMAN, because the whole culture concept sphere has anthropocentric character. The findings of present investigation show that the number of noun and adjectival lexemes verbalizes the concept BEAUTY and they are related first of all with the main characters of the novel – Daphnis and Chloe. The author pays attention exclusively to the external beauty of the novel's characters and to objects of nature. In the Longus' novel the lexemes of different parts of speech characterize beauty. Among the nouns is τὸ κάλλος which is the dominant and a set of somatic vocabulary combined with epithets denoting beauty. Adjectives-synonyms κάλός, ὡραῖος, ἀγαθός, γλαφυρός, εὐμορφός, εὐτρέπής, θαυμάσιος, πύκκαλος may also function as predicates of beauty of different subjects and objects in the novel „Daphnis and Chloe”. Aesthetic epithets demonstrate the author's aspiration to display everything beautiful and almost ideal.

Thus, the concept BEAUTY is an important addition to the generalization and characteristics of the concept system of ancient Greek culture. The research will contribute to deep perception of the national language picture of the world. The results prove that the list of narrative techniques is an important instrument for analysing the concept as a part of both the whole national conceptual system and individual the author's one.

Key words: concept BEAUTY, narrative technique, ancient Greek novel, Longus.

Для сучасного мовознавства надзвичайно важливим є вивчення мови в аспекті її взаємозв'язків із ментальністю, культурою, звичаями і традиціями певного народу. Ці зв'язки виявляють концепти культури як складники етносвідомості. У результаті постали такі галузі лінгвістики, як лінгвокультурологія, когнітивна лінгвістика, етнопсихолінгвістика, лінгвокраїнознавство тощо.

Одним із складників когнітивної лінгвістики і є поняття концепту. Так, концепт КРАСА репрезентує уявлення носіїв мови про універсальну ознаку буття – красу, яку виділяють у процесі емоційно-естетичного освоєння дійсності, зумовленого емоційно-почуттєвою домінантою етносвідомості. Тому дослідження засобів мовного вираження цього концепту є актуальним.

У філософії та естетиці існує значний доробок досліджень концепту КРАСИ у площині категорії прекрасного. Красу називали властивістю об'єктів дійсності (Аристотель, Геракліт); ідеєю

божественного, прекрасного, втіленою в речах (Платон, Августин, Хома Аквінський та ін.), пов'язували із психічними функціями людини (Е. Кант, Г. Гегель та ін.) тощо.

Віднедавна поняття краси стало об'єктом лінгвістичних розвідок. Специфіці мовної репрезентації концепту КРАСА у поетичній картині світу українських письменників-шістдесятників присвячена дисертація О. Цапок [10], у сакральному вимірі – Н. Швидкої [11]; колористичне відтворення концепту КРАСА в мові Овідія охарактеризувала О. Мудрик-Іванець [7]; концепту „BEAUTY/КРАСА” в пареміологічному уявленні приділила увагу у своєму дослідженні І. Живіцька [4]; узагальнила результати наукових розвідок сучасних лінгвістів стосовно концепту ВРОДА Є. Довганюк [3]; на діалектному матеріалі описано семантичні зв'язки дериватів з основою *крас-* (П. Гриценко); охарактеризовано зміст етимонів **krasa*, **garnь* у складі слов'янського лексико-семантичного поля „*позитивні емоції*” (О. Тищенко). Деякі дослідники торкалися питання сполучуваності слів із семою „краса” (С. Бирик,

С. Ермоленко та ін.), оцінку концепту КРАСА здійснила І. Підгородецька, визначивши її естетичну та лінгвістичну цінність [8].

Актуальним залишається питання про мовні засоби репрезентації концепту КРАСА як вияв етнічних знань, уявлень, відчуттів, почуттів, асоціацій, пов'язаних із красою й відбитих в давньогрецькій національно-мовній картині світу. **Об'єктом** дослідження обрано лексичні одиниці різних частин мови, які представляють концепт КРАСА у романі Лонга „Дафніс і Хлоя”.

Метою нашого дослідження є спроба дослідити засоби вербалізації концепту КРАСА в романі давньогрецького письменника кінця II ст. н.е. Лонга як складне за структурою і змістом вербалізоване поняття людської свідомості.

У науковій літературі описано різні типи концептів. Усі вони фіксують культурний досвід певного етносу чи людства загалом. Тому незалежно від різних принципів поділу вони є передусім концептами культури.

Концепт найчастіше називають психоментальним утворенням, яке фокусує всю інформацію про об'єкт у вигляді образів, уявлень, понять (О. Кубрякова, Н. Рябцева, В. Телія та ін.). Дотримуючись інтегративного аспекту, ми розглядаємо концепт КРАСА як психомисленнєве утворення, що є результатом застосування різних способів формування знань, уявлень про красу і фіксується в давньогрецькій національно-мовній картині світу.

За визначенням Д. Мережковського, Лонг у романі „Дафніс і Хлоя” показав „пізнання світу через красу” [6:38]. Краса для еллінів – це особлива універсальна категорія, яка уособлювала не лише „красу природи”, але й красу богів і красу людини, і особливо тілесну красу, відображену в античному мистецтві – мармурі, живописі та художньому слові.

О. Лосєв знайшов завершальне визначення краси у творі неоплатоніка Прокла (бл. 410–485), представника останньої філософської школи античності, який називає красою „те, до чого ми тягнемось, чого бажаємо і що ми любимо” [5:40]. А. Тахо-Годі присвятила дослідження класичному і елліністичному уявленню краси в дійсності і в мистецтві [9:484–514].

Прагнення Лонга до краси підкреслює і Й. В. Гете у своєму відгуку про роман. Він говорить, що Лонг за змогою прагне описувати все красиве – красивих людей, красиві почуття, красиву природу [2:7].

Як засвідчив аналіз тексту роману „Дафніс і Хлоя”, концепт КРАСА найчастіше виступає у зв'язку з таким ключовим для будь-якої культури концептом, як ЛЮДИНА, тому що вся концептосфера культури має антропоцентричний характер.

У романі Лонга красу характеризують лексеми різних частин мови. Серед *іменників* – **τὸ κάλλος** (краса), що є домінантою (22 слововживання), та ряд соматичної лексики у поєднанні з епітетами на позначення краси.

У структурі концепту КРАСА лексема **τὸ κάλλος** виконує роль суб'єкта та об'єкта сприйняття. Так, змальовуючи красу головних героїв роману, Лонг вживає названу одиницю як суб'єкт: *καὶ κάλλος αὐτοῖς ἐξεφαίνετο κρείττον ἀγροικίας* (1,7,1) – *краса їх видавалася кращою від селян*. А підкреслюючи красу Хлої, яку мати Дафніса причепурила перед весіллям, автор зауважує: *Ἦν οὖν μαθεῖν οἷόν ἐστι τὸ κάλλος, ὅταν κόσμον προσλάβηται* (4,32,1) – *Отже, можна було пізнати, що таке є краса, коли її прикрасити*.

Краса Дафніса зіставляється з красою батьків, які його виховували. Краса головного героя є свідченням того, що він не є сином тих людей, які його виростили. Пастух Ламон говорить: *μαρτυρεῖ μὲν καὶ τὸ κάλλος, ἔοικε γὰρ οὐδὲν ἡμῖν* (4,30,4) – *засвідчить і краса, не схожа на жодного з нас* (μαρτυρεῖ τὸ κάλλος – дієслівна метафора).

Частіше, однак, в аналізованих фрагментах тексту лексема **τὸ κάλλος** виконує роль об'єкта сприйняття. Розмірковуючи про причину виникнення краси Дафніса, Хлоя вважає нею то купання (*τὸ λουτρὸν ἐνόμιζε τοῦ κάλλους αἴτιον* (1,13,2), то музику (*αἰτίαν ἐνόμιζε τὴν μουσικὴν τοῦ κάλλους* (1,13,4). Дафніса ж вразила прихована краса Хлої (*λανθάνον κάλλος* (1,32,4), коли він побачив її оголеною. Автор порівнює красу героїв роману з красою богів: *ἐπήρουν ὡς ὁμοίον τῷ Διονύσῳ τὸ κάλλος* (2,2,1) – *[Жінки] хвалили його красу, подібну до Діонісової*.

Між героями роману Дафнісом і Дорконом відбувається навіть суперечка про красу (*ὕπερ κάλλους ἔρις* (1,15,4)), у якій вони намагаються переконати Хлою, хто з них вродливіший. Вона відзначена особливою риторичністю. Порівняймо:

Доркон: *«Ἐγὼ, παρθένε, μείζων εἰμὶ Δάφνιδος, καὶ ἐγὼ μὲν βουκόλος, ὁ δ' αἰπόλος· τοσοῦτον <ἐγὼ> κρείττων ὅσον αἰγῶν βόες· καὶ λευκὸς εἰμὶ ὡς γάλα καὶ πυρρὸς ὡς θέρος μέλλον ἀμᾶσθαι, καὶ ἔθρεψε μήτηρ, οὐ θηρίον. οὗτος δὲ ἐστὶ μικρὸς καὶ ἀγένειος ὡς γυνή καὶ μέλας ὡς λύκος»* – *Я, дівчино, більший (зростом) від Дафніса, і (до того ж) я – волопас, а він – козопас. Настільки я ліпший від нього, наскільки бики (краці) від кіз. Я є білий, як молоко, і золотистий, як колос влітку перед жнивими, і матір вигодувала мене, а не звір. А цей є малий і безбородий, як жінка, і чорний, як вовк*.

Дафніс: *«Ἐμὲ αἰξ ἀνέθρεψεν ὡσπερ τὸν Δία. νέμω δὲ τράγους τῶν τοῦτου βοῶν μείζονας... ἀγένειός εἰμὶ, καὶ γὰρ ὁ Διόνυσος· μέλας, καὶ γὰρ ὁ ὑάκινθος· ἀλλὰ κρείττων καὶ ὁ Διόνυσος Σατύρων, ὁ ὑάκινθος κρίνων. οὗτος δὲ καὶ πυρρὸς ὡς ἀλώπηξ καὶ προγένειος ὡς τράγος καὶ λευκὸς ὡς ἐξ ἄστεος γυνή. κἄν δέη σε*

φιλεῖν, ἐμοῦ μὲν φιλεῖς τὸ στόμα, τοῦτου δὲ τὰς ἐπὶ τοῦ γενεῖου τρίχας» (1,16) – *Мене коза вигодувала, як і Зевса. Пасу я цапів, які більші від цих биків... Я є безбородий, як і Діоніс; чорний, як гіацинт; але ж кращий Діоніс від Сатурів, а гіацинт від лілей. Цей і рудий, як лисиця, і безбородий, як жінка з міста. І якщо тобі прийде́ться цілувати (когось із нас), мене ти поцілуєш у уста, а цього – у щетину борода.*

У двох дуже коротеньких монологів Дафніса і Доркона перед нами постає софістична майстерність Лонга показувати предмет у двох протилежних ракурсах. Доркон звинувачує Дафніса за декількома пунктами, описуючи його зовнішність. Дафніс відповідає у такому ж порядку на всі ці пункти, причому всі переваги Доркона виявляються його недоліками. Отож, порівняймо самоощітку Доркона та оцінку його з боку Дафніса: Λευκός εἰμι ὡς γάλα (1,16,1) – *я є білий, наче молоко*, – каже про себе Доркон. Це порівняння, взяте із пастушого побуту, почало вживатися дуже широко в художніх творах пасторальної тематики. Дафніс відповідає йому, що дійсно Доркон білий, але ὡς ἐξ ἄστεον γυνή (1,16,5) – *як міська жінка* (тобто, очевидно, білий, аж блідий, що є ознакою нездорової людини, яка мало буває на сонці і свіжому повітрі). Тут натрапляємо на характерне для античних греків амбівалентне сприйняттям кольорів, коли один і той же колір може передавати і позитивну, і негативну етичну оцінку [1:21].

Доркон говорить, що його обличчя біліше від молока (λευκός εἰμι ὡς γάλα), то для Дафніса це не є ознакою краси, Доркон подібний білолицій жінці з міста (λευκός ὡς ἐξ ἄστεος γυνή). Якщо Доркон говорить, що його волосся золотисте, як колос (πυρρός ὡς θέρος μέλλον ἀμᾶσθαι), то Дафніс стверджує, що насправді він рудий, як лисиця (πυρρός ὡς ἀλώπηξ). Якщо Доркон хвалиться своєю бородою, то вона, виявляється, стирчить у нього, як у козла (προγένειος ὡς τράγος), що зовсім неприемно при поцілунку. Ті ж недоліки, за які Доркон ганить Дафніса, виявляються його чеснотами, причому тут автор використовує посилання на богів – Пана, Діоніса і на природу (квіти).

Предикатами вияву краси при певних суб'єктах та об'єктах виступають в романі „Дафніс і Хлоя” і прикметники-синоніми: **καλός** (гарний), **ώραῖος** (квітучий, гарний), **ἀγαθός** (гарний, хороший), **γλαφυρός** (витончений), **εὖμορφος** (красивий, прекрасний), **εὐτρεπής** (славний, красивий), **θαυμάσιος** (дивний, надзвичайний, чудовий), **πάγκαλος** (дуже гарний, прекрасний). Естетичні епітети відображають реакцію автора на вияв усього красивого, близького до ідеалу. Серед них особливою частотністю виділяється прикметник **καλός** (49 фіксацій). Цим ад'єктивом характеризуються перш за все персонажі роману. Із

49 фіксацій епітета **καλός** 32 вжито на означення людини чи когось із богів.

У сполученні з іменниками антропологічної семантики прикметник **καλός** розвиває як естетичне значення (приємний зовнішнім виглядом, який має красиву зовнішність чи привабливі риси обличчя: μόνον λοιπὸν **καλὸν** εἶναι **Δάφνιν** νομίζω (4,16,2) – *я вважаю, що гарним є тільки Дафніс*), так і аксіологічне значення (який має позитивні якості або властивості, заслуговує схвалення: **καλὸν οἰκέτην** καλοῦ καὶ ἀγαθοῦ δεσπότη (4,19,5) – *гарний слуга для гарного і доброго господаря*).

Людська краса, звичайно, викликає захоплення. Красу Дафніса помічала не тільки закохана в нього Хлоя, але й її батько, який звернув увагу на те, що Дафніс вирізняється красою серед інших людей, що він є гарний і не подібний до кирпатого старого і лисої жінки – ἔστι δὲ **καλός** καὶ οὐδὲν ἑοικὼς σιμῶ γέροντι καὶ μαδώσῃ γυναικί (3,32,1). Вродою Дафніса захоплювався і закоханий в нього Гнафон (4,16,2).

Іноді прикметники **καλός** і **ἀγαθός** стоять поряд і нагадують про грецький ідеал вищої досконалості **καλὸς κάγαθός**, як-от: δεσπότης **καλός** καὶ **ἀγαθός** (4,19,5) (про Діонісофана).

Часто у Лонга прикметник **καλός** при описі зовнішності божественних істот та героїв поєднується з прикметником **μέγας**, створюючи своєрідний ідеал краси. Так, рослими і гарними називає Лонг німф (Νύμφαι, **μεγάλαι** γυναῖκες καὶ **καλαί** (2,23,1), Дафніса (μεῖράκιον **μέγα** καὶ **καλὸν** (1,28,2), Діонісофана, Дафнісового батька (Ἦν δὲ ὁ Διονυσοφάνης μεσαιπόλιος μὲν ἦδη, **μέγας** δὲ καὶ **καλός** (4,13) – *Діонісофан був вже посивілий, дужий і гарний*).

Текстова репрезентація концепту КРАСА, виражена зокрема прикметником **καλός**, відбувається і в тих фрагментах тексту, що містять вказівку на об'єкти, які за певних умов можуть викликати у дійових осіб роману емоцію краси. До таких відносимо об'єкти довкілля (сади, квіти, рослини та їх плоди, представники тваринного світу). Не просто гарним, а прекрасним називає Лонг сад у маєтку Діонісофана (Ἦν δὲ ὁ παράδεισος **πάγκαλόν** (4,2,1), гарними є і рослини і квіти в саду, про які турбується бог Ерот (καλὰ καὶ τὰ ἄνθη καὶ τὰ φυτὰ (2,5,4), гарним і великим було й яблуко, яке Дафніс зірвав у подарунок для Хлої (μῆλον ... **μέγα** καὶ **καλὸν** (3,33,4), гарними змальовані у романі і тварини. *Великими і гарними* називає Дафніс козлів, яких випасає: τράγους **μεγάλους** καὶ **καλοῦς** (3,29,2).

Синонімом до прикметника **καλός** виступає **ώραῖος**, що також означає „квітучий, гарний”. Епітет **ώραῖος** уживається не так часто, як **καλός** (усього 4 фіксації). Гарними і квітучими (молодими) у романі постають героїні роману Хлоя та Лікеніон: **γύναιον** ἣν ἐπακτὸν ἐξ ἄστεος, νέον καὶ **ώραῖον** (3,15,1) – *жінка була привезена з міста, молода і гарна*, – так описує автор роману Лікеніон.

Для показу ж вроди Хлої Лонг використовує разом два епітети-синоніми: *Χλόη καλή καὶ ώραία* (3,31,3) – гарна і квітуча Хлоя.

Зовнішню красу молодих людей передає прикметник εὐμορφος (вродливий). Дафніс знає, що він вродливий і дбає про свою вроду. Зазнаючи любовних переживань, Дафніс став похмурий і тихий і, йому здавалося, що він навіть зовні змінився, його постійно мучило питання: *ἀρά μου καὶ Δόρκων εὐμορφότερος ὀφθήσεται;* (1,18,2) – чи ж Доркон виглядатиме вродливішим від мене?

Вражає своїм розмаїттям (аж 42 лексеми) номінативний ряд так званої „соматичної лексики”, тобто лексем на позначення частин тіла людини. Ця група слів відзначається відносно великою частотністю вживання у досліджуваному художньому тексті (207 фіксацій). У романі Лонга відображено відому любов греків до людського тіла, захоплення його красою. Саме лексеми **τὸ σῶμα** – тіло (14 фіксацій), **ἡ σὰρξ** – плоть (1), **τὸ δέρμα** – шкіра (15), **ἡ κόμη** – волосся (14), **τὸ στόμα** – рот (11), **ὁ ὀφθαλμός** – око (10), **ὁ πούς** – нога (10), **τὸ πρόσωπον** – обличчя (9) та ін. становлять ядро групи слів „Соматизми”, які ми зараховуємо до вербалізаторів концепту КРАСА. Домінантою в цій групі є лексема **ἡ χεὶρ** (рука), зафіксована у 30-ти слововживаннях. До речі, Лонг використовує це слово в авторському словосполученні *χεῖρες εἰς ὄμους γυμναί* (1,4,2), що означає „голі руки від плеча”, що фіксує словник Лідела-Скотта [12: 1983].

Порівняно велика кількість соматизмів та їх частотність у Лонга, на нашу думку, безпосередньо пов’язана із жанром любовного роману, із захопленням красою людського тіла.

Лексема **τὸ σῶμα** (тіло) у тексті роману сполучається з кількома прикметниками-епітетами. Наприклад, **ἐπίκαυτος** (засмаглий), вжитий у романі лише один раз, передає красу та здоров’я юнацького тіла пастуха Дафніса, який мав **τὸ δὲ σῶμα ἐπίκαυτον ἤλιον** (1,13,2) – тіло засмагле від сонця. Взагалі у греків ознакою краси вважалося біле (**λευκός**) тіло. Саме таким тілом наділена Хлоя. Це увиразнюють у романі Лонга прикметники, які виступають в одному контексті з ад’ективом **λευκός**: *καὶ αὐτὴ τότε πρῶτον Δάφνιδος ὀρῶντος ἐλούσατο τὸ σῶμα λευκὸν καὶ καθαρὸν* (1,32,1) – і вона [Хлоя] тоді вперше у присутності Дафніса обмила біле і чисте тіло. Для характеристики жіночого тіла (Хлої) автор роману використовує також епітет **τροφερός** (ніжний): *ἦψατο πολλάκις, εἰ τροφερώτερον εἶη περὶωμένη τὸ σῶμα* (1,13,2) – вона часто торкалася, щоб поспробувати, чи [ї] тіло є ніжніше.

Лексема **ἡ σὰρξ** так само означає „тіло, плоть” і сполучається із синонімічним до **τροφερός** епітетом тактильної ознаки **μαλακός** (ніжний). Наприклад, після того, як Хлоя омила Дафніса, **σὰρξ** ὑπέπλετε

μαλακὴ (1,13,2) – тіло стало ніжним.

Лексема **ὁ ὀφθαλμός** (око) у романі Лонга виступає суб’єктом порівняння з коштовним камінням. У Дафніса *сяють під бровами очі, неначе камінець в золотій оправі*: *...λάμπουσι δὲ ὑπὸ ταῖς ὀφρῦσιν οἱ ὀφθαλμοὶ καθάπερ ἐν χρυσῇ σφενδόνη ψηφίς* (4,17,5).

Досить часто саме через зовнішні ознаки (погляд очей, вираз обличчя, міміка тощо) письменник говорить про душевні зміни чи зміни настроїв і почуттів героїв. Наприклад, страждаючи від „незвіданої хвороби” – кохання, Дафніс мав хворобливий вигляд, обличчя (**τὸ πρόσωπον**) його було схоже на колір літньої зеленої трави: *χλωρότερον τὸ πρόσωπον ἦν πόας θερνίης* (1,17,4) – обличчя [його] стало зеленіше від літньої трави. Тут Лонг наслідує відоме сапфічне порівняння: *χλωρότερα δὲ ποίας / ἔμμι* (2,14 f. D.) [13:121–124].

Оскільки роман Лонга „Дафніс і Хлоя” є еротичним, то не дивно, що досить часто у тексті вживається прикметник **γυμνός** (голий) (16 фіксацій). В оголеному людському тілі автор вбачав так само незвичайну красу. Найбільше випадків вживання даного епітета зафіксовано щодо головних героїв роману Дафніса і Хлої: *Δάφνις δὲ καὶ Χλόη γυμνοὶ συγκατακλινέντες περιέβαλλον ἀλλήλους καὶ κατεφίλου, ἀγρυπνήσαντες τῆς νυκτὸς ὅσον οὐδὲ γλαῦκες* (4,40,3) – Дафніс і Хлоя голі разом лежали, обнімали один одного, цілували і не спали усю ніч, як сови.

Натрапляємо також і на опис Ерота, якого зустрів у своєму саду старець Філет: **γυμνός** ἦν, *μόνος ἦν* (2,4,1) – голій був, сам один був. „Голим” (**γυμνός**) зображений у тексті роману також син Філета Тітир, який *кинувся бігти голим* (ὄρμησε τρέχειν (2,33,3)) додому, щоб принести батькову сирингу.

Отже, концепт КРАСА пов’язаний передусім з образами Дафніса і Хлої, опис зовнішності яких прирівнювався до ідеалу краси. Наголосимо при цьому, що автор звертає увагу виключно на зовнішню красу персонажів твору та об’єктів природи. Введення у текст твору порівнянь дало змогу Лонгу створити в читача чіткіше уявлення про героїв, їх зовнішній вигляд, фізичний стан, риси характеру. Лонг широко використовує порівняння для змалювання портретів своїх героїв, де він виступає як неперевершений майстер. Ось, наприклад, як описує Дафніса у своїй промові Гнафон молодому господарю Астилу: *ὄρας ὡς ὑακίνθῳ μὲν τὴν κόμην ὁμοία ἔχει, λάμπουσι δὲ ὑπὸ ταῖς ὀφρῦσιν οἱ ὀφθαλμοὶ καθάπερ ἐν χρυσῇ σφενδόνη ψηφίς· καὶ τὸ μὲν πρόσωπον ἐρυθρήματος μεστὸν, τὸ δὲ στόμα λευκὸν ὀδόντων ὡσπερ ἐλέφαντος* (4,17,5) – ти бачиши, що волосся він має схоже на гіацинт, сяють під бровами очі, наче в золотій оправі камінець; і обличчя його повне рум’яцю, а вуста [повні] білих зубів, наче у слона. В описі

використано лексеми-соматизми (ή κόμη, ή όφρυς, ό όφθαλμός, τó πρόσωπον, τó στόμα, ό όδους), які у поєднанні з художніми засобами (порівняннями, метафорами, епітетами) створюють узагальнений образ краси молоді людини, що відповідало естетичним ідеалам античності. Щодо порівняння волосся з гіацинтом, то подібне знаходимо і в Гомера („Одіссея”, 6,230 і далі), а стосовно метафори „сяють під бровами очі”, то вона засвідчена і у Феокрита (20,24).

У грецькій літературі загалом знаходимо чимало неперевершених описів кохання і краси, проте саме в александрійський період це стало темою окремого літературного жанру, і александрійські поети багато попрацювали над тим, щоб канонізувати ці описи, тому Лонг міг використати чимало „готових формул” зображення людської краси, сталих епітетів і порівнянь, і навіть розгорнутих висловлень. До числа подібних тропів відноситься, наприклад, порівняння вуст коханої з трояндами і медом (1,18,1) або порівняння обличчя

з молоком (1,17,3) та ін.

Концепт КРАСА у романі Лонга найповніше репрезентують лексеми τó κάλλος (22 слововживання) та καλός (49 фіксацій). Він містить асоціативні характеристики, що репрезентуються епітетами, метафорами й порівняннями, має свою специфіку як факт давньогрецької культури.

Результати, отримані у процесі аналізу тексту давньогрецького роману Лонга „Дафніс і Хлоя”, що представляють концепт КРАСА, є важливим доповненням до узагальнення та характеристики концептосистеми давньогрецької культури, сприятимуть поглибленню уявлень про національно-мовну картину світу, про специфіку етнічної свідомості, спрямованої на сприйняття й усвідомлення краси, а також можуть слугувати базою для вивчення мовної репрезентації особливостей світосприйняття, відображеного в мовних картинах світу інших давньогрецьких письменників-романістів I-III ст. н.е. (Ксенофонта з Ефесу, Харитона, Ахілла Тагія, Геліодора).

Література

1. Бичкова Л. В. Колористична культура античного світу : [навчально-методичний посібник] / Л. В. Бичкова. – К. : Вища шк., 2003. – 134 с.
2. Білецький О. І. До історії „Дафніса і Хлої” / О. І. Білецький // Лонг. – Х. : Державне літературне видавництво, 1936. – С. 5–22.
3. Довганюк Э. В. Концепт КРАСОТА в лингвистических студиях [Электронный ресурс] / Э. В. Довганюк / Режим доступа: <http://periodicals.karazin.ua/foreignphilology/article/view/5366/4914>
4. Живіцька І. А. Концепт „BEAUTY / КРАСА” в пареміологічному уявленні (на матеріалі англійських та українських прислів'їв) [Електронний ресурс] / І. А. Живіцька / Режим доступу: <http://journal.kdpu.edu.ua/filstd/article/viewFile/1112/956>
5. Лосев А. Ф. Завершающее античное определение красоты в контексте других философско-эстетических категорий / А. Ф. Лосев // Творческий процесс и художественное восприятие. – Л. : Наука, 1978. – С.31–44.
6. Мережковский Д. Дафнис и Хлоя. Повесть Лонгуса / Д. Мережковский. – С.-Петербург : Изд-ніе М. В. Пирожкова, 1904. – 164 с.
7. Мудрик-Іванець О.В. Колористична репрезентація коцепту КРАСА в мові Овідія / О. В. Мудрик-Іванець // Науковий вісник Чернівецького університету : зб. наук. праць. – Вип. 778. Романо-слов'янський дискурс. – Чернівці : Вид. Дім „Родовід”, 2013. – С.127–129.
8. Підгородецька І. Ю. Концепт КРАСА: естетичний і лінгвістичний напрями дослідження / І. Ю. Підгородецька // Мова і культура : наук. журн. – К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2009. – Вип. 11, Т. IV(116). – С. 83–88.
9. Тахо-Годи А. А. Классическое и эллинистическое представление о красоте в действительности и искусстве / А. А. Тахо-Годи // Тахо-Годи А. А., Лосев А. Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. – Санкт-Петербург : Алетей, 1999. – С. 484–514.
10. Цапок О. М. Мовні засоби репрезентації коцепту КРАСА в поезії українських шістдесятників : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 „Українська мова” / Олена Цапок. – Одеса, 2004. – 20 с.
11. Швидка Н. В. Своєрідність репрезентації коцепту КРАСА в сакральному вимірі [Електронний ресурс] / Н. В. Швидка / Режим доступу: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/6.1/28.pdf>
12. A Greek-English Lexicon compiled by H.G.Liddell and R.Scott (With a Supplement). – Oxford, 1968. – 2042 p.
13. Vydraes K. Sappho Fr. 31.14 L-P: ΧΑΛΠΟΤΕΡΑ ΠΟΙΑΣ / K. Vydraes // ACTA CLASSICA. – Vol. XXVII. – Pretoria : Classical association of South Africa, 1984. – P. 121–124.
14. Schönberger O. Longos. Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe. Griechisch und deutsch / Otto Schönberger. – Berlin : Akademie-Verlag, 1973. – 215 s.

References

1. Bychkova, L. V. (2003) Kolorystychna kultura antychnoho svitu [Coloristic culture of the ancient world]. Kyiv : Vyshcha shk. [in Ukrainian]
2. Biletskyi, O. I. (1936) Do istorii „Dafnisa i Khloi” [To the history of „Dafnisa and Chloe”]. Kharkiv : Derzhavne

literaturne vydavnytstvo ,pp. 5–22.

3. Dovhaniuk, E. V. Kontsept KRASOTA v lynchvystycheskykh studiakh [Concept of BEAUTY in linguistic studios]. [Electronic source] Available at: <http://periodicals.karazin.ua/foreignphilology/article/view/5366/4914>

4. Zhyvitska, I.A. Kontsept „BEAUTY / KRASA” v paremiolohichnomu uiavlenni (na materialy anhliiskykh ta ukrainskykh prysliviv) [The concept of „BEAUTY” in paremiologic representation] [Electronic source] Available at: <http://journal.kdpu.edu.ua/filstd/article/viewFile/1112/956>

5. Losev, A. F. (1978) Zavershayuschee antichnoe opredelenie krasoty v kontekste drugih filosofsko-esteticheskikh kategoriy [The final ancient definition of beauty in the context of other philosophical and aesthetic categories]. *Tvorcheskiy protsess i hudozhestvennoe vospriyatie* [Creative process and artistic perception]. Lviv : Nauka, pp.31–44.

6. Merezhkovskiy, D. (1904) *Dafnis' i Hloya. Povest Longusa* [Daphnis and Chloe. The Tale of Longus]. St. Peterburg' : Izd-nie M.V. Pirozhkova. [in Russian]

7. Mudryk-Ivanets, O.V. (2013) Kolorystychna reprezentatsiia kontseptu KRASA v movi Ovidiia [Color representation of the BEAUTY concept in the language of Ovid]. *Naukovyi visnyk Chernivetskoho universytetu : zb. nauk. Prats* [Chernivtsi university's scientific collection of works], no. 778. Romano-slovianskyi dyskurs. Chernivtsi : Vyd. Dim „Rodovid”, pp. 127–129.

8. Pidhorodetska, I. Yu. (2009) Kontsept KRASA: estetychni i lynchvystychni napriamy doslidzhennia [Concept of BEAUTY: aesthetic and linguistic research directions *Language and Culture: Sciences. journal*]. Kyiv : Vyd. dim Dmytra Buraho., no. 11, vol. IV(116), pp. 83–88.

9. Taho-Godi, A. A. (1999) *Klassicheskoe i ellinisticheskoe predstavlenie o krasote v deystvitelnosti i iskusstve Grecheskaya kultura v mifah, simvolah i terminah* [A Classical and Hellenistic View of Beauty in Actuality and Art. The Greek culture in myths, symbols and terms]. St. Petersburg : Aleteyya, pp. 484–514.

10. Tsapok, O. M. (2004) *Movni zasoby reprezentatsii kontseptu KRASA v poezii ukrainskykh shistdesiatnykiv* [Linguistic means of representation of the concept of BEAUTY in the poetry of the Ukrainian sixties]. [PhD Thesis], Odesa.

11. Shvydka, N.V. *Svoieridnist reprezentatsii kontseptu KRASA v sakralnomu vymiri* [The peculiarity of the representation of the concept of BEAUTY in a sacred dimension]. [Elektronnyi source] Available at: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/6.1/28.pdf>

12. A Greek-English Lexicon compiled by H.G.Liddell and R.Scott (With a Supplement). Oxford, 1968.

13. Bydraes, K. (1984) *Sappho Fr. 31.14 L-P: ΧΛΩΠΟΤΕΡΑ ΠΟΙΑΣ. ACTA CLASSICA. Vol. XXVII. Pretoria : Classical association of South Africa*, pp. 121–124.

14. Schönberger, O. (1973) *Longos. Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe. Griechisch und deutsch*. Berlin : Akademie-Verlag.

УДК 811.124'37'367.625-116

Б. В. Чернюх

Львівський національний університет імені Івана Франка

Аспектуальна семантика незалежного кон'юнктива в латинській мові

Чернюх Б. В. Аспектуальна семантика незалежного кон'юнктива в латинській мові. Аналіз аспектуальної семантики незалежного кон'юнктива у латинській мові дає підстави стверджувати, що, на противагу до дійсного способу, де наявна чітко виражена опозиція імперфекта і перфекта, у кон'юнктиві таке протиставлення відсутнє і є оказіональним, залежачи від акціональної семантики предикатів і характеру контексту. Згадані чинники особливо впливають на члени підсистеми інфекта, які виявляють видову нейтральність і здатні отримувати як імперфективну, так і перфективну семантику. На противагу до них члени підсистеми перфекта є перфективно маркованими, виражаючи припинені ситуації.
Ключові слова: латинська мова, кон'юнктив, аспектуальна семантика, проспективність, ретроспективність, перфективність, імперфективність.

Чернюх Б. В. Аспектуальная семантика независимого конъюнктива в латинском языке. Анализ аспектуальной семантики независимого конъюнктива в латинском языке позволяет утверждать, что, в отличие от изъявительного наклонения с присущей ему оппозицией имперфекта и перфекта, в конъюнктиве подобное противопоставление является окказиональным, обуславливаясь акциональной семантикой предикатов и характером контекста. Упомянутые факторы особенно воздействуют на члены подсистемы инфекта, которые являются аспектуально-нейтральными и способны реализовать как имперфективную, так и перфективную семантику. В отличие от них члены подсистемы перфекта – перфективно маркированы, выражая прекращенные ситуации.
Ключевые слова: латинский язык, конъюнктив, аспектуальная семантика, проспективность, ретроспективность, перфективность, имперфективность.

Chernyukh B. V. The aspectual semantics of the independent subjunctive in Latin. The temporalization of the Latin verb system contributed to the fact that in the historical time the subjunctive primarily functions in the plane of modality and temporality, while the aspectual component is mentioned only in passing. Thereby the question of the aspectual semantics of the forms of the subjunctive and its relation to the old aspect-modal and later temporal-modal types of values arises. The analysis of the aspectual semantics of the independent subjunctive in Latin allows to confirm that unlike the indicative mood with its opposition of imperfectum and perfectum tenses, there is no such regular one in subjunctive. The above mentioned opposition in subjunctive is occasional strongly depending on actional semantics of predicates and character of context. The atelic predicates tend to express imperfectivity, and the telic ones have mainly perfective meaning. Coniunctivus perfecti and plusquamperfecti of atelic predicates allows double interpretation i.e. limitative or ingressive one. The aspectual distinction of infectum and perfectum forms of subjunctive sometimes seems to be blurred. It is typical for the predicates with similar actional features as well as for the verb "esse". In such a case the telic predicates stress the seme of completivity, while the atelic ones the seme of limitativity. These factors affect deeply the members of infectum subsystem, which are aspectual-neutral and can have imperfective as well as perfective meaning. The members of perfectum subsystem on the contrary are perfective marked. They express ceased situations which depending on context can be interpreted as punctive, inceptive or limitative ones.
Key words: Latin language, subjunctive, aspectual semantics, prospectivity, retrospectivity, perfectivity, imperfectivity.

Подібно до латинського перфекта кон'юнктив у латинській мові є синкретичним утворенням, яке об'єднує архаїчний кон'юнктив, оптатив і, можливо, ін'юнктив [4:375–376]. Прагнення до уніфікації парадигми сприяло порівняно швидкому залученню кон'юнктива до системи часів і розподілу його форм між підсистемами інфекта і перфекта, подібно до співвідношення існуючого в індикативі. Однак вже побіжне зіставлення обох систем дає змогу констатувати принаймні дві відмінності: 1) на противагу до індикатива, де підсистеми інфекта і перфекта охоплюють по три часові форми, у кон'юнктиві кількість членів згаданих підсистем скорочується до двох (презенс, імперфект/ перфект, плюсквамперфект); 2) властивий для індикатива чіткий потрійний абсолютно-часовий поділ на теперішнє, минуле і майбутнє у кон'юнктиві трансформується у протиставлення минулого і теперішнього / майбутнього. У площині неперетеріта часові межі є доволі розмитими.

Темпоральна семантика кон'юнктива об'єднує два глобальні часові плани: проспективний, представлений презенсом і перфектом, та ретроспективний, представлений імперфектом і плюсквамперфектом. Перше протиставлення позначає ситуацію, розташовану у площині теперішнє/майбутнє, друге – у площині теперішнє/минуле. Перфект і імперфект вже у історичний період змінюють своє місце у системі: перфект із площини теперішнього/майбутнього переходить у площину минулого, а імперфект із минулого – у теперішнє. Про віднесеність кон'юнктива перфекта до минулого (абсолютного чи відносного) свідчить передовсім його вживання у деяких типах підрядних речень, де він виражає передування стосовно дії головного речення, вираженої одним із головних часів, а також у функції *coniunctivus optativus* у незалежних реченнях для вираження нереалізованого у минулому бажання.

Кон'юнктив імперфекта вже у ранній латині поряд зі збереженням старого претерітального

значення здатний виражати теперішнє. Така темпоральна «індиферентність» форм кон'юнктива дала підстави Я. Вакернагелю характеризувати їх як «так звані часи кон'юнктива» [20:316].

Відмінність між індикативом і кон'юнктивом полягає також у відношенні до аспекту. Аспектуальна опозиція «імперфект/перфект» притаманна для індикатива, відсутня у кон'юнктиві, члени системи якого можна характеризувати передовсім як модально-темпоральні комплекси, у яких аспект перебуває на периферії значення.

Інтегровані у темпоральну систему форми кон'юнктива перебувають між собою у двоякому відношенні – абсолютно-часовому (*praesens/imperfectum* та *perfectum/plusquamperfectum*) і відносно-часовому (*praesens/perfectum* та *imperfectum/plusquamperfectum*). Однак випадки вживання кон'юнктива, у прогібітивних конструкціях типу *ne feceris* та у виразах з потенціальним значенням на зразок *dixerit aliquis*, де часове значення є іррелевантним, дають підставу говорити про об'єднання у його семантиці двох типів значень – давнього аспектуально-модального і пізнішого темпорально-модального.

Темпоралізація латинської дієслівної системи сприяла тому, що в історичний час кон'юнктив передовсім функціонує у площині модальності і темпоральності. До певної міри це відображено і в існуючих дослідженнях, предметом яких переважно слугує аналіз згаданого кола значень, тоді як аспектуальна складова згадується лише побіжно. У зв'язку з цим нас цікавитиме перш за все питання про аспектуальну семантику форм кон'юнктива та її зв'язок зі згаданими вище типами значень з урахуванням різної темпоральної спрямованості форм кон'юнктива.

Незалежний латинський кон'юнктив традиційно розглядають як носія трьох або двох видів модальних значень: волевиявлення, бажання та можливості [1:161–197; 4:349, 365] або лише волевиявлення та можливості [2:479], які

реалізуються як у межах окремих форм, так і в межах глобальних значень проспективності (*dem/dederim*) і ретроспективності (*darem/dedissem*). Незважаючи на паралелізм обох рядів значень у системі, відношення між членами у межах кожної пари не є тотожними. Тоді як кон'юнктив імперфекта і плюсквамперфекта протиставляються передовсім темпорально як теперішнє/минуле (або як одночасність/передування у відносночасовій системі), що, звісно не заперечує аспектуальних відмінностей між ними, протиставлення презенса і перфекта кон'юнктива більшою мірою зберігає аспектуальний характер. Зважаючи на цю відмінність, розглянемо аспектуальні значення кон'юнктива у межах обох площин.

І. Проспективність

Опозиції «презенс/перфект» часто приписують аспектуальну природу, трактуючи її як рефлекс старого протиставлення «презенс/аорист» аналогічного існуючому у грецькій мові. При цьому дослідники переважно апелюють до вживання кон'юнктива у прогібітивних конструкціях типу *ne facias/ne feceris (faxis)* (як заперечення вживалися також *non, neque, nec, neve, cave*) та у потенціальному значенні (вирази типу *aliquis dicat (dixerit), pace tua dixerim* тощо) приписуючи першому члену імперфективне, а другому – перфективне або аористичне значення [9:337; 11:142], що бере свої початки від молодограматиків. Значення завершеності або цілісності, приписуване кон'юнктиву перфекта, трактувалось як рефлекс старого аориста [4:375–383; 5:138–139] або як трансформація семантики сигматичних форм під впливом грецького кон'юнктива та опатива аориста [16:90].

Подекуди видова відмінність між згаданими формами є відчутною. У наступних випадках кон'юнктив презенса виражає ситуацію у перебігу, а, отже, вжитий з імперфективною семантикою (1):

1) «*Verba ne facias, soror. // Scio quid dictura es*» (Pl. Aul. 173–174) («*Не говори, сестро. Знаю, що ти маєш намір сказати*»).

Процесність кон'юнктива презенса тут значною мірою підкріплюється узагальненістю висловлювання, що іноді стосується широкого часового плану, не обмежуючись запереченням поодинокого факту.

Вжитий у прогібітивній та потенціальній функціях кон'юнктив перфекта з огляду на аспектуальну семантику не може однозначно характеризуватись як перфектив, оскільки допускає двояке трактування. Позначувані ним ситуації є невизначеними з огляду на їх припинення чи тривання, вживаючись для простої констатації факту (2 – 3):

2) «*Ne transieris Hiberum; ne quid rei tibi sit cum Saguntinis*» (Liv. 21, 44, 6) («*Не переходь/переходи*

Гіберу; нехай у тебе не буде ніякої справи з мешканцями Сагунту»).

3) «*Sed fortasse dixerit quispiam tibi propter opes [...] tolerabiliorem senectutem videri*» (Cic. Cato 8) («*Але, можливо, хто-небудь сказав би/говорив би тобі, що здається, що завдяки багатствам [...] легше зносити старість*»).

У наведених прикладах кон'юнктив перфекта виражає ситуації безвідносно до особливостей їх перебігу. Називаючи небажану для мовця ситуацію, вони, залежно від установки мовця та сприймання реципієнтом, можуть сприйматися як такі, що розгортатимуться у часі, чи виражати думку конденсовано.

На противагу до думки, яку висловив М. Кравар [10:83], ми не вважаємо за можливе трактувати *coniunctivus perfecti* у цьому випадку як однозначно перфективну форму, оскільки ключовим елементом перфективності є припинення ситуації незалежно від способу, у який воно відбувається – внаслідок припинення часу її тривання або завдяки її вичерпаності, – що не підтверджується фактичним матеріалом. Слушнішою нам видається думка Ф. Тома про те, що, вживаючись для вираження заборони, кон'юнктив перфекта не передбачає ні тривалості, ні завершеності, а виражає «чисту і просту дію» [17:135–136].

Варто відзначити нерівномірний розподіл кон'юнктива презенса та перфекта у різні історичні періоди. Перший домінує у ранній латині, другий – у класичній, варіюючись у різних авторів. У цьому аспекті показовим, на нашу думку, може бути порівняння частотності вживання прогібітивного *coniunctivus praesentis* та *perfecti* у Плавта і Цицерона. У Плавта засвідчено 101 презентну форму проти 22 перфектних, тоді як у Цицерона 2 форми презенса проти 43 перфекта [12:218–219]. Однак ширше вживання *coniunctivus praesentis* в епіграфічних пам'ятках [16:134] та післякласичній і пізній латині свідчить, радше, про авторські преференції Цицерона, ніж про закономірність чи тенденції.

Трактуючи відмінність між обома різновидами кон'юнктива як аспектуальну, традиційні граматики іноді вказують на співвіднесення *coniunctivus praesentis* зі загальною ситуацією, а *coniunctivus perfecti* із поодиноким конкретною [9:337; 11:142], що іноді дійсно спостерігається (4):

4) «*“Actum” aiunt “ne agas”*» (Ter. Phorm. 419) («*Кажуть: “Не роби зробленого”*»).

Це речення є гномічним, на що вказує вжита неозначено-особово форма *aiunt* і стосується не конкретної ситуації чи особи, а виражає загальну думку, стосуючись усіх, хто не слухає доброї поради.

Ширшого часового плану, не обов'язково

пов'язаного із актуальним теперішнім, стосується також *coniunctivus praesentis* у наступному випадку (5):

5) «...*isto bono utare, dum adsit; cum absit, ne requiras*» (Cic. Cato. 33) («... користуйся тим благом, доки воно є; коли його не буде, не шукай»).

Зв'язок кон'юнктива перфекта з одноактною, конкретною ситуацією, на яку вказує контекст, а саме, словосполучення *iocum de sua egestate* ілюструє наступний приклад (6):

6) «*Iocum illius de sua egestate ne sis aspernatus*» (Cic. Q. fr. 2. 12, 5) («Не нехтуй його жартом про його бідність»).

Однак цю ознаку не можна розглядати як закономірність, оскільки кон'юнктив презенса також може вживатися на позначення визначеної ситуації, пов'язаної із комунікативним актом, як у наступному випадку, де актуальність ситуації акцентується прислівником *nunc* (7):

7) «*Nunc ne expectetis, dum hac domum redeam via*» (Pl. Pseud. 1234) («Тепер не чекайте, доки не повернусь до дому цією дорогою»).

Подібно кон'юнктив перфекта може мати узагальнююче значення (8):

8) «*Vicinis bonus esto; familiam ne siveris pessare*» (Cato Agr. 4) («Будь добрим для сусідів; не дозволяй челяді провинитись»).

Наведені Катonom приписи, які стосуються ведення домашнього господарства, не пов'язані із поодиноким фактом, а мають вигляд рекомендацій, яких загалом повинен дотримуватися добрий господар.

На думку деяких дослідників, відмінність між *ne facias* та *ne feceris* полягає у більшій категоричності висловлювань з кон'юнктивом перфекта порівняно з кон'юнктивом презенса, що пояснюється або аспектуальною відмінністю між ними [6:103; 8:85], або належністю перфекта до сфери минулого і, як наслідок, меншою актуальністю [18:309; 19:260, 264]. Однак, як засвідчує дослідження В. де Мело, проведене на матеріалі ранньої латини, презентні і перфектні форми використовуються для вираження як пом'якшеного, так і категоричного наказів, хоч існує тенденція до вживання другого для вираження превентивної заборони, тоді як перший, залежно від контексту, міг вживатися і для вираження інгібитивної та превентивної заборони [3:117]. Це питання, однак, стосується сфери модальності і потребує окремого аналізу.

Розглянуті вище випадки протиставлення кон'юнктива презенса і перфекта є маргінальними з огляду на їх незначну кількість. Вже згаданий нерівномірний розподіл у різні історичні періоди та у сфері поширення (майже виняткове вживання прогібитивного *coniunctivus perfecti* у 2 особі на противагу до *coniunctivus praesentis* представленого 2 і 3 особами) дають підстави

вбачати у них ідіоматичне та ізольоване вживання кон'юнктива [14:300], де вибір на користь конкретної форми міг зумовлюватися низкою причин, серед яких аспектуальна відмінність, якщо і відгравала певну роль, то перебувала на периферії. Свідченням цього, на нашу думку, є і те, що прибічники аспектуального підходу визнаючи таку відмінність у *coniunctivus prohibitivus* та *potentialis* [9:336–337; 13:163], утримуються від подібних суджень стосовно інших функціональних різновидів кон'юнктива. Малоімовірним видається той факт, що один із функціональних різновидів кон'юнктива міг би кардинально відрізнитися від інших з огляду на аспект.

Що стосується аспектуальної семантики презенса і перфекта кон'юнктива вжитого у решті модальних значень, то відношення між ними нагадує існуючі у сфері майбутнього, де аспектуально-нейтральному *coniunctivus praesentis* протиставлено перфективний *coniunctivus perfecti*. Видове значення, особливо у формах презенса, мотивується акціональним типом предикатів і контекстом, як у наступних випадках, де ателічні предикати виражають ситуації, що розгортаються у площині теперішнього/майбутнього (9):

9) «*Quod dicet, dicas; quod negat illa, neges*» (Ov. Ars 2, 200) («Що вона говорить, говори; що заперечуватиме, заперечуй»).

Процесність представлених у (9) форм *dicas* та *neges* акцентується типом висловлювання, яке є настановою узагальнюючого змісту.

Вжиті у *coniunctivus praesentis* телічні предикати можуть сприйматись і з перфективною семантикою (10):

10) «...*Marcius Coriolanus, hostis tribuniciae potestatis, "si annonam" inquit "veterem volunt, ius pristinum reddant patribus"*» (Liv. 2, 34, 9) («...Марцій Коріолан, противник влади трибунів сказав: "Якщо вони (= плебей) хочуть старої ціни на продовольство, нехай віддадуть давнє право патріціям"»).

Це значення властиве для кон'юнктива зі значенням волевиявлення, що видається цілком логічним, оскільки мовець, висловлюючи бажання, хоче або не хоче його реалізації. Водночас слід відзначити, що вибір на користь імперфективності чи перфективності залежить від трактування ситуацій мовцем та реципієнтом як конкретних чи узагальнених. У першому випадку кон'юнктив радше сприймається зі значенням перфективності, у другому – імперфективності.

Вжитий поза ідіоматичними випадками *coniunctivus perfecti* зберігає своє значення, виражаючи цілісні припинені ситуації, що може зумовлюватись як семантикою основи перфекта, так і впливом відповідної форми індикатива. Особливо виразно це значення простежується при

телічності предикатів (11).

11) «...vos, quibus militaris aetas est, adnitimini tecum et capessite rem publicam, neque quetquam ex calamitate aliorum aut imperatorum superbia metus cepertit» (Sall. Iug. 85, 47) («...ви, які за віком придатні до військової служби, підтримайте мене і беріться за державні справи, і нехай ні нещастя інших, ні гордість полководців ні у кого не викличуть страху»).

Coniunctivus perfecti ателічних предикатів з проспективною семантикою допускає двояке тлумачення – лімітативне або інгресивне (12 – 13). Ці значення іноді можуть конкретизуватися контекстом, а за його нейтральності вибір віддається на розсуд реципієнта.

12) *Ut stultissime ... illi rem gesserimus* (Ter. Phorm. 772) («Як нерозумно... ми робили це для нього»).

13) «*Tunc iniuriae meae litatum crediderim, cum eius comas [...] deraserit, pinnas [...] praetotonderit*» (Apuł. Met. 5, 30) («Тоді я б повірила, що отримала полегшення від образи, коли б (Скромність) поголила його кучері [...] і обрізала [...] крила»).

Претерітально вжитий *coniunctivus perfecti* також може актуалізувати сему лімітативності, виражаючи припинення до моменту мовлення (14):

14) «...*quid ego utquam erga Venerem inique fecerim, // quoi sic amanti mi obuiat eveniant morae*» (Pl. Cas. 617–618) («...що я робив коли-небудь всупереч Венері, що виникає так багато затримок мені закоханому»).

У подібних випадках увагу акцентовано не на досягнутому результаті чи завершеності ситуації, а на її припиненні, а відтак – передуванні точці відліку.

Іноді аспектуальна відмінність між презентними і перфектними формами кон'юнктива стирається. Особливо помітно це при вживанні згаданих форм, утворених від дієслів з однаковими акціональними характеристиками (15):

15) «*Ne sis me uno digito attigeris: ne te ad terram [...] adfligam*» (Pl. Persa 793) («Не торкнись мене одним пальцем, щоб я не кинув тебе [...] на землю»).

Подібно до індикатива аспектуальна опозиція нейтралізується також у дієслові *esse*, як у наступних випадках (16 – 17), де *sis* та *fuēris* вжиті з тотожним видовим значенням:

16) «*Ne sis cupidus*» (Pl. Mil. 1215) («Не будь жадібним»).

17) «*Non vis esse iracundus? Ne fuēris curiosus*» (Sen. Ira 3, 11, 1) («Не хочеш бути дратівливим? Не будь дріб'язковим»).

Аналіз аспектуальної семантики незалежно вжитого кон'юнктива презенса і перфекта дає підстави стверджувати, що поряд із аспектуально-нейтральним презенсом перфект зберігає властиву для нього перфективну семантику, позначаючи

цілісні ситуації і актуалізуючи, залежно від акціонального типу предиката та контексту, одну із властивих для нього сем – пунктивності, інцептивності, комплетивності або лімітативності.

II. Ретроспективність

Coniunctivus imperfecti et plusquamperfecti, будучи похідними від презенса і перфекта, зберігають аспектуальні характеристики вихідної форми попри транспозицію у площину претеріта. *Coniunctivus imperfecti* подібно до презенса є аспектуально-нейтральним, виступаючи з імперфективною (18) та перфективною семантикою (19), наприклад:

18) «*Utinam, Quirites, virorum fortium [...] copiam haberetis*» (Cic. Manil. 27) («О, якби ви, римляни, мали достатньо [...] хоробрих мужів»).

19) «**Demipho:** *Qua ratione inopem potius ducebat domum?* // **Geta:** *Non ratio, verum argentum deerat.* **Demipho:** *Sumeret* // *alicunde...*» (Ter. Phorm. 298–300) («**Деміфонт:** З яким розрахунком він вводив у дім жebraчку? **Гета:** Не з розрахунком, а не було грошей. **Деміфонт:** Взяв би десь...»).

Як і у кон'юнктиві презенса, аспектуальне значення згаданої форми реалізується під впливом акціональної семантики предикатів та контексту. Завдяки ателічним предикатам або імперфективному контексту актуалізується значення імперфективності, тоді як телічні предикати та/або перфективний контекст сприяють появі перфективного значення, що представлено у цитованих прикладах. Аспектуальну семантику значною мірою визначає також специфіка висловлювання, а саме, протиставлення узагальненого твердження поодинокому факту.

Виражаючи модальність у теперішньому, *coniunctivus imperfecti* характеризується імперфективною семантикою. Однак із цього не випливає, що він сам по собі є «дуративним», як його характеризує А. Ронконі [15:126–127], оскільки це значення реалізується під впливом екстра-аспектуальних чинників (темпоральної семантики, синтаксичного контексту тощо). Вживаючись з претерітним значенням, яке є первинним і основним для цієї форми, кон'юнктив імперфекта реалізує обидва аспектуальні значення. З огляду на це слушною є його характеристика як «безаспектного» або аспектуально-нейтрального [7:190, 242; 17:142].

Іноді контекст також дозволяє прийняти обидва аспектуальні значення кон'юнктива імперфекта без суттєвої смислової відмінності. Здебільшого це властиво для дієслів мислення та мовлення, які, залежно від установки реципієнта, можуть трактуватись як виразники процесності або семантичних відтінків перфективності (інцептивності або комплетивності) (20 – 21):

20) «*Putaresne utquam accidere posse ut mihi verba deessent...*» (Cic. Fam. 2, 11, 1) («*Чи ти міг би думати/подумати, що коли-небудь може трапитись таке, що мені забракне слів...*»).

21) «*Iniussu signa referunt maestique – crederes victos – [...] redeunt in castra*» (Liv. 2, 43, 9) («*Воїни всупереч наказу повертають знамена і сумні, ти міг би вірити /повірити, що переможені [...] повертаються до табору*»).

На противагу до кон'юнктива імперфекта кон'юнктив плюсквамперфекта виражає ситуації завершені у минулому (22):

22) «*Anus [...] ne ignem quidem sensisset et forsitan pernoctassemus in limine*» (Petron. 79, 6) («*Бабуся [...] навіть не помітила б вогню і можливо ми переночували б на порозі*»).

Якщо телічні предикати актуалізують сему комплетивності, то в ателічних на перший план виступає сема лімітативності. Як і у відповідній формі індикатива, ситуація представлена як обмежена локалізовано у минулому точкою відліку. Актуалізацію семи лімітативності спостерігаємо у (23), де *parisisses* виражає спрямоване у минуле нереальне бажання, межі якого визначено обставинами часу *a principio* («від початку») та *nunc* («тепер»):

23) «*Utinam a principio rei item parisisses meae // ut nunc repercis savius*» (Pl. Truc. 375–376) («*О, якби ти від початку так берегла мої гроші, як тепер бережеш поцілунки*»).

Попри зближення аспектуального значення кон'юнктива імперфекта і плюсквамперфекта, останній зберігає за собою значення перфективності, що дає підстави трактувати подібні випадки як аспектуальну квазісинонімію форм, зумовлену акціональною семантикою предикатів.

Проведений аналіз семантики кон'юнктивних форм імперфекта і плюсквамперфекта не дає підстав розглядати їх у межах опозиції «імперфективність/перфективність», оскільки аспектуально-нейтральному імперфекту протиставлено перфективно-маркований плюсквамперфект. Існуючі випадки виразної аспектуальної відмінності, як і у протиставленні «*coniunctivus praesentis/coniunctivus perfecti*» є okazіональними, зумовлюючись акціональною семантикою предикатів і контекстом.

Говорячи про функціонування незалежного кон'юнктива, варто мати на увазі не лише перфективну маркованість другого члена та нейтральність першого, а й враховувати роль часового чинника. У протиставленні типу

dem/dederim, оскільки обидва члени стосуються площини проспективності, як видається, на перше місце виступають модальні та аспектуальні характеристики, тоді як у протиставленні *darem/dedissem* можна констатувати зростання ролі часової ознаки, яка виявляється у переході імперфекта кон'юнктива у площину теперішнього та у протиставленні його плюсквамперфекту за відносночасовим критерієм. Однак треба враховувати і те, що під впливом індикатива у протиставленні першого типу розвинулась і темпоральна складова, внаслідок чого перфект вже у ранній латині поширився на сферу претеритальності, що особливо помітно у його вживанні у функції *coniunctivus optativus, potentialis* та *concessivus*.

У площині синтаксичної структури латинського кон'юнктива, в основі якої лежить темпоральне відношення проспективності/ретроспективності варто розмежовувати два хронологічно послідовні рівні: давніший, де протиставлення форм ґрунтується на модально-аспектуальних ознаках, та пізніший, в основі якого лежать модально-темпоральні відношення. Перший рівень більшою мірою реалізується у протиставленні *coniunctivus praesentis/coniunctivus perfecti*, другий – у протиставленні *coniunctivus perfecti/coniunctivus plusquamperfecti*. Водночас абсолютизація відношень такого роду та їх однозначний розподіл за темпоральними зонами були би помилковими у зв'язку із проникненням чинника часу, який стає однією із цільних ознак, сприяючи семантичній перебудові системи кон'юнктива за зразком індикатива і витісняючи на периферію аспектуальну складову. Така семантична трансформація, менш помітна у незалежно вжитому кон'юнктиві, вповні реалізується при його функціонуванні у складі підрядних речень.

Аспектуальна семантика незалежного кон'юнктива, як і відповідних форм індикатива, визначається співвідношенням ситуації із точкою відліку. Однак «віртуальність» ситуацій виражених ним, акцентування уваги на модальності висловлювання, залежність від контексту, інтенцій суб'єкта мовлення та реципієнта сприяють нівелюванню видових значень, що особливо характерне для форм системи інфекта, які на синтагматичному рівні функціонують як аспектуально-нейтральні, okazіонально протиставляючись перфективно маркованим членам системи перфекта.

Література

1. Bennet Ch. E. Syntax of Early Latin. – Vol. I. The Verb /Charles E. Bennet. – Boston: Allyn and Bacon; Leipzig: Theodor Stauffer, 1910. – XIX, 506 p.
2. Calboli G. L'emploi des modes dans le latin tardif / Gualtiero Calboli // Latin vulgaire – latin tardif VI. Actes du VI-e

- colloque international sur le latin vulgaire et tardif. – Hildesheim; Zürich; New York: Olms – Weidmann, 2003. – P. 479–499.
3. de Melo W. D. C. The early Latin verb system; archaic forms in Plautus, Terence, and beyond / W. D. C. de Melo. – Oxford: Oxford University Press, 2007. – XVIII, 413 p.
 4. Delbrück B. Vergleichende Syntax der indogermanischen Sprachen. Teil II /B. Delbrück. – Strassburg: Karl J. Trübner, 1897. – XVII, 560 S.
 5. Elmer H. C. The Latin Prohibitive / H. C. Elmer // American Journal of Philology. – 1894. – Vol. 15/2. – P. 133–153.
 6. Elmer H. C. The Aorist Injunctive in Latin /H. C. Elmer // The Classical Review. – 1898. – Vol.12. – P. 100–104.
 7. Grassi C. Problemi di sintassi Latina: consecutio temporum e aspetto nel verbo latino /Cesare Grassi.– Firenze: La nuova Italia, 1966. – VI, 262 p.
 8. Guggisberg R. Réflexions sur le fonctionnement des classes modo-aspecto-temporelles en latin / R. Guggisberg // Mélanges Esther Bréguet / ed. par C. Wehrli. – Geneve: Typopress, 1975. – P. 77–85.
 9. Hofmann J. B. Lateinische Syntax und Stilistik: mit dem allgemeinen Teil der lateinischen Grammatik /J. B. Hofmann, A. Szantyr. – München: Beck, 1965. – XCVIII, 935, 89 S.
 10. Kravar M. Pitanja glagolskoga vida u latinskom jeziku/ Miroslav Kravar. – Skoplje: Философски факултет, 1980. – VIII, 165 s.
 11. Kühner R. Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache. – Teil 2: Satzlehre. Bd. 1 / R. Kühner, C. Stegmann. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997. – XV, 828 S.
 12. Mellet S. Grammaire fondamentale du Latin. Le signifie du verbe / S. Mellet, M.-D. Joffre, G. Serbat. – Louvain; Paris: Editions Peeters, 1994. – 474 p.
 13. Perrot J. Les faits d'aspect dans les langues classiques / J. Perrot // L'information littéraire. – 1961.– N 34. – P. 154–163.
 14. Pinkster H. Tempus, Aspect and Aktionsart in Latin (Recent trends 1961–1981) / Harm Pinkster // Aufstieg und Niedergang der römischen Welt: ANRW: Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung. Teil 2: Prinzipat. Bd. 29. Hbbd. 2. – Berlin; New York: de Gruyter, 1983. – P. 270–319.
 15. Ronconi A. Il verbo latino. Principi di sintassi storica / Alessandro Ronconi. – Firenze: Le Monnier, 1968.– 250 p.
 16. Thomas F. Recherches sur le subjonctif latin: histoire et valeur des formes / F. Thomas. – Paris: Klincksieck, 1938. – XIV, 264 p.
 17. Thomas F. Remarques sur la concordance des temps du subjonctif en latin / F. Thomas // Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes. – 1949. Serie 3. – T. 23 (75). – P. 133–150.
 18. Vairel H. Du subjonctif parfait «aoristique» au subjonctif parfait de moindre actualisation / Helene Vairel // Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes. – 1978. – T. 52. – P. 308–330.
 19. Vairel H. Les énonces prohibitifs au subjonctif /Helene Vairel // Revue de Philologie. – 1981. – T. 55. – P. 249–272.
 20. Wackernagel J. Lectures on Syntax with special reference to Greek, Latin, and Germanic /Jakob Wackernagel; ed. by D. Langslow. – Oxford: Oxford University Press, 2009. – XXI, 982 p.

References

1. Bennet, Ch. (1910) Syntax of Early Latin. – Vol. I. The Verb. – Boston: Allyn and Bacon; Leipzig: Theodor Stauffer.
2. Calboli, G. (2003) L'emploi des modes dans le latin tardif. Latin vulgaire latin tardif VI. Actes du VI-e colloque international sur le latin vulgaire et tardif. Hildesheim; Zürich; New York: Olms, Weidmann, pp. 479–499.
3. de Melo, W. D. C. (2007) The early Latin verb system; archaic forms in Plautus, Terence, and beyond. Oxford: Oxford University Press, XVIII.
4. Delbrück, B. (1897) Vergleichende Syntax der indogermanischen Sprachen. Teil II. Strassburg: Karl J. Trübner, XVII.
5. Elmer, H. C. (1894) The Latin Prohibitive. American Journal of Philology. vol. 15/2, pp. 133–153.
6. Elmer, H. C. (1898) The Aorist Injunctive in Latin. The Classical Review. –vol.12, pp. 100–104.
7. Grassi, C. (1966) Problemi di sintassi Latina: consecutio temporum e aspetto nel verbo latino. Firenze: La nuova Italia, VI.
8. Guggisberg, R. (1975) Réflexions sur le fonctionnement des classes modo-aspecto-temporelles en latin. Mélanges Esther Bréguet / ed. par C. Wehrli. Geneve: Typopress, pp. 77–85.
9. Hofmann, J. B. (1965) Lateinische Syntax und Stilistik: mit dem allgemeinen Teil der lateinischen Grammatik. München: Beck., – XCVIII, 935.
10. Kravar, M. (1980) Pitanja glagolskoga vida u latinskom jeziku/ Miroslav Kravar. Skoplje, VIII.
11. Kühner, R. (1997) Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache. Teil 2: Satzlehre. Bd. 1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, XV.
12. Mellet, S. (1994) Grammaire fondamentale du Latin. Le signifie du verbe. Louvain; Paris: Editions Peeters.
13. Perrot, J. (1961) Les faits d'aspect dans les langues classiques. L'information littéraire. no. 34, pp. 154–163.
14. Pinkster, H. (1983) Tempus, Aspect and Aktionsart in Latin (Recent trends 1961–1981). Aufstieg und Niedergang der römischen Welt:ANRW: Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung. Teil 2: Prinzipat. Bd. 29. Hbbd. 2. Berlin; New York: de Gruyter. pp. 270–319
15. Ronconi, A. (1968) Il verbo latino. Principi di sintassi storica Firenze: Le Monnier.
16. Thomas, F. (1938) Recherches sur le subjonctif latin: histoire et valeur des formes. Paris: Klincksieck.
17. Thomas, F. (1949) Remarques sur la concordance des temps du subjonctif en latin. Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes. Serie 3.no. 23 (75), pp. 133–150.
18. Vairel, H. (1978) Du subjonctif parfait «aoristique» au subjonctif parfait de moindre actualisation. Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes no. 52, pp. 308–330.
19. Vairel, H. (1981) Les énonces prohibitifs au subjonctif. Revue de Philologie. no. 55, pp. 249–272.
20. Wackernagel, J. (2009) Lectures on Syntax with special reference to Greek, Latin, and Germanic, ed. by D. Langslow. Oxford: Oxford University Press. XXI.

УДК 811.124'37'373.611:792.05

Н. Б. Чернюх

Львівський національний медичний університет імені Данила Галицького

**Theatrum як лексична домінанта субконцепту «ТЕАТРАЛЬНА СПОРУДА»
у латинській мові**

Чернюх Н. Б. Theatrum як лексична домінанта субконцепту «ТЕАТРАЛЬНА СПОРУДА» у латинській мові. У представленій розвідці здійснено аналіз семантики та функціонування у латинській мові лексеми theatrum, як домінанти субконцепту «Театральна споруда». Відзначено, що даній лексемі притаманне широке коло значень: місце для огляду драматичних постановок; місце публічних зборів; публіка у театрі; місце, де публічно виявляються чий-небудь риси. Семантичним ядром даної лексеми є «місце, де розгортається дійство». Звернуто увагу на метафоричне вживання даної лексеми та її синтагматичні зв'язки.

Ключові слова: театр, латинська мова, концепт, субконцепт, лексична домінанта.

Чернюх Н. Б. Theatrum как лексическая доминанта субконцепта «ТЕАТРАЛЬНОЕ СТРОЕНИЕ» в латинском языке. В данной статье осуществлен анализ семантики и функционирования в латинском языке лексеми theatrum, как доминанты субконцепта «Театральное строение». Отмечено, что данной лексеме присущ широкий круг значений: место для наблюдения за драматическими представлениями; место общественных собраний; публика; место, где публично раскрываются чьи-либо черты. Семантическим ядром упомянутой лексеми является «место, где разворачивается действие». Обращено внимание на метафорическое употребление лексеми theatrum и ее синтагматические связи.

Ключевые слова: театр, латинский язык, концепт, субконцепт, лексическая доминанта.

Chernyukh N. B. Theatrum as lexical dominant of the sub-concept "THEATRE BUILDING" in Latin.

The present article deals with semantics and functioning of the lexeme 'theatrum' as the dominant of the sub-concept "Theatre building" in Latin language. The above mentioned lexeme has the wide range of meanings: a place for viewing dramatic performances; a place for public meetings; the audience; a field in which one's qualities are exhibited publicly. Its semantic nucleus forms "a place in which performances are given". The performed analysis allows to make a conclusion about using lexeme 'theatrum' mostly in the direct sense, as place, where different spectacles had taken place (performances, people's meeting, etc.) and also due to metonymical transferring to mark publics. It testifies about gradual narrowing and specialization of meaning, which happened in the following way: "place, where something happens > place of performances > publics". There are adjectives and participles, which characterize shape, size, decoration, attendance, which are used with the above mentioned lexeme. Derivative potential of lexeme 'theatrum' is narrow and presented with adjectives 'theatralis' and theatricus as well as with borrowed from Greek noun 'theatridion'. A variety of theater was odeum "odeon", where musical and poetry competitions took place. Like much of the Latin theatrical vocabulary, this name is borrowed from the Greek ὀδῆον.

The analysis of the subconcept "Theatrical structure" in full, taking into account its two main parts - the scene and auditorium - realized within the framework of the corresponding conceptual fields, will form the prospect of research.

Key words: theatre, Latin language, concept, sub-concept, lexical dominant.

Концепт *театр* є одним із вагомих культурних концептів, які належать до національної концептосфери мов. Саме в ньому виявляється антропоцентризм мовної картини світу, оскільки він більше, ніж будь-який інший пов'язаний з людською особистістю, для якої важливе місце займає елемент гри [3: 79].

Вивченню згаданого концепту з лінгвістичної точки зору присвячено порівняно небагато праць [1; 2; 3], у яких він аналізується на матеріалі сучасних мов, чого, на жаль, не можна сказати про класичні. Серед відомих нам досліджень до нього зверталась лише іспанська лінгвістка К. Гонзалез Вазкез [8; 9; 10], аналізуючи концепт ТЕАТР у латинській мові. З огляду на це, а також на роль, яку театр відгравав у античному суспільстві, дана проблематика видається актуальною.

Концепт ТЕАТР в латинській мові можемо

визначити як макроконцепт, який складається з низки субконцептів, серед яких, дотримуючись класифікації А. Зверева, можна виокремити: архітектурні елементи (декорації та механізми та аксесуари), акторів та персонажів, публіку, драматургію і сценічну гру [1].

Л. Ісаєва та С. Калініна розглядають концепт ТЕАТР як поєднання таких субконцептів: театр як організація; театр як приміщення або місце, де відбуваються видовищні заходи; театр і драматургія; театральні постановочний процес; театр як форма відпочинку і проведення дозвілля; театральне середовище; театральне і сценічне життя актора; глядачі. Усі ці субконцепти вербалізуються у межах відповідних лексико-семантичних груп [2: 80].

Відомий історик і театролог театру Т. Ковзан у своїй праці «Література і спектакль» виокремив театральні концепти, беручи до уваги актора і спектакль. Він розрізняє тринадцять базових одиниць: слово та тон (об'єднані під поняттям

«віголошений текст»); міміку, жести та рухи («тілесне вираження»); грим, перуки, маски («зовнішній вигляд актора»); аксесуари, декорації, освітлення («вигляд сцени»); музику і звукові ефекти («розрізнені звукові ефекти») [11: 206].

Подібну класифікацію, але з дрібнішим членуванням пропонує іспанська дослідниця К. Гонзалез-Вазкез, яка у структурі ТЕАТРУ виділяє: 1) театр як місце вистави (загальна назва, сцена, глядацька зала, будівля і прилягаючі елементи); 2) декорації, реквізит і оформлення сцени; 3) працівники театру і причетні до організації вистав; 4) організація театральних вистав; 5) актори; 6) інші особи зайняті в театрі; 7) одяг акторів; 8) автор; 9) глядачі; 10) вистава; 11) музика; 12) танець; 13) п'єса як літературний жанр; 14) акторська гра; 15) результат постановки (успих, провал); 16) персонажі; 17) ролі; 18) постановочний процес; 19) театральне ремесло [10 : 303-305].

У структурі макроконцепту ТЕАТР центральне місце займає субконцепт «Театральна споруда» представлений у латинській мові 21 іменниковою лексемою. Лексична домінантою згаданого субконцепту представлена лексемою *theatrum* «театр», яка становить об'єкт аналізу даної розвідки.

Лексикографічні джерела тлумачать *theatrum* наступним чином: 1) напівкругла будівля для оглядання сценічних видовищ; 2) будь-яке місце придатне для організації видовищ; 3) глядачі, публіка; 4) місцевість [6: 721 – 722]. «Оксфордський словник латинської мови» подає наступні визначення: 1) місце для огляду драматичних постановок; 2) місце публічних зборів (особливо у грецьких містах); 3) публіка у театрі; 4) місце, де публічно виявляються чий-небудь риси [7:1936]. Подібне визначення театру засвідчене також у коментатора Вергілія Сервія: [*theatrum*] *id est spatium spectaculi* (Serv. A. 5, 288, 2) – «[театр] це місце видовища».

З часом цей іменник розширив коло своїх значень, уточнивши їх і доповнивши переносними, пор.: 1) Вид мистецтва, що відображає життя в сценічній дії, яку виконують актори перед глядачами. 2) Установа, організація, що здійснює сценічні вистави певним колективом артистів. 3) Приміщення, будинок, у якому відбуваються вистави. 4) заст. Вистава, спектакль. 5) Місце, де відбуваються значні події (воєнні дії тощо). 6) Сукупність драматичних творів того чи іншого автора, жанру тощо [5]. Однак, як бачимо, незмінним залишилось базове значення «місце для видовищ».

Іменник *theatrum* за походженням є латинізованим грецьким *theatron*, яке, у свою чергу походить від дієслова *theomai* «дивитися;

розглядати». Зв'язок із дієсловом зі значенням зорового відчуття, вказує передовсім на візуальний контакт публіки із дією, яка відбувається на сцені. Як свідчить порівняння кола значень латинського *theatrum* і грецького *theatron* римляни поряд зі словом значною мірою запозичили також коло значень притаманне грецькому іменнику, пор.: 1) місце для оглядання, особливо драматичних творів; 2) місце зборів; 3) глядачі; 4) видовище; 5) життя [13: 787].

Як слушно зауважив П. Паві, «театр ... є без сумніву точкою зору на події [...]. Тільки внаслідок зміщення відношень між баченням і спостереженням об'єктом він перетворюється в місце, де відбувається дія» [4: 462]. З огляду на це основними елементами театру є сцена, на якій відбувається дійство, і трибуни, де розташовані глядачі, з їх відповідними частинами. Така будова театру забезпечує контакт актора і публіки – два основні елементи спектаклю.

Римський театр у його класичному розумінні на відміну від грецького є будівлею обмеженою сценою, яка утворює цілість (Vitr. 5, 6; 5, 9), де трибуни не були відокремлені від сцени. «Це було «симбіотичне відношення»... Від оркестри поширювалась «зала» і у протилежному напрямі проектувалась сцена» [12: 271].

К. Гонзалез Вазкез відзначає, що римський театр трансформувалася ідею необмеженого і відкритого грецького театру у внутрішній визначений, штучний простір. Причина цього полягала у тому, що він, на відміну від грецького, не завжди розташовувався на схилах, а тому потребував штучних механізмів, які б забезпечували добру акустику [9:634]. Відокремленість сцени від глядачів і замкнутий простір римського театру, на думку Л. Полакко, відрізняв його від «демократичного» грецького. Римський театр реалізував державну політику і став символом «державного театру» [14 : 9 – 11, 14].

У проаналізованих нами текстах лексема *theatrum* здебільшого вжита зі своїм прямим значенням, як місце, де відбувались різного роду видовища. У цьому значенні вона зафіксована у 70 % випадків. Наприклад:

«Primus sollicitos fecisti, Romule, ludos, //... //Tunc neque marmoreo pendebant vela theatro, // Nec fuerant liquido pulpita rubra croco (Ov. Ars 1, 1-1 – 104) – «Tu, Ромуле, першим встановив звичні ігри... . Тоді не висіли заслони у мармуровому театрі і поміст не був червоним від вологого шафрану».

In eo tractu oppidi pars erat regiae exigua ... et theatrum coniunctum domui quod arcis tenebat locum aditusque habebat ad portum et ad reliqua navalia (Caes. B. C. 3, 112, 8) – «В тій частині міста була невелика частина царського палацу...

і приєднаний до будинку театр, який утворював своєрідну фортецю...».

Необхідно відзначити, що ця лексема не обов'язково пов'язувалась із місцем, де відбувались театральні вистави. У текстах зустрічаємо її вживання на позначення місць проведення видовищ загалом. Сюди окрім власне театру належав також цирк та амфітеатр. У «Науці кохання» Овідій радить закоханим відвідувати «потрійні театри», під якими, очевидно, слід розуміти театр, цирк та амфітеатр: *Visite conspicuis terna theatra locis* (Ov. Ars 3, 383) – «Відвідайте потрійні театри у гарних місцях!». Про «потрійний театр» поет згадує також у «Скорботних елегіях»: *Scaena uiget studiisque fauor distantibus ardet, // proque tribus resonant terna theatra foris* (Ov. Trist. 3, 12, 22 – 23) – «сцена живе і прихильність палає віддаленими пристрастями, і потрійні театри відлунюють як три форуми». На користь такого розуміння вказують попередні рядки елегії: *usus equi nunc est, leuibus nunc luditur armis* (Ibid. 18) – «тепер потрібно скористатись конем, тепер змагаються легкою зброєю».

Про театр, як місце організації вистав різного роду, є також свідчення коментатора Цицерона Асконія Педіана: ... *Pompeius omnis generis ludis theatrum dedicavit* (Ascon. In Pis. 17) – «... Помпей присвятив театр іграм різного роду».

Поліфункціональність театру також дозволяла йому використовуватись для поетичних виступів: *Testes Augusti epistulae, testis ipse populus, qui auditis in theatro Virgilii versibus surrexit universus et forte praesentem spectantemque Virgilium veneratus est sic quasi Augustum* (Tac. De or. 13, 2) – «Свідками є листи Августа, свідок сам народ, який, почувши у театрі вірші Вергілія, весь підвівся і шанував Вергілія, який випадково був присутнім і спостерігав, так, неначе Августа».

... *quoties theatrum, ut recitarem aliquid, intravi, hac me adventicia excipere frequentia solet* (Petron. Sat. 90, 2) – «... щоразу, коли я приходив у театр, щоб щось декламувати, мене завжди гостинно зустрічав багатолюдний натовп».

Окрім місця для влаштування видовищ театр також використовувався для народних зборів:

(Timoleon) veniebat ... in theatrum, cum ibi concilium populi haberetur... (Nep. Tim. 4, 2) – «(Тимoleon) приходив ... до театру, коли там було народне зібрання».

У Цицерона *theatrum* вживається на позначення сенату: *Cum in theatro imperiti homines rerum omnium rudes ignarique consederant, tum bella inutilia suscipiebant, tum seditiosos homines rei publicae praeficiebant, tum optime meritos civis e civitate eiciebant* (Cic. Flac. 16) – «Коли в театрі сиділи недосвідчені люди, невправні і ненавчені усьому, тоді вони розпочинали непотрібні війни,

тоді надавали перевагу бунтівникам над державою, тоді проганяли з держави найзаслуженіших громадян».

Як місце засідань богів та місце розгляду судових справ представлений театр у Апулея:

... *caelesti theatro pro sede sublimi sedens ... Iuppiter sic enuntiat...* (Apul. Met. 6, 23) – «... Юпітер, сидячи у небесному театрі на високому кріслі... виголосив таке...».

... *sublimo suggestu magistratibus residentibus, iam praecone publico silentium clamante, repente cuncti consona voce flagitant propter coetus multitudinem ... iudicium tantum theatro redderetur* (Apul. Met. 3, 2) – «... коли судді порозсідались на узвишші і громадський окличник вже закликав до тиші, раптом всі зібрані одногосно стали вимагати, щоб з уваги на таке багатолюдне зібрання... перенести розслідування незвичайної справи в театр».

Завдяки метонімічному переносу лексема *theatrum* також вживалась на позначення публіки. Наприклад:

... *theatra tota reclamant* (Cic. De Or. 3, 196, 5) – «... вся публіка вигукувала...».

I nunc, tolle animos et tecum finge triumphos, // stantiaque in plausum tota theatra iuvent (Prop. 3, 18, 16 – 17) – «Тепер іди, зберись із духом і здобудь тріумф, і нехай допоможе весь театр, який стоїть аплодуючи».

... *tota saepe theatra et omnem circi turbam exclamasse barbare scimus* (Quint. Inst. 1, 6, 45) – «... ми знаємо, що часто весь театр і вся циркова публіка вигукує по варварськи».

Таким чином, характеризуючи розвиток семантики даної лексеми, можна зробити висновок про поступове звуження і спеціалізацію значення, яка проходила у напрямку «місце, де що-н. відбувається» → «місце, де відбуваються театральні вистави» → «публіка».

У аналізованих текстах також засвідчена сполучуваність іменника *theatrum* із прикметниками та дієприкметниками у функції означення. Серед них можна виокремити прикметники які характеризують:

- форму:

... *nec sinuosa cavo pendebant vela theatro* (Prop. 4, 1, 15) – «... і підібрані завіси не висіли у вигнутому театрі».

... *nec tu curva theatra time* (Ov. Am. 2, 2, 25) – «... і ти не бійся вигнутого театру».

- матеріал

... *ego marmorei respexi summa theatri* (Ov. Am. 2, 7, 3) 1 «... я оглянув верх мармурового театру».

... *omnia publica lignea theatra tabulationes habent complures...* (Vitr. 5, 5, 6) «... всі громадські дерев'яні театри мають численні настили...».

- розміри:

Dant etiam sonitum patuli super aequora mundi, // carbasus ut quondam magnis intenta theatri // dat crepitum malos inter ... trabesque (Lucr. 6, 107 – 109) – «Так також звучать (вітри) над рівнинами світу, як часом у великих театрах ... між жердинами і брусами шумить напнута тканина».

- оздоблення

Aurea quae splendent ornato signa theatro, // inspice... (Ov. Ars 3, 231 – 232) – «Поглянь на золоті відзнаки, які сяють у прикрашеному театрі...».

Tegeae theatrum magnificentum e marmore facere instituit (Liv. 41, 20, 6) – «(Антіох) постановив спорудити у Теґеї величний мармуровий театр».

- відвідуваність:

Spissis indigna theatri // scripta pudet recitare... (Hor. Epist. 1, 19, 41 – 42) – «Соромно декламувати негідні вірші у переповнених театрах».

... ingens hominum frequentia convenere; sese quisque ex adversum quam proxime collocat; serus adveniens amicis adnuit, locum sessui impertiant; extimuit quisque excuneati queruntur; farto toto theatro, ingens stipatio, occipiunt inter se queri... (Apul. Flor. 16) – «... зібрався великий натовп людей; кожен розташовується якомога ближче; той, хто приходить пізно, киває друзям, щоб зайняли місце для сидіння; кожен позбавлений місця скаржиться; після того, як весь театр заповнився, величезна тиснява, починають скаржитись один на одного...»

Лексема **theatrum** виступає складовою частиною порівнянь. При цьому основою для порівняння може бути географічне розташування, місце, де розгортаються події, певна штучність, награність та інші ознаки. Зокрема, у текстах зустрічається з виглядом театру порівнюються особливості ландшафту. Наприклад:

Hic campus ... patet milia passuum XV quem iugum cingens a mari ortum neque ita praealtum uelut theatri efficit speciem (Bell. Afr. 37, 4) – «Це поле ... простягається на п'ятнадцять миль і не надто високий гірський хребет, розпочинаючись від моря і оточуючи його, надає вигляду театру».

Ripas et colles, montium edita in modum theatri multitudo innumera complevit... (Tac. Ann. 12, 56, 3) – «Незліченний натовп заповнив береги і пагорби та гірські підвищення на зразок театру...».

Порівняння лазні із театром, як місцем декламацій, зустрічаємо у Петронія: *... dum labor ... paene vapulavi, quia conatus sum circa solium sedentibus carmen recitare, et postquam de balneo tamquam de theatro eiectus sum, circuire omnes angulos coepi et clara voce Encolpion clamitare* (Petron. Sat. 92, 6) («... доки я мився..., мене мало

не побили, бо я спробував продекламувати вірш біля лавки, тих, які сиділи, а після того як мене викинули з лазні, ніби з театру, я почав обходити всі закутки і голосно кликати Енколпія»).

Характерним порівнянням є уподібнення світу до театру. Чимало таких порівнянь представлено у Цицерона, який порівнює політичну і ораторську діяльність з грою акторів в театрі.

Sic obtinui quaesturam in Sicilia provincia ut omnium oculos in me unum coniectos esse arbitrarer, ut me quaesturam que meam quasi in aliquo terrarum orbis theatro versari existimarem... (Cic. Verr. 2, 5, 35) – «Я здійснював квестуру на Сицилії, вважаючи, що очі всіх людей звернуті на мене одного, що я виконую обов'язки квестора ніби у якомусь всесвітньому театрі...».

Порівняння з театром Цицерон також використовує у характеристиці Цезаря: *Multas ... C. Caesaris virtutes magnas incredibilisque cognovi, sed sunt ceterae maioribus quasi theatri propositae et paene populares* (Cic. Rab. 42) – «Я довідався ... про багато великих і неймовірних чеснот Гаю Цезаря, але інші призначені ніби для більших театрів і майже популярські».

Багатолюдність театру лежить у основі порівняння, до якого вдається Сенека, радячи Луцілію уникати юрби: *... Epicurus, cum uni ex consortibus studiorum suorum scriberet: 'haec' inquit' ego non multis, sed tibi: satis enim magnum alter alteri theatrum sumus'* (Sen. Epist. 7, 11) – «...Епікур, коли писав одному з співників у своїх заняттях, сказав: «Кажу це для не для багатьох, а для тебе: ми, один для одного,- багатолюдний театр».

У іншому місці Сенека беручи за основу порівняння шум, порівнює з театром школу: *Intersit aliquid inter clamorem theatri et scholae* (Sen. Epist. 52, 12) – «Хай буде якась різниця між гамором театру і школи».

З виходом глядачів із театру після завершення вистави метафорично порівнюється смерть: *ut ... animo aequo e vita, cum ea non placeat, tamquam e theatro exeatus* (Cic. Fin. 1, 15, 49) – «... щоб ми...зі спокійною душею пішли із життя, тому що воно не подобається, ніби з театру».

У деяких випадках порівняння театру нагадують переносне вживання цієї лексеми у сучасних мовах. Наприклад:

... ubicumque pugnabo, in theatro terrarum orbis esse me credam (Curt. 9, 6, 21) – «... всюди, де я боротимусь, віритиму, що я є на сцені світового театру». У даному випадку спостерігаємо розширення значення даної лексеми, яке зближується із переносним її значенням у сучасних мовах (пор. «театр військових дій»).

Квінтіліан порівнює театр із храмом (пор.

«театр – храм Муз»): ...*theatrum veluti quoddam ... templum vocabimus* (Quint. Inst. 3, 8, 29) – «...ми називатимемо театр ніби якимось... храмом».

Словотвірний потенціал лексеми *theatrum* не є широким, що зумовлено її конкретним значенням і, певною мірою, використанням як технічного терміна. Похідні представлені лише прикметниками *theatralis* і засвідченим у пізній латині *theatricus* «театральний» та запозиченим з грецької мови демінутивом *theatridion* «невеликий театр».

Erat in castris Percennius quidam, dux olim theatralium operarum, dein gregarius miles, proca lingua et miscere coetus histrionali studio doctus (Tac. Ann. 1, 16, 3) – «Був у таборі якийсь Перценній, колись очільник театральних клакерів, згодом простий воїн, гострий на язик і навчений завдяки акторській майстерності влаштовувати заворушення».

Rapiebant me spectacula theatrica plena imaginibus miseriarum tearum ... (Aug. Conf. 3, 1) – «Мене захоплювали театральні видовища сповнені зображеннями моїх нещасть...».

Іменник *theatridion* засвідчений лише

у трактаті Варона про сільське господарство, стосуючись облаштування вольєру для птахів.

Inter has et exteriores gradatim substructum ut theatridion auium... (Varro RR 3, 5, 13) – «Між цими і зовнішніми (колонами) розташовані одні над одними східці, на зразок маленького театру для птахів...».

Різновидом театру був *odeum* «одеон», де відбувались музичні і поетичні змагання. Як і значна частина латинської театральної лексики ця назва є запозиченням грецького *ὄδῆον*. На противагу до власне театру одеон мав менші розміри і був вкритий дахом. Можливо, що Овідій, говорячи про «театри вкриті мармуром» (*marmore tecta theatra* (Ov. Epist. 1, 8)) мав на увазі саме одеон. Згідно з Вітрувієм (Vitr. 5, 9, 1), одеони був властивішими для Греції і розташовувались біля театрів.

Аналіз субконцепту «Театральна споруда» у повному обсязі з урахуванням його двох основних частин – сцени та глядацької зали – реалізованих у межах відповідних концептуальних полів становитиме перспективу дослідження.

Література

1. Зверев А. И. Театральная лексика и терминология в политическом дискурсе (на материале русской и немецкой публицистики). Дисс. канд. филол. наук/ 10.02.19 «Теория языка». – М., 2015. – 260 с.
2. Илова Е. В. Лингвокультурный концепт «Театр» в коллективном и индивидуально-авторском сознании: автореф. дисс. канд. филол. наук/ 10.02.19 «Теория языка». – Волгоград, 2008. – 24 с.
3. Исаева Л. А., Калинина С. А. Лексико-фразеологическая репрезентация концептуализированного понятия театр в русской национальной картине мира // Культурная жизнь Юга России. – 2015. – № 2 (57). – С. 78 – 82
4. Паві П. Словник театру. – Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с.
5. Словник української мови: в 11 томах. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://sum.in.ua>
6. Forcellini Ae. Totius Latinitatis lexicon. – T. IV. – Patavi: Forni, 1965. – 1032 p.
7. Glare P. G. W. Oxford Latin dictionary. – Oxford: Clarendon Press, 1965. – XXIII, 2126 p.
8. González Vázquez C. Diccionario del teatro latino: léxico, dramaturgia, escenografía. – Madrid : Ediciones Clásicas, 2004. – XXI, 334 p.
9. González Vázquez C. M. El lexico teatral latino. Estudio terminologico y dramatico. – Madrid: Universidad autonoma de Madrid, 1996. – 914 p.
10. González Vázquez C. Towards an internal cohesion of the technical lexicon. Structures in Latin theatrical lexicon // Indogermanische Forschungen. – 2011. – Bd.116. – S. 300-323
11. Kowzan T. Littérature et Spectacle. – La Haye: Mouton, 1975. – 240 p.
12. Lara Ortega S. El teatro romano de Sagunto: génesis y construcción. – Valencia: Universidad politécnica de Valencia., 1991. – 326 p.
13. Liddell H. G. A Greek-English lexicon: with a revised supplement / comp. by H. G. Liddell, R. Scott, rev. and augm. throughout H. S. Jones. – Oxford: Clarendon Press, 1996. XIV, 2042, 320 p.
14. Polacco L. Théâtre, société, organisation de l'état // Théâtre et spectacles dans l'antiquité. – Strasbourg: Université des sciences humaines de Strasbourg, 1983. – P. 5 – 14.

References

1. Zverev, A. I. (2015) Teatralnaya leksika i terminologiya v politicheskom diskurse (na materiale russkoy i nemetskoy publitsistiki) [Theatrical vocabulary and terminology in political discourse (on the basis of Russian and German journalism)]. Moscow. [in Russian]
2. Ilova, E. V. (2008) Lingvokulturnyy kontsept «Teatr» v kollektivnom i individualno-avtorskom soznanii [Linguocultural concept «Theater» in the collective and individual-author's consciousness]. Volgograd. [in Russian]
3. Isaeva, L. A., Kalinina, S. A. (2015) Leksiko-frazeologicheskaya reprezentatsiya kontseptualizirovannogo ponyatiya teatr v russkoy natsionalnoy kartine mira [Lexico-phraseological representation of the conceptualized theater concept in the Russian national picture of the world] (PhD Thesis). Kulturnaya zhizn Yuga Rossii : no 2 (57), pp. 78 – 82. [in Russian]
4. Pavi, P. (2006) Slovyk teatru [The Dictionary of the theater]. Lviv : VTs LNU imeni Ivana Franka. [in Ukrainian]

5. Slovnyk ukrainskoi movy: v 11 tomakh [Dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes]. Available at: <http://sum.in.ua> [in Ukrainian]
6. Forcellini, Ae. (1965) *Totius Latinitatis lexicon*. T. IV. Patavi: Forni.
7. Glare, P. G. W. (1965) *Oxford Latin dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
8. González, Vázquez C. (2004) *Diccionario del teatro latino: léxico, dramaturgia, escenografía*. Madrid : Ediciones Clásicas.
9. González, Vázquez C. (1996) *El lexico teatral latino. Estudio terminologico y dramatico*. Madrid: Universidad autonoma de Madrid.
10. González, Vázquez C. (2011) Towards an internal cohesion of the technical lexicon. Structures in Latin theatrical lexicon. *Indogermanische Forschungen*. Bd.116, pp. 300–323.
11. Kowzan, T. (1975) *Littérature et Spectacle*. La Haye: Mouton.
12. Lara Ortega, S. (1991) *El teatro romano de Sagunto: génesis y construcción*. Valencia: Universidad politécnica de Valencia.
13. Liddell, H. G. A (1996) *Greek-English lexicon: with a revised supplement / comp. by H. G. Liddell, R. Scott, rev. and augm. throughout H. S. Jones*. Oxford: Clarendon Press.
14. Polacco, L. (1983) *Théâtre, société, organisation de l'état. Théâtre et spectacles dans l'antiquité*. Strasbourg: Universite des sciences humaines de Strasbourg, pp. 5–14.

Когнітивно-дискурсивні аспекти дослідження мови

УДК 811.11-112

О. М. Дуброва

Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова

Просте ускладнене речення як монопредикативна структура

Дуброва О. М. Просте ускладнене речення як монопредикативна структура. В статті розглядаються семантико-синтаксичні ознаки, які свідчать про ускладнення простого речення. Характеризується позиція простого ускладненого речення відносно простого неускладненого і складного речень. Уточнюється поняття «просте ускладнене речення». Аналізуються синтаксичні категорії предикативності (як універсальна для кожного речення надкатегорія) і додаткова предикативність / напівпредикативність (як одна з властивостей ускладненого речення). Висвітлюються відношення між членами сурядної конструкції, компоненти якої виступають виразниками пропозиції і носіями додаткової предикативності і разом з предикативною основою утворюють семантично ускладнене речення.

Ключові слова: **просте ускладнене речення, пропозиція, предикативність, додаткова предикативність (напівпредикативність), ускладнені конструкції, сурядні конструкції, субординація, координація.**

Дуброва О. Н. Простое осложненное предложение как монопредикативная структура. В статье рассматриваются семантико-синтаксические признаки, которые указывают на осложнение простого предложения. Характеризуется позиция простого осложненного предложения относительно простого неосложненного и сложного предложений. Уточняется понятие «простое осложненное предложение». Анализируются синтаксические категории предикативности (как универсальная для каждого предложения надкатегория) и дополнительная предикативность / полупредикативность (как одно из свойств осложненного предложения). Описывается связь между членами сочинительной конструкции, компоненты которой являются средством выражения пропозиции и носителями дополнительной предикативности и вместе с предикативной основой образуют семантически осложненное предложение.

Ключевые слова: **простое осложненное предложение, пропозиция, предикативность, дополнительная предикативность (полупредикативность), осложненные конструкции, сочинительные конструкции, субординация, координация.**

Dubrova O. M. Simple complicated sentence as a monopredicative structure. The article considers semantic-syntactic features that indicate complication of a simple sentence. A sentence is considered to be complicated if it realizes two or propositions, one of which is less communicatively valuable.

The position of the simple complicated sentence in reference to the simple sentence and to the compound / complex one is characterized. The complicated sentence has a structure of a simple sentence but its semantic load is closer to a compound / complex one.

The term "simple complicated sentence" is defined as syntactic monopredicative structure that has additional predicativity (half-predicativity) when main information is being commented on thus realizing two or more prepositions, and has syntactic means of coordination such as conjunctions, particles, pronouns, modal words, repetitions, word-order, intonation.

The syntactic categories predicativity (as a universal above category for any sentence) and additional predicativity / half-predicativity (as one of simple complicated sentence features) are analyzed. Predicativity in linguistics is considered to be correlation of the sentence content to the reality; it is the syntactic category that forms the sentence by giving its content the character of message about any fact of the reality. Half-predicativity is the syntactic meaning that partly coincides with the predicative one but doesn't form the sentence.

The constructions that make a sentence complicated are homogeneous parts; detached secondary parts; parenthetic words and elements; direct addresses. Such constructions have additional predicativity. Due to the above given constructions a complicated sentence never corresponds to the predicative minimum of the sentence.

Parts of coordinative construction are means of expressing proposition and mediums of additional predicativity and together with predicative base form semantically complicated sentence.

Key words: **simple complicated sentence, proposition, predicativity, additional predicativity (half-predicativity), complicated constructions, coordinate constructions, subordination, coordination.**

Одним з актуальних питань сучасної лінгвістики залишається питання семантичного ускладнення простого речення. Синтаксична категорія предикативності є основою для віднесення речення до елементарно простого або семантично ускладненого. Дослідження ускладненого речення відбуваються переважно в

граматичному і структурно-семантичному аспектах, залишаючи поза увагою аналіз інформації, яку виражають ускладнені речення, і спосіб її представлення.

Дослідженням проблеми ускладнення простого речення займалися Л. К. Дмитрієвої (1981), А. Ф. Пряткіної (1990), О. О. Шахматова (2001), Г. М. Манаєнка (2003), А. К. Мойсієнка (2006). Праці Н. С. Валгіної (1991) з синтаксису та

А. П. Загнітко (2009, 2011) з синтаксису та теоретичної граматики також висвітлюють питання ускладненого простого речення. Наукові розвідки з даного питання представлені в статтях У. М. Федулової (2013), Р. В. Козак (2015), О. В. Кульбабської (2015).

Метою нашої розвідки є розгляд основних семантико-синтаксичних ознак простого ускладненого речення.

Завдання статті:

- схарактеризувати семантико-синтаксичних ознаки простого ускладненого речення;
- з'ясувати позицію простого ускладненого речення відносно простого неускладненого і складного речень;
- уточнити поняття «просте ускладнене речення»;
- проаналізувати синтаксичні категорії предикативність і додаткова предикативність (полупредикативність).

Основу структури простого двоскладного речення становлять предикативні відношення, представлені підметом і присудком. «Наявність у реченнєвій структурі вторинних семантико-синтаксичних відношень сигналізує про семантичну неелементарність речення, оскільки такі відношення виникають внаслідок згортання самостійних речень, репрезентуючи окремі пропозиції» [11:104–116].

Відображення двох і більше пропозицій в простому реченні поставило питання про його ускладненість. «Число речень в тексті завжди менше їх пропозиціональних змістів» [12:15–28].

Ускладнене речення, на переконання Р. В. Козак, є системою одиниць, утворених на основі простого речення :

- 1) як результат злиття двох і більше пропозицій;
- 2) за допомогою додатково поданих об'єктних і суб'єктних смислів чи елементів інших пропозицій, які не набули предикативного оформлення;
- 3) шляхом уведення додаткової пропозиції, яка не включена до позиційної і синтагматичної структури речення [10:118–122].

Отже, у семантично елементарному реченні наявна лише одна пропозиція, а просте речення вважається семантично ускладненим, якщо в ньому реалізується дві або більше пропозицій [7:545–546], де одна з пропозицій має меншу комунікативну цінність. «Ускладнене речення – це не лише відображення того, скільки пропозиція дійсно «бачить» мовець, тобто залучає в розумовий процес, але й того, яким він бачить їх співвідношення, а також які здійснює комунікативні дії над ними» [12:15–28].

Кількість пропозицій Г. Н. Манаєнко називає інформаційним обсягом основних комунікативних синтаксичних одиниць – простого, ускладненого і складного речень. Використання людиною тієї чи іншої зазначеної синтаксичної одиниці відображає її «креативну предметну рефлексію» [12:15–28].

Неелементарне або ускладнене речення за структурою відносять до простого речення, хоча конструкція ускладненого речення вважається перехідною між простим і складним реченням [8:64, 410]. Так, А. П. Загнітко зазначає, що ускладнене речення «генетично споріднене зі складним» і є результатом «еволюції загальної структури складного речення» [7:541].

Підставою для віднесення ускладненого речення до простого виступає монопредикативність, при цьому семантичне навантаження ускладненого речення є більш складним ніж у простому реченні [12:15–28].

Будучи простим за структурою, за функціональним характером ускладнене речення наближається до складного, поєднуючи в собі ознаки як простого, так і складного речень [15].

Термін «ускладнене речення» зустрічається у праці О. О. Шахматова «Синтаксис русского языка» (О. О. Шахматов, 2001) і визначається як відокремлення або як наявність напівпредикативних відношень у реченні [23:291].

Л. К. Дмитрієва тлумачить ускладнене речення як монопредикативну структуру з ознаками «напівпредикації» [6:31].

Як явище конструктивного синтаксису розглядає ускладнене речення А. Ф. Прияткіна, стверджуючи, що ускладнення «зумовлене вираженням у простому реченні додаткової предикації і внутрішньорядних відношень (відношень між членами сурядної конструкції), яким відповідає певний набір власне-синтаксичних засобів (сполучники, частки, займенники, модальні слова, слова-зв'язки, повтори, а також порядок слів й інтонаційні засоби)» [16:10–11].

Описуючи ускладнення як граматичне явище, що характеризується формально-синтаксичним виявом, А. П. Загнітко трактує ускладнене речення як речення, у структурі якого наявні певні типи синтаксичних відношень, які зводяться до двох основних типів – додаткова предикативність і внутрішньорядні відношення [7:543].

Ускладнене речення – це просте речення, у якому є додаткова предикативність крім тієї, що створена предикативною основою речення [15].

Ускладнене речення – це речення з одним предикативним центром (монопредикативне), у складі якого знаходяться відносно самостійні синтаксичні конструкції [16:6].

Формально-синтаксичне ускладнення – це наявність у реченні компоненту, який несе

додаткову інформацію, має структурно додаткову синтаксичну позицію, не реалізує валентність основних членів речення і не має самостійної предикації [22].

Г. М. Манаєнко досліджує ускладнене речення в інформативно-дискурсивному аспекті, вбачаючи його сутність у представленні співвідношення двох одиниць інформації, які мають різний комунікативний статус – основний і коментування [13].

Призначення ускладнюючих конструкцій полягає в коментуванні основної інформації, що виступає засобом організації інформації в тексті. Ускладнюючі конструкції співвідносяться не з інформаційними, а саме комунікативними інтенціями того, хто говорить: їх задача полягає не в донесенні інформації, а в її коментуванні. «Сутність ускладненого речення як одиниці мови полягає в представленні співвідношення двох одиниць інформації, які мають різний комунікативний статус: основний і коментування» [12:15–28].

Г. Н. Манаєнко описує три типи операцій або комунікативних дій ментально-модусного характеру. (Кожне речення має два типи номінативних значень: пропозицію і модус, де пропозиція виражає судження («стан справ»), а модус – ставлення мовця до даного судження [4]). Науковець зазначає, що саме мовець надає одиницям інформації основний або коментований комунікативний статус шляхом злиття, розщеплення і додавання пропозиції. Злиття є редуцією однакового складу мовного виразу другої пропозиції. Розщеплення – це трансформація складу мовного виразу основної пропозиції. Інкorpорування (додавання) – включення редукованого складу мовного виразу другої пропозиції в складі мовного виразу основної пропозиції. Кожен тип операції здійснюється з метою зазначення або представлення другої пропозиції. Таким чином, в мовному вираженні пропозицій спостерігаються редуція, трансформація і інкорпорування мовного матеріалу [12:15–28].

Аналіз тлумачень ускладненого речення дає нам змогу констатувати, що ускладнене речення репрезентує синтаксичну монопредикативну структуру, яка має:

- 1) додаткову предикативність (напівпредикативність), коли крім основної інформації представлено її коментування, і таким чином реалізується дві або більше пропозицій;
- 2) внутрішньорядні відношення, виражені власне-синтаксичними

засобами (сполучники, частки, займенники, модальні слова, слова-зв'язки, повтори, порядок слів, інтонація).

До ускладнених конструкцій відносять речення з однорідними членами, з відокремленими другорядними членами, із вставними і вставленими компонентами, звертаннями. Наявність хоча б однієї з цих синтаксичних структур і робить речення ускладненим. На відміну від формально-синтаксичного елементарного речення, просте ускладнене речення ніколи не відповідає предикативному мінімуму речення [18:411]. Ускладнюючі засоби мають додаткову предикативність, яка пов'язана з основною [1:73].

Ускладнені конструкції А. П. Загнітко називає семантико-синтаксичними моделями, до яких відносять:

- 1) відокремлені члени (напівпредикативні конструкції);
- 2) однорідні члени;
- 3) звертання, що не перебувають у позиції підмета;
- 4) вставні і вставлені слова або конструкції;
- 5) опосередковані другорядні члени [8:543].

Г. М. Манаєнко виокремлює такі ускладнюючі категорії:

- 1) ряди однорідних членів речення;
- 2) приєднувальні конструкції;
- 3) пояснюючі конструкції;
- 4) порівняльні звороти [12:15–28].

Визначивши додаткову предикативність як одну з властивостей ускладненого речення, вважаємо за потрібне розглянути синтаксичні категорії – предикативність і напівпредикативність.

Предикативність у мовознавстві розглядається як віднесеність змісту речення до об'єктивної реальності [5; 18:328–330]; як синтаксична категорія, яка формує речення, надаючи його змістові характеру повідомлення про той чи інший факт реальної дійсності [21].

Без предикативності немає речення як одиниці спілкування. Зв'язок речення з дійсністю відбувається шляхом представлення змісту у певному часі, плані – реальному або ірреальному, віднесення до певної особи [18:328–330].

«Предикативність виражає осмислене співвіднесення в часі й способі ознаки (дії, якості або властивості) з предметом думки і тим самим робить речення одиницею, що оформлює і повідомляє окрему думку» [21].

У двоскладних реченнях носієм предикативності є присудок, в односкладних – так званий головний член речення. Основними засобами вираження предикативності є граматичні форми часу й способу дієслів-присудків та дієслівних зв'язок, інтонація, порядок слів [18; 21].

Проаналізувавши різні тлумачення предикативності, згідно з якими предикативність – це ознака речення, синтаксична категорія, властивість присудка, обов'язковий суб'єктивний смисл у складі речення, комунікативна надкатегорія, В. В. Сопачова визначає *предикативність* як синтаксичну надкатегорію, «яка є універсальною для кожного речення і до складу якої обов'язково входить категорія модальності, категорія синтаксичного часу, який залежить від модальності речення, і категорія синтаксичної особи» [17].

Науковці пов'язують ускладнення з напівпредикативністю (додатковою предикативністю) – «особливим синтаксичним значенням, що виступає близьким до предикативного» [7:542].

А. К. Мойсієнко підкреслює, що «додаткова предикативність завжди передбачає наявність «основної» предикативності, тому не є реченневотвірною категорією [14:9].

Розрізняють два види напівпредикативності: пряму і непряму.

Пряма напівпредикативність реалізується як власне напівпредикативність і як додаткова дієслівна предикативність:

а) власне напівпредикативність – це синтаксичні відношення між відокремленим членом речення, вираженим іменною частиною мови, та пояснюваним ним субстантивним членом речення, наприклад: *Її очі, широкі й розкриті, прикулися до чорної небесної глибини (Ю. Смолич);*

б) додаткова дієслівна предикативність утворюється відокремленими членами речення, вираженими дієприслівниками і дієприслівниковими зворотами. Відрізняється від власне напівпредикативності тим, що передбачається дієслівною належністю, вказуючи на активну ознаку суб'єкта, наприклад: *Село Бидлівці, як і кожне подільське село, розташувалося на пагорбі, спадуючи слободами в долини, до ставів (Ю. Смолич) [18:411].*

А. Ф. Прияткіна зазначає, що пряма напівпредикативність виражається граматичними формами і є вербалізованою через наявну у реченні словоформу, яка виступає носієм функції додаткової предикативності [16:21].

А. К. Мойсієнко вказує, що «на відміну від власне предикативності, категорія додаткової предикативності свідчить про наявність внутрішньої реченневої структури, співвідносною з предикативною, але такою, що не має самостійного значення» [14:9].

Непряма напівпредикативність має два різновиди: згорнута і прихована:

а) згорнута напівпредикативність властива субстантивним зворотам (відокремленим додаткам), що можуть бути розгорнуті в суб'єктно-

предикатну конструкцію, наприклад: *А я не знаю нічого ніжного, окрім берези (Леся Українка). – А я знаю лише берези і більш нічого ніжного.*

б) прихована (відображена) напівпредикативність властива конструкціям, у яких наявні спільні присудки, тобто одна частина повторює (відображає) зміст іншої, наприклад: *Степан згадував, хоча й не часто, рідне село (В. Підмогильний) [18:411] – Степан згадував рідне село, він згадував його не часто.*

Щодо непрямої напівпредикативності А. Ф. Прияткіна пише, що вона «не міститься у словоформі, а виявляється у непрямих показниках: на це може вказувати другорядний член речення» [16:21]. Наприклад, *Остан досить скоро повернувся, але без куртки (В. Підмогильний).*

Даючи визначення ускладненому реченню, лінгвісти відзначають і притаманні таким реченням *внутрішньорядні відношення*, які визначаються як відношення між членами сурядної конструкції [2].

Сурядний зв'язок ускладнює просте речення. Сурядні компоненти виступають виразниками пропозиції і носіями додаткової предикативності і разом з предикативною основою утворюють семантично ускладнене речення [1:72].

У сучасній лінгвістиці набула поширення точка зору, що сурядні конструкції не є словосполученнями, ними виступають сполучення слів, поєднаних підрядним зв'язком. Підтвердження цієї точки зору знаходимо у таких визначеннях словосполучень. Так, Г. Удовиченко виокремлює у словосполученнях лише один тип синтаксичного зв'язку – підрядний і констатує, що «у них (словосполученнях) один із двох (або кількох) елементів є...граматично (чи семантично) панівним, пояснюваним, а другий (або другі) – залежним, пояснюючим» [20:17].

А. П. Загнітко: «словосполучення – це синтаксична одиниця, яка складається з двох і більше, пов'язаних підрядним зв'язком, повнозначних компонентів, один з яких є стрижневим (головним), другий – залежним» [7:51].

Н. С. Валгіна називає словосполученням таке «сислове і граматичне об'єднання слів у складі речення ..., яке виявляє підпорядковувальні властивості слів» [3:22].

М. В. Балко, відстоюючи позицію неприналежності сурядних конструкцій до словосполучень, доводить свою точку зору через аналіз їх функціонального навантаження. Він акцентує на номінативній функції словосполучень, які «позначають одне, хоча й розчленоване, поняття», і робить висновок, що «сурядні конструкції перебувають поза межами категорії словосполучень, адже, теоретично не маючи обмежень у кількості компонентів, сурядні ряди можуть включати до свого складу досить різні за

семантикою слова, не позначаючи, таким чином, єдиного поняття» [2].

Аналіз функціонального аспекту словосполучень також доводить, що сурядні конструкції не належать до розряду словосполучень. Словосполучення виступає «частковим знаком ситуації, що несе одиничні порції інформації про неї» і репрезентує «проміжну ланку між словом та висловлюванням, перебуваючи ближче до висловлювання» [19:17].

А сурядні конструкції не можуть бути частковими знаками ситуації [2].

Таким чином, М. В. Балко кваліфікує синтаксичні конструкції, побудовані на основі сурядного зв'язку, як ряд і виокремлює такі кваліфікаційні ознаки ряду: «сурядний зв'язок між компонентами та їх спільну співвіднесеність, логіко-семантичну єдність, переважно морфологічну однотипність і тотожність синтаксичних функцій» [2]. Не залежачи один від одного, члени ряду об'єднані спільним відношенням до ще одного члена ряду, але це відношення може бути семантично різноманітним. «Синтаксичний зв'язок між словоформами ряду виражається сполучником, його еквівалентом або відповідною інтонацією» [2].

Досліджуючи сурядний компонент як засіб семантико-синтаксичного ускладнення простого речення, С. Г. Алексєєва констатує, що «результатом взаємодії сурядних компонентів і простого елементарного речення є поліпропозитивна, поліпредикатна, але монопредикативна побудова з імпліцитними компонентами, яка містить внутрішньо рядні відношення або додаткову предикативність, пов'язану з основною» [1:76].

Наявність власне-предикативного ядра та супровідних компонентів у реченні є основою для виділення формально неускладнених та формально ускладнених речень [7:456].

Формально елементарне і формально ускладнене просте речення розрізняються за:

- 1) складом другорядних членів речення (синтаксичних позицій);
- 2) характером синтаксичних відношень;
- 3) типами синтаксичного зв'язку;
- 4) формальними засобами побудови речення [7:544].

«Ускладнене речення на відміну від формально елементарного речення не може бути зведеним до головних членів: у ньому наявні відносно самостійні синтаксичні позиції, які займають слова або цілісні групи слів. Поширення в ускладненому реченні відбувається за іншим принципом, ніж в елементарній структурі: поширювач безпосередньо включається в речення» [7:544].

Щодо організації формально ускладненого простого речення на відміну від формально

елементарного простого речення, то в ньому «використовуються власне-синтаксичні засоби: сполучники, частки та інші слова службової функції (займенники, вставно-модальні слова). Сполучник завжди є показником ускладненого речення і сполучникам належить головна роль в ускладненні простого речення [7:544].

Але і формально неускладнені і формально ускладнені речення можуть бути семантично складними.

Семантично складним вважається таке формально елементарне речення, у якому реалізуються дві і більше пропозицій: *Через хворобу хлопець не ходив до школи. – Хлопець хворів і Хлопець не ходив до школи* [7:456].

Такі речення мають:

- прислівні другорядні члени (наприклад, *Веселкою моя надія грала (Леся Українка)*);
- детермінантні члени, що стосуються підметово-присудкової основи речення загалом (наприклад, *Павук заворушився в небі... (В. Поліщук)*);
- компоненти, що перебувають у подвійному синтаксичному зв'язку (наприклад, *Люди стояли на майдані тихі і замріяні, заглиблені у себе (М. Рачук)* [7:456–457].

Семантично складними, поліпропозитивними можуть бути і прості, синтаксично елементарні побудови, бо «нарошення змісту й розширення форми простого речення може і не ускладнювати конструкцію» [9:63].

Формально ускладнені – семантично ускладнені прості речення «є наслідком трансформації відповідних складних речень у прості» [7:457].

Семантичне ускладнення простого речення призводить і до граматичного ускладнення. Семантично ускладнене речення містить повідомлення про кілька ситуацій [1:73].

З граматичного погляду будь-яке ускладнення йде шляхом субординації або координації [7:545; 18:411–412].

Відокремлені другорядні члени, виражені дієприкметниковими, дієприслівниковими, порівняльними, прийменниково-іменниковими зворотами, розширюють і ускладнюють структуру простого речення на основі субординації (кожен такий компонент синтаксично підпорядковується якомусь членові елементарної структури, наприклад, дієприслівник чи дієприслівниковий зворот підпорядковується дієслівному членові) [18:411–412].

Ускладнення на основі координації – це ускладнення однорідними, уточнюючими, пояснювальними членами [7:545; 18:411–412].

Кількість позицій при цьому не збільшується, але речення ускладнюється і семантично, і

синтаксично завдяки виникненню відношень між координованими членами [7:545].

Проведений аналіз лінгвістичних праць, присвячених дослідженню простого ускладненого речення, дає нам змогу констатувати, що наявність кількох пропозицій у реченні свідчить про його ускладненість. Просте ускладнене речення займає проміжну позицію між простим і складним реченням, наближаючись за структурою до простого речення, а за семантичним навантаженням – до складного. Однією з властивостей простого

ускладненого речення виступає додаткова предикативність (полупредикативність), яка виражається ускладненими конструкціями: однорідними членами речення, відокремленими другорядними членами, вставними і вставленими компонентами, звертаннями. Перспективу подальших досліджень вбачаємо в необхідності вивчення інформації, яку виражають ускладнені конструкції.

Література

1. Алексеева С. Г. Сурядний компонент як засіб семантико-синтаксичного ускладнення простого речення / С. Г. Алексеева. // Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя. Серія: Філологічні науки. – 2011. – Кн. 2. – С. 72–76.
2. Балко М. В. До питання про статус сурядних конструкцій у їх співвідношенні з категорією словосполучення [Електронний ресурс] / М. В. Балко – Режим доступу до ресурсу: <http://bo0k.net/index.php?p=chapter&bid=1434&chapter=1>
3. Валгина Н. С. Синтаксис современного русского языка : учеб. для вузов по спец. «Журналистика» / Н. С. Валгина. – М. : Высш. шк., 1991. – 432 с.
4. Википедия [Електронний ресурс]. – Режим доступа к ресурсу: [ru.wikipedia.org/wiki/Модус_\(лингвистика\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Модус_(лингвистика))
5. Вікіпедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: uk.wikipedia.org/wiki/Предикативність
6. Дмитриева Л. К. Осложняющие категории и осложнение предложения в современном русском литературном языке: автореф. дис. на получение научн. степени доктора филол. наук / Л. К. Дмитриева. – Л. : изд-во ЛГУ, 1981. – 48 с.
7. Загнітко А. П. Теоретична граматики сучасної української мови. Морфологія. Синтаксис / А. П. Загнітко. – Донецьк : ТОВ «ВКФ «БАО», 2011. – 992 с.
8. Загнітко А. П. Український синтаксис: теоретико-прикладний аспект / А. П. Загнітко. – Донецьк, 2009. – 137 с.
9. Кадомцева Л. О. Ускладнення речення у світлі сучасної синтаксичної теорії / Л. О. Кадомцева // Українське мовознавство. – К., 1989. – Вип. 16. – С. 60–65.
10. Козак Р. В. Синтаксичний концепт ускладненого речення сучасної української мови / Р. В. Козак // Вісник Кам'янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка. Філологічні науки. – 2015. – № 40. – С. 118–122.
11. Кульбабська О. Семантико-синтаксичні відношення рівня простого речення / О. Кульбабська // Типологія та функції мовних одиниць : наук. журн. на пошану член-кореспондента НАН України Івана Романовича Вихованця / [редкол. : Н. М. Костусяк (гол. ред.) та ін.]. – Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2015. – № 2 (4). – С. 104–116.
12. Манаенко Г. Н. Когнитивная природа основ системы осложняющих категорий в современном русском языке / Г. Н. Манаенко // Язык. Текст. Дискурс: [межвузовский научный альманах] / Под ред. проф. Г. Н. Манаенко. – Ставрополь, 2006. – 228 с. – С. 15–28.
13. Манаенко Г. Н. Осложненное предложение в языке и речи: очерки по теории и методологии исследования / Г. Н. Манаенко. – Ставрополь: изд-во СГУ, 2003. – 395 с.
14. Мойсієнко А. К. Структурно-семантична організація простого ускладненого речення: [навчальний посібник] / А. К. Мойсієнко. – К. : видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2006. – 167 с.
15. Поняття про синтаксичне ускладнення простого речення, семантичне та формальне ускладнення, типи формального ускладнення [Електронний ресурс] / Електронна бібліотека StudLib. – Режим доступу до ресурсу: studlib.info/psikhologiya/1876205
16. Прияткина А. Ф. Русский язык. Синтаксис осложненного предложения / А. Ф. Прияткина. – М. : Высшая школа, 1990. – 176 с.
17. Сопачова В. В. Предикативність як синтаксична категорія (проблема визначення статусу та обсягу поняття) [Електронний ресурс] / В. В. Сопачова. – Режим доступу до ресурсу: <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/naukpraci/movoznavstvo/2010/119-106-16.pdf>
18. Сучасна українська літературна мова : [навч. посібник для студ. вищ. навч. закл.] / С. О. Караман, О. В. Караман, М. Я. Плещ [та ін.]; за ред. С. О. Карамана. – К. : Літера ЛТД, 2011. – 560 с.
19. Тулина Т. А. Функциональная типология словосочетаний / Т. А. Тулина. – К. – Одесса : Вища шк., 1976. – 176 с.
20. Удовиченко Г. М. Словосполучення в сучасній українській літературній мові / Г. М. Удовиченко. – К. : Наук. думка, 1968. – 288 с.
21. Українська радянська енциклопедія (УРЕ): в 12 томах [Електронний ресурс]. – 1974–1985. – Режим доступу до ресурсу: <http://leksika.com.ua/ure/>
22. Федулова У. М. Осложнение простого предложения в современном русском языке / У. М. Федулова // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. Серия Филология. Выпуск 3. – СПб. : ЛГУ имени А. С. Пушкина, 2013. – 228 с. – С. 66 – 69.

23. Шахматов А. А. Синтаксис русского языка / А. А. Шахматов. – М. : Наука, 2001. – 398 с.

References

1. Alekseieva, S. H. (2011) Suriadnyi komponent yak zasib semantyko-syntaktychnoho uskladnennia prostoho rechennia [Complex component as a means of semantic-syntactic complication of a simple sentence]. *Naukovi zapysky Nizhynskoho derzhavnogo universytetu im. Mykoly Hoholia. Serii: Filolohichni nauky*. [Scientific notes of the Nizhyn Nikolai Gogol State University. Series: Philological Sciences] no. 2, pp. 72–76. [in Ukrainian]
2. Balko, M. V. Do pytannia pro status suriadnykh konstruktiv u yikh spivvidnoshenni z katehoriieiu slovospoluchennia [On the question of the status of complex structures in their relation to the category of phrases]. Available at: <http://book.net/index.php?p=chapter&bid=1434&chapter=1>
3. Valgina, N. S. (1991) Sintaksis sovremennogo russkogo [The syntax of the modern Russian language]. Moscow : Vyssh. shk. [in Russian]
4. Wikipedia Available at: [ru.wikipedia.org/wiki/Modus_\(lingvistika\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Modus_(lingvistika))
5. Wikipedia Available at: uk.wikipedia.org/wiki/PredikativnIst
6. Dmitrieva, L. K. (1981) Oslozhnyayushchie kategorii i oslozhnenie predlozheniya v sovremenном русском литературном языке [Complicating categories and complication of supply in the modern Russian literary language] (PhD Thesis), Lviv : LGU. [in Russian]
7. Zagnitko, A. P. (2009) Teoretychna hramatyka suchasnoi ukrainskoi movy. Morfolohiia. Syntaksys [Theoretical grammar of contemporary Ukrainian language. Morphology. Syntax]. Donetsk : TOV VKF BAO. [in Ukrainian]
8. Zagnitko, A. P. Ukrainskyi syntaksys: teoretyko-prykladnyi aspekt [Ukrainian Syntax: Theoretical and Applied Aspect]. Donetsk. [in Ukrainian]
9. Kadomtseva, L. O. Uskladnennya Uskladnennia rechennia u svitli suchasnoi syntaktychnoi teorii [Complication of the sentence in the light of modern syntactic theory]. *Ukrainske movoznavstvo [Ukrainian linguistics]* no. 16, pp. 60–65. [in Ukrainian]
10. Kozak, R. V. (2015) Syntaktychnyi kontsept uskladnenooho rechennia suchasnoi ukrainskoi movy [The syntactic concept of the complicated sentence of modern Ukrainian language]. *Visnyk Kamianets-Podilskoho natsionalnoho universytetu im. I. Ohienka Filolohichni nauky [Visnyk Kamyanets-Podilskyi National University. named after I. Ogienko. Philological Sciences]*, no. 40, pp.118–122. [in Ukrainian]
11. Kulbabska, O. (2015) Semantyko-syntaktychni vidnoshennia rivnia prostoho rechennia [Semantic-syntactic relations of the simple sentence level]. *Typolohiia ta funktsii movnykh odynyt : nauk. zhurn. na poshanu chlen-korespondenta NAN Ukrainy Ivana Romanovycha Vykhovantsia [Typology and functions of the linguistic units: scientific journal on the honor of Corresponding Member of the National Academy of Sciences of Ukraine I R. Vovchannets]*. Lutsk : Skhidnoievrop. nats. unt im. Lesi Ukrainky. no 2 (4), pp. 104–116. [in Ukrainian]
12. Manaenko, G. N. (2006) Kognitivnaya priroda osnov sistemyi oslozhnyayushchih kategorii v sovremenном русском языке [Cognitive nature of the foundations of a system of complicating categories in modern Russian] *Yazyk. Tekst. Diskurs: [mezhvuzovskiy nauchnyy almanah] [Language. Text. Discourse: intercollegiate scientific almanac]*. Stavropol, pp. 15–28. [in Russian]
13. Manaenko, G. N. (2003) Oslozhnennoe predlozhenie v yazyke i rechi: ocherki po teorii i metodologii issledovaniya [A complicated sentence in language and speech: essays on the theory and methodologies of research]. – Stavropol : SGU. [in Russian]
14. Moisiienko, A. K. (2006) Strukturno-semantychna orhanizatsiia prostoho uskladnenooho rechennia: navchalnyi posibnyk [Structural-semantic organization of a simple complicated sentence: textbook]. Kyiv : Kyivskiy universytet. [in Ukrainian]
15. Poniattia pro syntaktychne uskladnennia prostoho rechennia, semantychno ta formalne uskladnennia, typy formalnoho uskladnennia [Electronic journal]. *Elektronna biblioteka StudLib*. Available at: studlib.info/psikhologiya/1876205
16. Pryiatkina, A. F. (1990) Russkiy yazyk. Sintaksis oslozhnennogo predlozheniya [Russian language. Syntax of Complicated Proposal]. Moscow : Vysshaya shkola. [in Russian]
17. Sopachova, V. V. Predykativnist yak syntaktychna katehoriia (problema vyznachennia statusu ta obsiahu poniattia) [Predictability as a syntactic category (the problem of determining the status and scope of the concept)] [Electronic journal]. Available at: <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/naukpraci/movoznavstvo/2010/119-106-16.pdf>
18. Karaman, S. O., Karaman, O. V., Pliushch, M. Ya (2011) Suchasna ukrainska literaturna mova : [navch. posibnyk dlia stud. vyshch. navch. zakl.] [Contemporary Ukrainian Literary Language: [Manual for students of higher educational institutions]. Kyiv : Litera LTD. [in Ukrainian]
19. Tulya, T. A. (1976) Funktsionalnaia typolohiia slovosochetanyi [Functional typology of word combinations]. Odessa : Vyshcha shk. [in Russian]
20. Udovychenko, H. M. (1968) Slovospoluchennia v suchasni ukrainskii literaturnii movi. [Word-combination in the modern Ukrainian literary language]. Kyiv : Nauk. dumka. [in Ukrainian]
21. Ukrainska radianska entsyklopediia (URE): v 12 tomakh [Ukrainian Soviet Encyclopedia (URE): in 12 volumes] [Electronic journal]. Available at: <http://leksika.com.ua/ure/>
22. Fedulova, U. M. (2013) Oslozhnenie prostogo predlozheniya v sovremenном русском языке [Complication of a simple sentence in modern Russian language]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A. S. Pushkina. Seriya Filologiya. [Bulletin of the Leningrad State University named after A. S Pushkin. The Philological Series]* SPb. : LGU imeni A. S. Pushkina. no.3, pp. 66 – 69. [in Russian]
23. Shahmatov, A. A. (2001) Sintaksis russkogo yazyka [Syntax of the Russian language]. Moscow : Nauka. [in Russian]

УДК 821.161.2'06 Гончар.08

Ю. І. Кохан*Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна***Рецепція античності в ідіостилі Олеса Гончара**

Кохан Ю. І. Рецепція античності в ідіостилі Олеса Гончара. У статті розглядаються мовні одиниці – слова та словосполучення, пов'язані з епохою античності, у тому числі крилаті слова та вислови, з погляду їхньої ролі у формуванні ідіостилу Олеса Гончара. Лексика та фразеологія, що мають відношення до Давньої Греції та Давнього Риму, аналізуються як маркери стилю О. Гончара, як компоненти мови його художньої прози, що надають їй характерного лірико-романтичного забарвлення, органічно поєднаного з реалізмом.

Ключові слова: ідіостиль, ідіолект, античний, рецепція, лексика і фразеологія, лірико-романтичний, реалізм.

Кохан Ю. И. Рецепция античности в идиостиле Олеса Гончара. В статье рассматриваются языковые единицы – слова и словосочетания, связанные с эпохой античности, в том числе крылатые слова и выражения с точки зрения их роли в формировании идиостиля Олеса Гончара. Лексика и фразеология, имеющие отношение к Древней Греции и Древнему Риму, анализируются как маркеры стиля О. Гончара, как компоненты языка его художественной прозы, придающие ей характерную лирико-романтическую окраску, органично сочетающуюся с реализмом.

Ключевые слова: идиостиль, идиолект, античный, рецепция, лексика и фразеология, лирико-романтический, реализм.

Kokhan Yu. I. The Reception of Antiquity in the Idiostyle of Oles Gonchar. In the article there are considered such language units as words and collocations connected with the epoch of antiquity from the point of view of their role in forming of Oles Gonchar's idiostyle. It is noted that the antic epoch enriched both the system of the plot and the characters in the world literature as well as in the Ukrainian one functioning as means of imagery, forming language expression, and performing a style creating function. A notable place in the creative work of the writer is occupied by linguistic means associated with antiquity. The work of Oles Gonchar became an iconic phenomenon in the post-war Ukrainian literature, whose life-giving impulses are pierced by the new XXI century. The creative work of this writer is an important and integral part of Ukrainian literature of the second half of the twentieth century.

The defining feature of idiostyle of Oles Gonchar most researchers call the expressive shade of romanticism. The author himself defined his style as poetic realism.

The lexicon and phraseology, that are related to the Ancient Greece and Rome, onyms and their derivatives are analysed as markers of O. Gonchar's style and as components of the language in his fiction. A part of this linguistic material is used by the author in its traditional meaning, performs a nominative function. This phenomenon is mostly seen in the works where the chronotope in one way or another is related to the antiquity. But most antic receptions are means of imagery and function as style creating factors colouring Oles Gonchar's idiostyle in a lyric, romantic way which is naturally combined with realism.

Key words: idiostyle, idiolect, ancient, reception, lexicon and phraseology, lyric and romantic, realism.

Доба античності справила потужний вплив на розвиток науки, мистецтва, літератури подальших періодів в історії людства. Зразки античної культури й літератури стали взірцями для митців наступних поколінь. Рецепція античної історії, культури, літератури й міфології наявна у світовій літературі, невід'ємною частиною якої є й українська література. Сюжети, образи давньогрецької та давньоримської міфології й літератури широко використовувалися в українській літературі на всіх етапах її розвитку.

Але антична історія, література й міфологія збагатили не лише сюжетно-образну систему українського красного письменства. Вони стали невичерпним джерелом мовних засобів виразності. Крилатими словами й висловами (КС, КВ), сентенціями й афоризмами давньогрецького і латинського походження послуговувалися представники як давньої і класичної, так і сучасної української літератури. Важливий внесок у

поширення й популяризацію античних КС і КВ зробили праці науковців Харківського університету, серед яких слід назвати навчальний посібник В. Гончаренка, Н. Корж і Ф. Луцької «Латинська фразеологія в сучасній українській літературній мові» [3] та збірник Н. Корж і Ф. Луцької «Із скарбниці античної мудрості» [4].

Помітне місце мовні засоби, пов'язані з античністю, посідають в ідіолекті видатного майстра слова Олеса Гончара, про якого В. Галич писала: «Саме до таких непересічних митців, що становлять цілу епоху в історії вітчизняної культури, належить Олесь Гончар, чия творчість стала знаковим явищем у повоєнній українській літературі, життєдайні імпульси котрої пронизують нове ХХІ сторіччя» [2]. Творчий доробок цього письменника – важлива і невід'ємна частина української літератури другої половини ХХ ст. Загалом мовна основа ідіостилу О. Гончара досліджена глибоко й різнобічно. Сучасне гончарознавство налічує сотні праць, серед яких рецензії, статті, дисертації, монографії. Об'єктом

вивчення були як особливості творчої манери письменника, так і використовувані ним мовностилістичні засоби, зокрема, різноманітні групи лексики, фраземика, ономастикон, словотвір і синтаксична будова художньої прози О. Гончара, публіцистики, щоденників. Грунтовні студії мови творів письменника маємо у працях Н. Сологуб. Публіцистику та щоденникові записи О. Гончара досліджувала В. Галич. Однак творчість Олесь Гончара – явище настільки яскраве й багатогранне, що дає багатий матеріал для досліджень і сьогодні. Слушно пише О. Копусь, що «його творчість невичерпна для дослідників, адже кожна риса індивідуального стилю митця виявляється настільки яскраво, що може бути предметом дисертації» [5:33].

Як нам видається, і сьогодні **актуальним** є дослідження механізмів творення неповторного піднесеного стилістичного забарвлення прози О. Гончара і, зокрема, лексики і фразеології, що є проявом античних рецепцій, у його творчій спадщині. Оскільки, попри численні прояви уваги в лінгвістичних студіях до мовних одиниць, пов'язаних з античністю у прозі О. Гончара, все ж бракує системних досліджень цього шару лексики й фразеології саме як стилетвірного чинника.

Визначальною рисою ідіостилю Олесь Гончара більшість дослідників називають виразний відтінок романтизму. Однак не всі науковці беззастережно приймали визначення стилю Гончара як романтичного чи лірико-романтичного. А. Погрібний, наприклад, вважає, що визначення ідіостилю О. Гончара як романтичного є приблизним і неточним, наголошуючи на тому, що сам Гончар називав свій стиль поетичним реалізмом [6:158–159].

Виступає проти визначення стилю Олесь Гончара як лірико-романтичного і М. Стрельбицький. Автор пропонує поміркувати над терміном “новітня проза монументального історизму” або ж зупинитися на визначенні “лірико-реалістична проза” [9:232]. У будь-якому разі, попри термінологічні розбіжності у визначенні стилю О. Гончара, всі його дослідники говорять про органічне поєднання в ньому реалістичності зображення і романтичності світосприйняття, узагальненням чого може бути думка О. Копусь: «Найважливішими ознаками його індивідуального стилю є органічне поєднання реалізму з романтичним баченням світу, філософське заглиблення в найскладніші проблеми буття, ліричність образів і розповіді, постійні шукання позитивного ідеалу, оригінальність художнього мислення» [5:33].

Не останню роль у створенні лірико-романтичного забарвлення прози О. Гончара відіграє рецепція античності, насамперед – уживання автором лексики і фразеології, пов'язаної

з Давньою Грецією і Римом. Аналіз тих чи інших мовних одиниць як компонента ідіостилю письменника передбачає принаймні два аспекти. З одного боку, слід з'ясувати наявність/відсутність, типовість/нетиповість аналізованих мовних одиниць для стилю автора. З іншого – визначити, які функції вони виконують у тексті, якого забарвлення йому надають. З урахуванням цього зазначимо, що лексико-фразеологічний матеріал, пов'язаний з епохою античності, достатньою мірою представлено в прозі О. Гончара. Про насиченість його творів античною лексикою і фразеологією неодноразово писала Н. Сологуб: «У своїх творах він звертається до біблійних та античних образів і взагалі до образів світової історії, культури, науки» [8:22]; «У лексиці творів О. Гончара відчувається подих античності...» [8:57-58]. Н. Сніжко, аналізуючи авторські новотвори, говорить, що серед неологізмів Гончара трапляються майстерні зразки індивідуально-авторського використання слів, пов'язаних з античністю: «У покажчику, укладеному за шеститомним виданням творів Олесь Гончара (1978–1979),

Н. М. Сологуб наводить такі приклади нових слів та індивідуальних слововживань письменника: **античне крайсвіття**, <...> та ін. <...> За романом «Твоя зоря», опублікованим 1982 р., Н. М. Сологуб укладає покажчик, що містить такі слова й вирази: **стенова античність, атланти духу** <...> та ін.» [7:103].

У згаданому вище покажчику до монографії Н. Сологуб «Мовний світ Олесь Гончара» нами знайдено 113 випадків слововживань і вживань словосполучень, що мають відношення до античності. Однак ця лексика і фраземика у творах письменника представлена набагато більше, оскільки до покажчика увійшли далеко не всі слова й словосполучення, пов'язані з античною добою. У покажчику і в текстах творів знаходимо насамперед слова **античний, античність** і словосполучення з ними. Також рецепціями античності є різноманітні оніми та відоніми утворення: географічні назви (**Еллада, елліни, ахейці, еллінський, Ольвія, ольвійський, Помпея**), імена історичних осіб (**Геродот, Овідій, Архімед, Мітрідат**) та міфологічних персонажів (**Зевс (Зевес), Морфей, Єлена Прекрасна**), назви пам'яток античної літератури та архітектури (**Гліада, храм Артеміді, Парфенон, Колізей, пантеон**) та ін. Також знаходимо назви представників античного суспільства чи героїв міфів: **ніфія, легіонер, центуріон, атлант**.

Крім того, до античної лексики відносимо слова на позначення територій та народів, що мали тісні контакти з Давньою Грецією чи Римом. «Поряд з лексикою античною актуалізується лексика на позначення скіфських реалій, скіфського степу, куди був вигнаний поет Овідій», – пише

Н. Сологуб [8:23]. У додатку до монографії Н. Сологуб зафіксовано 25 таких слововживань, хоча в текстах Гончара їх значно більше. Це такі слова та словосполучення, як *Карфаген, Таврія, Скіфія, скіфи, античні скіфи, скіфський, сармати, сарматський, кіммерійський*. Уживання подібної лексики спричинено як хронотопом прози Гончара і прагненням автора реалістично відтворити зображуване відповідно до місця і часу змальованих подій, так і його стильовою домінантою, художньою установкою на ліризацію й романтизацію оповіді, створення характерних для Гончара образів героїв, навіть якщо змальоване не має відношення до античної доби.

Насамперед звернімо увагу на слова *античний, античність*, які завдяки помітній поширеності стали своєрідними маркерами творів Олесь Гончара, розпізнавальними знаками його творчості. Спостерігаємо ці слова як окремо вжиті, так і в складі словосполучень: *античність, степова античність, закоханий в античність, античні поеми, антична вода, античне крайсвіття, антична Колима, античний скіф*. У різних творах автор наповнює ці слова різною семантикою, видобуває з них все нові й нові смисли.

З одного боку, слова *античний, античність* уживаються в традиційному значенні: той, що має відношення до історії, культури давньогрецького та давньоримського періоду або зовні нагадує античні реалії: взуття *античних* богинь, *античне* крайсвіття, золота *античність, античний* скіф, *античні* перильця. Звернення автора до слів *античний, античність* у загальноновживаних значеннях давній/давнина спостерігаємо насамперед у творах, художній топос яких пов'язаний з епохою античності. Це роман «Циклон», де згадується давньоримський поет Овідій, про якого герой твору знімав фільм, та роман «Берег любові», події якого відбуваються в Причорномор'ї, куди Овідій був засланий, і частиною якого є вставний розділ «Фантазія місячної ночі». Н. Сологуб зокрема писала, що це «стимулює відповідну лексику: центуріон, Колізей, феррарський жертвник, п'янливі пахощі лавра, Гілея, Октавіан, Геродот, Август, Лівія, Тібр, Італіка, Орфей, Ромул і Рем і т.д.» [8:23]. Наведемо кілька прикладів такого, сказати б, традиційного вживання автором античної лексики: «Сірою пустельністю, льодовими вітрами зустріло його [Овідія – Ю. К.] це *античне* крайсвіття» [Гончар О. Т. Твори: В 7 т. – К.: Дніпро, 1987–1988. Т. 6, с.21. Далі цитуємо за цим виданням, вказуючи том і сторінку]; «Поміж бетонової грубої сіризни контрастно біліють рештки потрошених сходів якихось ніби *античних* перилець...» [4:320]; «Задум фільму [«Овідій» – Ю. К.] належав, звичайно, колишньому студентові істфаку,

студбатурівцеві, не зовсім, мабуть, критично закоханому в *античність...*» [4:459]; «Шуміла лісами колись тут *Геродотова Гілея* (про це Оксана не раз чула з лекцій науковців), квітучий був край...» [5:293]; «– Сподівалися знайти меч *центуріона*, а добули іржаву, з копійку завбільшки бляшанку <...>. – Зате з дна моря – улов, – нагадує дебелий археолог-водолаз, – ціла купа черепків, потовчених *амфор...* У декотрих збереглася еллінська смола, каніфоль...» [6:16]; «Час ущільнюється, епохи зблизились, – завчено говорила екскурсоводка, – і в цьому кургані, можливо, поруч лежать бородатий *античний* скіф і половець середньовіччя, порубаний ордою козак і молодий кулеметник з будьоннівської тачанки.» [5:380]. Останній приклад уживання слова *античний*, крім виконання номінативної функції, ще й слугує засобом поєднання в одному мікроконтексті різних часових площин, про що писала Н. Сологуб: «У художньому світі О. Гончара поєднуються різні часи. Зв'язок поколінь, «золота естафета життя» – лейтмотив його творчості. Саме цьому і служать в його творах історичні ремінісценції, екскурси в часи Геродотової Гілеї...» [8:23]. Цей зв'язок поколінь у романі «Циклон» оригінально поєднується в образі не просто дівчини з томиком Овідія в руках, а радянської дівчини, дівчини-комсомолки: «Самого *Овідія* в картині, власне, й не було, була крига Дністровського лиману, що дивувала поета своєю міцністю і здавалась йому мармуром каррарським, та був ще сучасний Овідіополь із золотими коронами соняшників та *замріяна комсомолка з томиком римського поета в руках*» [4:460].

Цікавим видається вживання слова *античність* у романі «Собор» на позначення сучасного авторові проміжку часу в значенні давнього минулого, коли автор наче дивиться на сучасність із далекого майбутнього, тобто спостерігаємо своєрідний хронологічний зсув: «– Бідний мій лекторе, — впала в сантимамент гейша. – Десь ти в ошарпанім тому готелі... районні бляшці тебе кусають <...> – І, розхитуючи стегнами на ходу, вона вже декламувала:– «Осінь була. Сіявся нудний атомний дощ. Двоє сиділо на березі, згадуючи далекі доатомні весни...» <...> – І, зупинившись, вигукнула: – Невже оці прекрасні ночі уже останні? Невже для майбутніх дегенерованих поколінь ми тільки... *античність?*» [7:260]. Що цікаво, в цьому уривку Гончар демонструє характерну для свого ідіостилу рису – використання лексики чи фраземіки високого стилістичного забарвлення персонажами, для яких це, з ідеї, не є характерним. За нашими спостереженнями, автор нерідко не узгоджує стилістичних властивостей піднесено-урочистих слів та висловів з особою персонажа, з його мовною особистістю. У наведеному контексті

слово *античність* уживає героїня, що не є позитивною, оскільки входить до компанії гуляк, яка вийшла з ресторану після п'яних посиденьок, що офіційною радянською пропагандою, м'яко кажучи, не віталось. Змальовуючи членів цієї компанії, автор уживає такі негативно забарвлені слова-характеристики, як *іржавоволоса, рудоіржава, гейша, мордатий лобур, безвольна, заскиглила, розхитуючи стегнами на ходу*. Однак, вірний своїм творчим принципам, О. Гончар уводить до мовлення героїні слова високого стилістичного забарвлення, хоча цим певною мірою суперечить життєвій правді у змалюванні таких персонажів.

Неодноразово Гончар використовує античну лексику як засіб номінування в романах «Людина і зброя» та «Циклон». Як відомо, героями цих творів є студенти, інтелектуали, що стали воїнами, а також їхні викладачі, тому в їхніх устах природно звучить антична лексика і фразеологія: «Війни, – стверджує, – професор Микола Ювеналійович, – були найпершою причиною загибелі всіх цивілізацій. ... Досить згадати напівлегендарну *Трою і Карфаген*» [4 :45].

Крім того, лексику й фразеологію античного походження у названих творах автор нерідко використовує як засіб творення мовної експресії: «А якось <...> побачили: внизу, на замінованому полі коняка пасеться. Крок за кроком переступала в траві, а з окопів усі на неї дивились.

- Пельмені ходять.
- Не пельмені, а Лиска.
- *Троянський кінь!*» [4:359].

Мовна експресія, зокрема, твориться поєднанням імен діячів античної культури з офіційним радянським звертанням «товариш»: «Ти нам тут промов не виголошуй, *товаришу Цицерон*. Поясни по суті: чому в списках нема Колосовського» [4:23]; «В полудневій духоті коник, очманілий від сонця, кричить...» Знаєш, хто це сказав? *Товариш Арістофан*. Понад дві тисячі років тому...» [5:83].

Слова та вислови, пов'язані з античністю, у творах О. Гончара можуть виконувати текстотвірну функцію, що ми спостерігаємо, наприклад, у романі «Циклон», де вони стають основою розмови кіномитців на березі річки, де знімається фільм: «Редактор дивиться на воду розчулено.

- Так оце, Сергію, вона і є, ота *філософська вода, в яку не можна двічі вступити?*
- Вона самісінька. Якраз з оцього каменя помітили колись, що *все на світі тече, все мінняється*. <...>
- І ти справді певен, що бачиш її наскрізь, оцю *античну воду*, в яку всі мудреці дивились і тільки й дійшли до висновку, що *«я знаю те, що нічого не знаю»?* [4:494]. У наведеному мікроконтексті герої дивляться

на воду гірської карпатської річки наче з погляду вічності, говорячи словами П. Загребельного, чому сприяє насичення мікроконтексту КВ Геракліта й Сократа, а також уведення до нього авторських словосполучень *філософська вода, антична вода*.

Вірний правді життя, О. Гончар показує різні типи людей: людину-трудівника, людину-воїна, людину-творця, людину - мислителя, а також – їхніх антиподів, апостолів руйніництва, за словами самого письменника. Нерідко ці типи людей автор уособлює, використовуючи імена античних учених, мислителів, міфічних героїв, зрештою, – антигероїв-руйнівників. При цьому, що характерно для стилю О. Гончара, він супроводжує характеристичні слова уточнювальними узгодженими й неузгодженими означеннями. Наприклад, у романі «Циклон», змальовуючи замисленого професора, який ні на кого не звертає уваги, автор називає його *острівним архімедом у каніур'ї*: «Шамраючи щось губами, професор зосереджено щось креслив хмизиною по піску. *Острівний архімед у каніур'ї*, не одразу помітив він Колосовського» [4:434]. Автор апелює до фонових знань читача про прецедентну ситуацію – легенду про те, що Архімед розв'язував геометричну задачу, навіть не звертаючи уваги на захоплення міста ворогом.

Неодноразово автор звертається до КС *Геракл (Геркулес)*. Саме за його допомогою передано руйнівну силу природної стихії в романі «Циклон»: «У бетонних буреломах все узбережжя. Велетень якийсь, *Геракл ХХ віку*, бився тут з морем і зосталось побойовище: багатотонне груддя залізобетону, як після бомбардування, лежить вповодж берега в руйнному хаосі» [4:320].

В інших контекстах це слово виконує функцію портретної деталі: «Ось він, син людства. ...*Маленький капловухий геракл у каскетці*. З *антики* прямує прямо в майбутнє» [4:328]. Автор «Циклону» називає маленького хлопчика *гераклом*, маючи на увазі його великі можливості виявити себе в житті. У поєднанні з означенням *капловухий* слово *геракл* стає засобом створення м'якого, доброзичливого гумору.

Описуючи активну працю студентів на колгоспному току в романі «Собор», автор називає їх *геркулесами*: «Голі по пояс, майбутні інженери та доктори наук, *сухошкірі геркулеси*, хекають дружно, кожен мускул смакує солодкість праці...» [7:189]. Означення *сухошкірі*, з одного боку, надає словосполученню дещо оксюморонного характеру, а з іншого – знову ж таки створює відтінок доброзичливого гумору. Отже, творення посідає найвище місце в аксіологічній системі О. Гончара. Відповідно антипод творця, антигерой-руйнівник є постійним об'єктом осуду в його прозі.

І автор нерідко використовує на його позначення КС *Герострат*. Спостерігаємо його в повісті «Бригантина», де вчителі школи для малолітніх порушників розмовляють про розбиті кимось ліхтарі на вулиці:

« – Поламати, потрощити – звідки в людині таке дике бажання?

– А Марися Павлівна завзялась будь-що переінакшити людську природу, – іронізує Артур Пилипович <...>. – Вона до нього з ідеалом, з світильником в темні надра його душі, а звідти лізе з скуластою мордою *маленький Герострат*...» [5:342]. Ще виразніше звучить слово *Герострат* у романі «Собор», де його вживання узгоджено з сюжетом, а саме з прагненням Володьки Лободи знищити козацький собор, як це зробив Герострат з храмом Артеміди: «І ось нині, серед устояного мирного життя, коли мистецтво покликане облагороджувати душі людські <...> – в цей час приходить *зачіплянський сірій-сірій герострат*, затятий у своїй дрімучості...» [7:104]. Геростратом називає професор Яворницький махновця, що намагався розпалити люльку в соборі: «Колючим своїм поглядом Махно просвердлює козарлюгу, а

той на нього дивиться з-під насуплених брів надивовижу спокійно.

– За що, професоре, з моїми хлопцями не помирився?

– За вогонь. Не креси, кажу, а він креше. Іч, найшовся *Герострат із хутора Голопушиного*... Йому хоч і спалити собор... А ти його будував?» [7:179]. До КС *Герострат* звертається письменник і в романі «Твоя зоря»: «Один зводить *храм Артеміди*, а другий уже позиркує на нього поглядом *Герострата*» [7:437].

Таким чином, наведений у статті матеріал є лише незначною частиною античних рецепцій у прозі Олеса Гончара. Цей матеріал свідчить, що лексика і фразеологія, пов'язані з античністю, є невід'ємним і вельми важливим складником його ідіостилію. Лексико-фразеологічні одиниці, пов'язані з античністю, виконують стилетвірну функцію, надаючи стилю письменника піднесеного лірико-романтичного забарвлення. З урахуванням цього вважаємо, що дослідження античних рецепцій у прозі О. Гончара є перспективним напрямом дослідження і потребує подальшої роботи.

Література

1. Галацька В. Л. Специфіка метафоричного освоєння дійсності у романі Олеса Гончара «Берег любові» [Електронний ресурс] / В.Л.Галацька Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту) Збірник наукових праць. – Вип. 16. – Д.: Пороги. – С. 179–183. – Режим доступу до журн. http://www.dnu.dp.ua/docs/zbirniki/ffil/program_56d34ba6a3cb2.pdf
2. Галич В. М. Мить і вічність [Електронний ресурс] / В.М. Галич – Режим доступу до журн. <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16557/14-Galich.pdf?sequence=1>.
3. Гончаренко В. Г., Латинська фразеологія в сучасній українській літературній мові: учбовий посібник / Гончаренко В. Г., Корж Н. Г., Луцька Ф. Й. – Х.: Вид-во при Харківському державному університеті, 1982. – 128 с.
4. Корж Н. Г. Із скарбниці античної мудрості / Корж Н. Г., Луцька Ф. Й. – К.: Вища школа, 1988. – 320 с.
5. Копусь О. Перифрази як елемент концептуальної картини світу в романах Олеса Гончара [Електронний ресурс] // Дивослово. – 2013. – № 1. – С.33–37.
6. Погрібний А.Г. Олес Гончар: Нарис творчості / А.Г. Погрібний – К.: Дніпро, 1987. – 242 с.
7. Сніжко Н. Неолексикон Олеса Гончара: лексикологічний та лексикографічний виміри / Н.Сніжко // Українська мова. – 2017. – № 2. – С. 98–109.
8. Сологуб Н. М. Мовний світ Олеса Гончара / Н.М. Сологуб. – К.: Наукова думка, 1991. – 138 с.
9. Стрельбицький М. П. Проза монументального історизму: Доробок Олеса Гончара / М. П. Стрельбицький. – К.: Радянський письменник, 1988. – 299 с.

References

1. Halatska, V. L. Spetsyfika metaforychnoho osvoiennia diisnosti u romani Olesia Honchara «Bereh liubovi» [Specificity of the metaphorical development of reality in Oles Gonchar's novel «The Coast of Love»]. Tainy khudozhnogo tekstu (electronic journal), vol. 16, pp.179–183. Available at: http://www.dnu.dp.ua/docs/zbirniki/ffil/program_56d34ba6a3cb2.pdf
2. Halych, V. M. Myt i vichnist [The Moment and Eternity]. (electronic journal) Available at: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16557/14-Galich.pdf?sequence=1>.
3. Honcharenko, V. H., Korzh, N.H., Lutska, F.I (1982) Latynska frazeolohiia v suchasni ukrainskii literaturnii movi: uchbovyi posibnyk [Latin phraseology in modern Ukrainian literary language]. Kharkiv : Vyd-vo pry Kharkivskomu derzhavnomu universyteti. [in Ukrainian]
4. Korzh, N. H., Lutska F. Y (1988) Iz skarbnytsi antychnoi mudrosti [From the treasury of ancient wisdom]. Kyiv : Vyshcha shkola. [in Ukrainian]
5. Kopus, O. (2013) Peryfrazy yak element kontseptualnoi kartyny svitu v romanakh Olesia Honchara [Perifraz as an element of the conceptual picture of the world in the novels of Oles Gonchar]. Dyvoslovo, no. 1, pp.33–37. [in Ukrainian]
6. Pohribnyi, A.H. (1987) Oles Honchar: Narys tvorchosti [Essay on creativity]. Kyiv : Dnipro. [in Ukrainian]
7. Snizhko, N. (2017) Neoleksykon Olesia Honchara: leksykologichnyi ta leksykohrafichnyi vymiry [Oles Gonchar Neoleksikon: lexicological and lexicographic measurements]. Ukrainska mova. [Ukrainian language], no. 2, pp .98–109. [in Ukrainian]

8. Colohub, N. M. (1991) *Movnyi svit Olesia Honchara* [Language World of Oles Gonchar]. Kyiv : Naukova dumka. [in Ukrainian]

9. Strelbytskyi, M. P. (1988) *Proza monumentalnoho istoryzmu: Dorobok Olesia Honchara* [Prose of monumental historicism: Oles Gonchar's works]. Kyiv : Radianskyi pysmennyk. [in Ukrainian]

УДК 8126

Н. А. Потреб а

ДВНЗ «ДДПУ» ГІМ Горлівський інститут іноземних мов

Функціонування молодіжного дискурсу в просторі Інтернет-комунікацій

Потреба Н. А. Функціонування молодіжного дискурсу в просторі Інтернет-комунікацій. У статті розглядаються питання функціонування молодіжного дискурсу в просторі Інтернет-комунікацій. Під впливом соціальних мереж відбувається еволюція французької мови. Молодіжний дискурс Інтернет-комунікацій найбільш відкрита і незамкнута система сучасної французької мови, словниковий склад якої постійно поповнюється. У франкомовних молодіжних блогах виявляється індивідуальність користувача. Бурхливий розвиток інтернет-технологій призводить до того, що в комп'ютерному дискурсі відбувається нейтралізація усної і писемної мови, змішується спонтанне і підготовлене мовлення, активно проходять процеси словотвору.

Ключові слова: текст, мова, молодіжний дискурс, блог, соціальні мережі.

Потреба Н. А. Функционирование молодежного дискурса в пространстве Интернет-коммуникаций. В статье рассматриваются вопросы функционирования молодежного дискурса в пространстве Интернет-коммуникаций. Под воздействием социальных сетей происходит эволюция французского языка. Молодежный дискурс Интернет-коммуникаций наиболее открытая и незамкнутая система в современном французском языке, словарный состав которого постоянно пополняется. Во франкоязычных молодежных блогах проявляется индивидуальность пользователя. Бурное развитие интернет-технологий приводит к тому, что в компьютерном дискурсе происходит нейтрализация устной и письменной речи, смешение спонтанной и подготовленной речи, активно протекают процессы словообразования.

Ключевые слова: текст, язык, молодежный дискурс, блог, социальные сети.

Potreba N. A. The functioning of youth discourse in the sphere of Internet communications. In the context of discourse theory, the computer discourse occupies a special place. The computer discourse can be regarded as a linguistic category that combines the signs of personality-oriented and status-oriented discourse. Computer discourse explores the peculiarities of the communicative environment, including the way communication and characteristics of the communicants.

The article deals with the functioning of youth discourse in the sphere of Internet communications. The evolution of the French language is taking place under the influence of social networks. Rapid development of Internet technologies means that, the neutralization of oral and written speech, the mixing of spontaneous and prepared speech, the processes of word-formation are actively taking place in the computer discourse. The youth discourse of Internet communications is the most open system in the modern French language and its vocabulary is constantly enlarging. The individuality of the user manifests itself in francophone youth blogs. There is a particular interest about blogs of French youth. Wealthy, stylistically marked language of teens differs from a standard variety of the French language with its own exceptional set of vocabulary words. Communication used in youth blogs has its own distinctiveness. While analyzing the lexical-semantic peculiarities of French young people blogs, a lot of jargon, slang words, expressions, conversions, and abbreviations can be observed. Language used in friendly emails is mostly popular among youth. Since there are no strict rules in French social media services, the breaking of orthographical and grammatical rules of the language can be observed.

Key words: text, French language, youth discourse, blog, social networks, computer discourse, Internet communications.

Вивчення дискурсу має досить тривалу історію, що обумовлено активним розвитком сучасної лінгвістики.

Значний внесок у розробку структурно-лінгвістичного підходу до вивчення дискурсу внесла французька школа дискурс-аналізу. Цей напрям представлено, перш за все, роботою

Мішеля Пішо «Автоматичний аналіз дискурсу», в якій вчений визначає дискурс як точку, де зустрічаються мовлення та ідеологія. Дискурсивний процес розглядається М. Пішо як частина ідеологічних класових відносин [8:302-336].

Інший французький лінгвіст Патрік Серіо у вступній статті до збірника праць «Квадратура сенсу» виділяє дискурс як будь-яке конкретне висловлювання; як одиницю, що за розміром

більше, ніж фраза, тобто висловлювання в глобальному сенсі [9].

У французькій традиції дискурсом називається мовлення, що привласнюється людині, яка говорить, в протилежність «розповіді», що розгортається без експліцитного втручання суб'єкта висловлювання; іноді протиставляються мова і дискурс (*langue/discourse*) як, з одного боку, система мало диференційованих віртуальних значень і, з іншого, як диверсифікація на поверхневому рівні, пов'язана з різноманітністю вживань, властивих мовленнєвим одиницям [9:549].

Французький філософ-постструктураліст і семіотик Ролан Барт визначає дискурс як соціальні знаки, наповнені суспільно значущим сенсом і міфічним змістом [2:457].

В. В. Красних виділяє його вузьке і широке розуміння: «Дискурс у вузькому розумінні є проявом мовленнєвої діяльності в розмовно- побутовій мові і являє собою обмін репліками без особливого мовленнєвого задуму... Дискурс в широкому розумінні трактується як прояв мовленнєвих можливостей окремої особистості..., як система комунікації» [7:200].

Деякі лінгвісти (В. Е. Чернявська, П. Ф. Компанцева, О. С. Кубрякова та ін.) зводять різні тлумачення дискурсу до двох основних трактувань: «конкретна комунікативна подія, що фіксується в письмових текстах і усному мовленні, яке здійснюється в певному когнітивно і типологічно обумовленому комунікативному просторі, сукупність тематично співвіднесених текстів» [10:16].

У такому різноманітті підходів до розуміння дискурсу необхідно виділити такі моменти:

Перший – коли під дискурсом розуміються фрагменти дійсності, що мають часову тривалість, логіку і «являють собою закінчений твір, сформований на основі організації смислів (закінчений "твір", наприклад, у вигляді тексту) з використанням смислового коду (словника тощо)» [5:14].

Другий – коли дискурс розглядається як особливий вид комунікації.

У межах теорії дискурсу особливе місце посідає комп'ютерний дискурс. Однак, у зв'язку з тим, що категорії і специфічні риси комп'ютерного дискурсу залишаються не до кінця описаними і виявленими, розуміння цього явища постає неоднозначним і потребує подальшого дослідження.

У дискурсивному відношенні комп'ютерна комунікація включає розповідь та повідомлення, твердження та міркування, аргументацію і доказ, тобто всю термінологічну атрибутику наукового, ділового та інших стилів мови [4].

Ми можемо говорити про комп'ютерний дискурс як про лінгвістичну категорію, що поєднує

в собі ознаки особистісно-орієнтованого і статусно-орієнтованого дискурсу. Комп'ютерний дискурс досліджує особливості комунікативного середовища, що включає, в тому числі, спосіб спілкування і характеристики комунікантів.

Одним з найбільш популярних жанрів комп'ютерного дискурсу є блог. Блог — це веб-сайт, що складається з невеликих нотаток, посилань, зображень, іноді аудіо- й відеофайлів, характерними особливостями якого є легкість його редагування, можливість коментування та хронологічний набір записів.

Цей напрямок нещодавно почав розвиватися і поки не отримав фундаментального наукового опису. В даній роботі розглядаються особливості блогу з погляду структури дискурсу, а також наводиться лінгвістичний аналіз французьких молодіжних блогів. Вибір даного жанру як об'єкта дослідження зумовлений, по-перше, відсутністю теоретичних розробок у його вивченні, по-друге, актуалізацією даного жанру в межах сучасної лінгвокультурної ситуації.

Інтернет-блог – конкретний монологічний дискурс віртуального комуніканта, що складається з хронологічно розташованих текстів, найчастіше орієнтований на висловлення власної думки про деякі події як особистого, так і громадського характеру. В центрі уваги перебуває особистість користувача мережі. Блоги сприяють встановленню і розвитку контактів між користувачами мережі, саме в цьому жанрі найбільш повно і яскраво виявляється особистість індивіда. Менш ніж за 10 років блоги здобули величезну популярність у всьому світі як нове комунікативне та інформаційне середовище.

Своєрідний інтерес для дослідників представляє ситуація в Європі, особливо у Франції. Французька мова не є найбільш поширеною в мережі, поступаючись не тільки англійській, але й китайській та іспанській. У той же час французи визнані найбільш активними блогерами в Європі [3].

Блог настільки певно увійшов у французький кіберпростір, що у французькій мові з'явився неологізм *bloguer* (дослівно «блогити»), який навіть дієвідмінюється: *je blogue, tu blogues, nous bloguons* (дослівно «я блогу, ти блогіш, ми блогимо»).

Блог – це жанр, який швидко став популярним і отримав особливе визнання у Франції, де користувачами блогів є не тільки підлітки і молодь, які активно використовують також інші засоби зв'язку, але й представники зрілого і похилого віку, для яких блог — можливість досягнення цілей, самореалізації та розширення соціальних контактів.

У блогах інформація актуальна і є досить достовірною. Відповідальність за істинність інформації покладається на блогера, однак

користувачі мають змогу вплинути на його діяльність і внести свої корективи в зміст повідомлення. У цьому відображаються дві важливі особливості віртуального спілкування.

По-перше, будь-який індивід у мережі отримує можливість стати творцем, і традиційна межа між творцем і споживачем інформації стирається.

По-друге, Інтернет заохочує зворотний зв'язок письменника і читача. Реакція аудиторії вкрай важлива для користувача, що створює персональний віртуальний простір. Інтернет дозволяє приміряти різні маски і заохочує експерименти з ідентичністю. Критерієм успішності обраного способу служить реакція публіки.

Особливий інтерес становлять французькі молодіжні блоги. Багата, стилістично маркована молодіжна мова відрізняється від нормативної французької мови наявністю лексики з більш або менш яскраво вираженим фамільярним забарвленням. Комунікація в молодіжних блогах має свої особливості. У цій роботі ми проаналізували лексико-семантичні особливості французьких молодіжних блогів.

Аналізуючи лінгвістичні особливості сучасної французької мови молоді, ми спостерігаємо безліч жаргонних, сленгових слів, виразів, зворотів, скорочень. Мовлення, що використовується в дружньому інтернет-листуванні, більшою мірою популярне серед молоді. Батькам часто досить складно розшифрувати її і зрозуміти, про що їх діти спілкуються в Інтернеті. У французьких чатах, соціальних мережах немає чітко виражених правил, спостерігаються порушення орфографічних та граматичних норм мови. Розглянемо деякі особливості французької мови молоді в Інтернеті:

1) скорочення літер у складі слова. Спрощуються сполучення, які утворюють один звук. Наприклад, в описі блогу парижанки Lili міститься наступна інформація: «Le blog lifestyle d'une parisienne: brunchs, restos, voyages, expos, sorties culturelles à Paris et dans le monde». Тут використовуються такі літерні скорочення як restos (restaurants), expos (expositions).

2) американізм та англіцизм. У попередньому прикладі можна помітити два англіцизми: lifestyle (спосіб життя), brunchs (пізній сніданок). У блозі Сарі <https://www.instagram.com/sarah.tnj/> є американізм YeAh – вигук, що виражає згоду. Також у записі блогу Melanie: «Welcome au nouveau bébé !!!! allez partons les user!», використовується англіцизм welcome = ласкаво просимо, user = використовувати.

3) вживання фразеологізмів. Наприклад, у блозі французької Doucinette, де вона пише: «Je vais être sur les rotules ce soir ... je ne sais pas quand je trouverai le temps de déjeuner ...» У цьому записі

живається фразеологізм être sur les rotules = валитися з ніг.

4) вживання жаргонних висловів. Звернемося до блогу Alice Balice, де вона пише: «Au début je me contentais de publier mes créas sur FB, mais plus le temps passait, plus je trouvais que ça faisait un peu trop "la fille qui se la pète", et puis rares sont mes amis les aiment comme moi la couture et le DIY». Тут використовується жаргонний вислів «la fille qui se la pète», що означає «дівчина, яка хвалиться/викадає коники».

5) спрощена транскрипція. Дві або більше літер у спрощеному слові замінюються на одну, транскрипція якої відповідає транскрипції замінених літер. Наприклад, k = qu (ki)= o (ossi =); v = ve (avc = c); t = ter або tes (HT acheter). Наприклад, блогер Alice Kara використала кілька прийомів спрощеної транскрипції в одному реченні: «Pis j'me culpabilisais ossi, beaucoup» (Pis = puis, j'me = je me, ossi =aussi).

б) скорочення можна розділити на 3 групи:

а) скорочення, що мають у своєму складі тільки приголосні літери (avc = avec, bnj = bonjour, mdr = mort de rire, dr = de rien, PTDR = pété de rire). Наприклад, блогер Melanie використала абrevіатуру «mdr» у своєму запису: «Mdr la meuf elle a même pas l j'aime !»

б) скорочення, що мають у своєму складі як приголосні, так і голосні літери (DpenC = dépenser, DzSPré = désespéré, EXPLDR = explosé de rire). Блогер Carole, яка ділиться у своєму блозі враженнями про прочитані книги: «Concernant l'adaptation en film de ce sccond tome... comment dire, j'ai été dzspré», (В цьому реченні вона використала абrevіатуру dzspré, що означає désespéré).

в) скорочення, що робляться на основі фонетичної транскрипції (HT = acheter, ID = idée). Наприклад, запис Alice Balice: «Au début je me contentais de publier mes créas sur FB...» (FB = Facebook).

7) не друкуються літери, які не вимовляються французькою мовою (крім h). Наприклад, ptit = petit. Блогер Alice Kara пише: « Bonjour à tous mes ptits poulets!!!»

8) відсутність діакритичних знаків. Наприклад, у блозі паризького студента на ім'я dracula7890 (tres – très, entouree – entourée, calins – câlins), в блозі студентки Сарі (cafe – café), в блозі парижанки Lili (Ines – Inès, marche – marché, tres – très, a – à, qualite – qualité, matieres – matières, privilege – privilégie, vegetales – végétales, pepins – pépins).

9) для комунікації в молодіжних блогах характерні також літерні та цифрові скорочення, де цифра ставиться замість слова чи частини слова. Наприклад, 1 замінює невизначений артикль -un - і носовий звук [œ], 2 – приєдник de, і також цифри 5, 6, 7, 8, 9, які за своїм звучанням збігаються зі складами в слові, наприклад: 2-de;

2m1, dem1-demain. Блогер Clem пише: «L'échec cest 2 rester là où on est tombé».

10) різні варіації «oui». Звичайне «oui» може мати такі форми, як ouer, ue, ui, mui, woue, ouer, включно, oe, uer, ouai, ouais і багато інших. Наприклад, у записі: «Et ça y est les abricots sont arrivés! OUAIIIIIS!»

11) Використання універсальних символів «смайликів». Наприклад, :-)- основне позначення усмішки, :-* –поцілунок, :-(– основний смайл смутку і т. д. Наприклад, блогер Сара вжила такі символи, як ^_^, що означає задоволене і радісне обличчя і @+, що має подобу троянди.

12) використання верланізації. Наприклад, блогер Сара вжила поширений верлан, який особливо сподобався французам (zibOuxX – bisous), при цьому було змінено літерний склад слова. Також у блозі студентки Manon, яка називає себе Nonam = No âme (sans âme).

13) заміна літер символами. Наприклад, автор блогу hirondelle34, підліток зі Страсбурга, в рядку про улюблений стиль музики вказав наступне – RAP, r'n'b, HIP HOP, Brëf pLëiin dë çHO\$ëS :). Тут особливо добре видно застосування способу заміни літер символами, що наближені за своїм написання до оригінального написання. У наданому прикладі літера e замінюється символом £, літера s замінюється символом \$ (Brëf = bref, pLëiin dë çHO\$ëS = plein de choses).

14) використання шрифтів різного розміру. Попередній автор використовував цей прийом у фразі Brëf pLëiin dë çHO\$ëS (bref plein de choses).

15) подвоєння голосної. Знову звернемося до попереднього прикладу, де автор використав цей прийом у слові pLëiin (plein).

16) відсутність знаків пунктуації, апострофів. Наприклад, у блозі паризького студента з псевдонімом dracula7890 у змісті наступного його повідомлення можна помітити даний прийом: je suis ce genre de fille qui est gentille tres gentille et qui parfois peut se faire avoir. ce genre de fille timide quand elle ne connaît pas les gens mais qui est une vraie folle quand elle est entourée de ses amis.

ce genre de fille qui rigole et qui pleure parfois pour rien. ce genre de fille qui aime les calins qu'on lui dise des choses gentilles pour la mettre en confiance. Також, блогер Clem у своєму записі не використовує апострофи: «La chute nest pas un échec. L'échec cest 2 rester là où on est tombé». (nest = n'est, L'échec = L'échec, cest = c'est). Відсутність знаків пунктуації та апострофів означає, що блогер прискорив набір тексту.

17) меми. Серед франкомовних блогів стає популярним таке явище, як меми. Розглянемо деякі приклади всевітньо відомих мемів, які були до того ж запозичені і блогерами французьких Інтернет-сайтів.

«Keep calm and...» – фр. «Reste calme et...» –

«Зберігай спокій...». Цей вираз почали вживати не тільки в даному вигляді, але й додавати до другої частини інші слова. Наприклад, «Reste calme et parle français!» «Зберігай спокій і говори французькою!» «Reste calme et aime la Normandie!» «Зберігай спокій і люби Нормандію!»

Особливу популярність придбав мем, який прийшов з фільмів «On ne peut pas simplement...» або українською «не можна просто так взяти і...».

Розглянемо деякі приклади його використання:

«On ne peut pas simplement plaire à tout le monde» – «Не можна так просто взяти й сподобатися всім», «On ne peut pas simplement dormir tranquille» – «Не можна так просто взяти і спати спокійно», «On ne peut pas simplement rester calme» – «Не можна так просто взяти і залишатися спокійним»

У блозі парижанки Lili використано один з мемів «Et je ne pouvais pas simplement passer sans y faire attention» (І я не могла просто так взяти і залишити це без уваги).

18) гумористичні коментарі користуються популярністю, тому вони досить поширені у блогах. Для створення гумористичного ефекту використовуються різні прийоми, в тому числі, які базуються на омонимії: «PL! Qa serai cool qu on ai juste a modre des gargonpour en faire des hommes bil zombi, Homme bi, tu la comprend? Ok! Je sort...» (<https://www.youtube.com/user/cedric3119> липень 2015) +cedric3119 moi aussi j adore comment il le dit «Des zombies» = «Des hommes bi» AA (<https://www.youtube.com/user/Terre314> серпень 2015).

19) спостерігаються різні граматичні помилки, такі як порушення правил узгодження: «L avion en papier est vraiment nice, pis moi aussije suis une fete de cochon j dois alter au bout des choses tête si tout le monde me disent que je vais me planter en pleine face je le fais pareil. Fackj me demande bien qui aurai raison entre nous deux» (<https://www.youtube.com/user/xelorpunkx> січень 2015, Мирабель).

Таким чином, можна говорити про особливу мову молоді, яка використовується в блогах. Цей факт викликає побоювання у лінгвістів з приводу майбутнього французької мови. Вони припускають, що порушення правил мови в інтернеті спричинить порушення і в житті, і на письмі, що зрештою приведе до зниження рівня знання французької мови. Одним із затятих супротивників спілкування в інтернеті є французький письменник та журналіст Франсуа де Клозе, який пише: «Французька молодь більше не вчить, не знає і не буде знати орфографію, з цим покінчено. І причина нам зрозуміла, неможливо приділяти стільки годин орфографії, яка раніше займала практично весь час у початкових школах, цьому прийшов кінець, тепер є багато інших предметів. І звичайно ж, це покоління писемності, молоді пишуть багато, як

ніколи, ми живемо в цивілізації писемності, а не зображень (картинок). Подивіться на них! Вони завжди пишуть щось: сточать на телефонах або клавіатурі. Але це не одне і те ж, це не та писемність, якої нас вчили в школі. За допомогою СМС молодь навчилася грати словами, вони скорочують слова, урізують, змінюють орфографію, розважаються цим» [11:78].

Отже, ми можемо сказати, що молодіжна французька мова в умовах інтернет-спілкування набуває нових фарб, засобів і форм вираження і втрачає старі. Відбувається еволюція мови.

Аналіз французької блогосфери дозволяє зробити висновки про те, що в сучасній французькій Інтернет-комунікації молодіжна лексика – найбільш відкрита і незамкнута система в сучасній французькій мові, словниковий склад якої

постійно поповнюється за рахунок не тільки запозичень й розширення значення загальноживаних слів основного словникового фонду, але й завдяки іншим активним процесам словотвору (номіналізація, редуплікація, словоскладення, лексикалізація, аббревіація та ін.). Молодіжний сленг стає подібний його носіям: він різкий, голосний, зухвалий. Мовлення відображає внутрішнє прагнення молодих людей яскравіше і сильніше, ніж одяг, зачіски, спосіб життя. Говорячи про джерела поповнення лексики в молодіжному сленгу, ми підкреслюємо зростаючу актуальність запозичень з англійської мови, що пояснюється мовленнєвою модою, культурними стандартами, що привносяться у Францію через поп-індустрію і комп'ютерну продукцію.

Література

1. Алексеев А. В. Записи в блоге как речевой жанр интернет-коммуникации: попытка описания / А. В. Алексеев // II Российская конференция по экологической психологии, 12-14 апр. 2000 г. : тезисы. – М. : Экспосентр РОСС, 2000. – С. 240–245.
2. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Р. Барт ; [пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина]. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – 457 с.
3. Гогитидзе К. Французы самые активные блогеры [Электронный ресурс] / К. Гогитидзе. – Режим доступа: <http://itua.info/news/internet>.
4. Горошко Е. И. Интернет-коммуникация: проблема жанра / Е. И. Горошко // Жанры и типы текста в научном и медийном дискурсе: межвуз. сб. науч. тр. – 2006. – Вып. 4. – С. 165–175.
5. Ильин М. В. Слова и смыслы: опыт описания политических понятий / М. В. Ильин. – М. : РОССПЭН, 1997. – С. 14.
6. Компанцева Л. Ф. Интернет-коммуникация: когнитивно-прагматический и лингвокультурологический аспекты / Л. Ф. Компанцева. – Луганск : Знание, 2007. – 444 с.
7. Красных В. В. Основы психолингвистики и теории коммуникации: курс лекций / В. В. Красных. – М. : «Гнозис», 2001. – С. 200–201.
8. Пешё М. Контент-анализ и теория дискурса / М. Пешё // Квадратура смысла. – М. : Прогресс, 1999. – С. 302–336.
9. Серио П. Анализ дискурса во французской школе: дискурс и интердискурс / П. Серио // Семиотика: антология. – М. : Академический проект, 2001. – С. 549–562.
10. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность: учеб. пособие / В. Е. Чернявская. – М.: Книжный дом «Либроком», 2009. – С. 73.
11. Darot M. Usage de la langue: le register familial / M. Darot // Le français dans le monde. – 2009. – № 196. – P. 78–80.

References

1. Alekseev, A. B. (2000) Zapisi v bloge kak rechevoy zhanr internet-kommunikatsii: popyitka opisaniya [Blog Entries as a Speech Genre of Internet Communication]. Moscow : Ekopsitsentr ROSS, pp. 240–245.
2. Bart, R. (2003) Sistema modyi. Stati po semiotike kulturyi [Fashion system. Articles on semiotics of culture]. Moscow : Izd-vo im. Sabashnikovyih.
3. Gogitidze, K. Frantsuzyi samyie aktivnyie bloggeryi [The Frenchmen are the most active bloggers]. [Electronic resource] Available at: <http://itua.info/news/internet>.
4. Goroshko, E. I. (2006) Internet-kommunikatsiya: problema zhanra [Internet communication: the genre problem. Genres and types of text in the scientific and media discourse: interuniversity]. Zhanryi i typyi teksta v nauchnom i mediynom diskurse, no. 4, pp. 165–175.
5. Ilin, M. V. (1997) Slova i smyislyi: opyt opisaniya politicheskikh ponyatyiy [Words and meanings: the experience of describing political concepts]. Moscow : ROSSPEN. [in Russian]
6. Kompantseva, L. F. (2007) Internet-kommunikatsiya: kognitivno-pragmaticheskii i lingvokulturologicheskii aspektyi [Internet-communication: cognitive-pragmatic and linguocultural aspects]. Lugansk : Znanie. [in Russian]
7. Krasnyih, V. V. (2001) Osnovy psiholingvistiki i teorii komunikatsii: kurs lektsiy [Fundamentals of psycholinguistics and communication theory: a course of lectures]. Moscow : Gnozis, pp. 200–201.
8. Peshyo, M. (1999) Kontent-analiz i teoriya diskursa [Content analysis and discourse theory]. Moscow : Progress, pp. 302–336.
9. Serio, P. (2001) Analiz diskursa vo frantsuzskoy shkole: diskurs i interdiskurs / [Analysis of discourse in the French

school: discourse and interdiscourse]. Moscow : Akademicheskii proekt, pp. 549–562.

10. Chernyavskaya, V. E. (2009) *Lingvistika teksta: polikodovost, intertekstualnost, interdiskursivnost* [Linguistics of the text: polycode, intertextuality, interdiscursivity]. Moscow : Knizhnyi dom Librokom, p. 73.

11. Darot, M. (2009) *Usage de la langue: le register familier. Le français dans le monde*. No.196, pp. 78–80.

УДК 811.111

Л. В. Щ и г л о

Київський національний лінгвістичний університет

Діахронічна еволюція мови

Щигло Л. В. Діахронічна еволюція мови. Людська мова – складний, багатограний феномен, вивчення якого викликає необхідність застосування методів аналізу інших наук, оскільки лише на «стику наук» можливо отримати нове знання стосовно реальної сутності досліджуваного об'єкта. Висвітлюються можливості застосування міждисциплінарного (і ширше – трансдисциплінарного) підходу до дослідження еволюційних процесів у мові; обґрунтовується виокремлення еволюційної лінгвістичної синергетики в особливий напрямок філологічних студій; окреслюються перспективи подальших наукових розвідок системи мови.

Ключові слова: синергетика, лінгвосинергетика, еволюційна лінгвосинергетика, методологія, міждисциплінарність, трансдисциплінарність.

Щигло Л. В. Диахроническая эволюция языка. Человеческий язык – сложный, многогранный феномен, изучение которого вызывает необходимость применения методов анализа других наук, поскольку только на «стыке наук» можно получить новое знание о реальной сущности исследуемого объекта. Освещаются возможности применения междисциплинарного (и шире – трансдисциплинарного) подхода для исследования эволюционных процессов в языке; обосновывается выделение эволюционной лингвистической синергетики в особое направление филологических студий; определяются перспективы дальнейших научных исследований системы языка.

Ключевые слова: синергетика, лингвосинергетика, эволюционная лингвосинергетика, методология, междисциплинарность, трансдисциплинарность.

Shchyhlo L. V. Diachronic evolution of the language. The modern stage of the development of linguistics is characterized by the fact that linguistic scientists are increasingly turning their attention to the historical and historical typological problems of language, primarily due to the need to create a theory that would have a more powerful explant power compared to a clearly limited time frame a synchronous approach to the identification of nature, forms of existence, and even the very essence of linguistic phenomena and processes. The current practice of carrying out linguistic analysis with all conviction showed that the synchronous approach itself, taken in isolation from the diachronic one, was unable to provide an adequate explanation for the facts of various structural and semantic transformations in the language in general, its peripheral and relic phenomena, in particular. The human language is a complex, multifaceted phenomenon, the study of which calls for the application of methods for the analysis of other sciences, since only at the "junction of sciences" one can obtain a new knowledge of the real essence of the object under study. The main focus of research is focused on highlighting the possibility of applying an interdisciplinary (and broader – transdisciplinary) approach to investigating evolutionary processes in the language; substantiation of evolutionary linguistic synergetics in the special direction of philological studies; determining the prospects for further scientific research of the system of language in diachrony.

Key words: synergetics, linguosynergetics, evolutionary linguosynergetics, methodology, interdisciplinarity, transdisciplinarity.

Характерною тенденцією науки сьогодення є перехід від спеціалізації знань до їх інтеграції. Не стоїть осторонь від такого переходу і наука про мову. Завдяки загальним принципам когнітивної парадигми, таким як експансіонізм, функціоналізм, антропоцентризм, експланаторність, успішно розвиваються міждисциплінарні науки: когнітивна лінгвістика, психолінгвістика, нейропсихологія тощо [14:144–238]. Об'єктами їх вивчення стають відкриті, нелінійні, самоорганізаційні, дисипативні (ті, що розсіюють енергію, інформацію) системи. Зазначені системи на сучасному етапі розвитку наукового пізнання є невід'ємними складовими синергетичних наук. Синергетика як самостійна наукова парадигма спрямована на виявлення загальних закономірностей в процесах еволюції

систем різної природи. На думку В. І. Аршинова, будь-який еволюційний процес виражений низкою змін протилежних станів – порядку і хаосу в системі, об'єднаними фазами переходу до хаосу і виходу з хаосу (самоорганізації) [3:94]. Науковці зазначають, що синергетика є «новим діалогом людини з природою, новим підходом до пізнання еволюційних криз, нестабільності, до оволодіння

методами нелінійного управління складними системами, що знаходяться в стані нестійкості» [16:148]. Спираючись на загальні закони синергетики, Е. Ласло пише: «Зовсім необов'язково і навіть нерозумно вважати, що процеси фізичної, біологічної і навіть соціокультурної еволюції підкоряються принципово різним законам.... Різниця між науками перебільшена до такої міри,

що вони здатні ввести в оману широку публіку» [15:82]. «Синергетика дає можливість розглянути старі проблеми в новому світлі, переформулювати питання, переконструювати проблемне поле науки» [12:70].

У наукових студіях загалом, і в лінгвістиці зокрема, принциповим є застосування конкретної методології, оскільки це зумовлює результативність у вирішенні конкретних проблем, тому удосконалення методів наукового аналізу, розширення методологічного інструментарію лінгвістики з метою досягнення нової якості для пізнання об'єкта дослідження і становить актуальність нашого наукового пошуку.

Мета роботи – розкрити евристичний потенціал синергетики для діахронічних філологічних студій.

Для цього варто вирішити низку таких завдань:

- розглянути співвідношення понять «міждисциплінарність» та «трандисциплінарність»;
- окреслити можливості застосування міждисциплінарного та трандисциплінарного підходів до опису мови в діахронії;
- висвітлити аплікативний потенціал синергетики для аналізу еволюційних процесів у мові;
- обґрунтувати виокремлення еволюційної лінгвістичної синергетики;
- окреслити перспективи подальших філологічних розвідок.

Наукова спільнота сучасності повною мірою усвідомлює нагальну потребу в інтеграції знання, спільній діяльності дослідників різних сфер науки, об'єднаних єдиним об'єктом вивчення, доказом чого може слугувати той факт, що «в документах ЮНЕСКО і в бюлетенях Асоціації складного мислення у Франції нерідко йдеться про інженерію трандисциплінарності» [13:73] (курсив авторів). Як тонко підмічає Т. І. Домброван, «поняття «трандисциплінарність» подібне поняттю

«міждисциплінарність». Відмінності, ймовірно, полягають в масштабності кооперації та кількості задіяних наукових сфер: «трандисциплінарність» є вищим рівнем наукової рефлексії, яка здатна стати основою для єдиної метамови науки» [10:81].

Синтез різних дисциплін відбувається в сучасній науці в межах синергетики – міждисциплінарного (і ширше – трандисциплінарного) наукового напрямку дослідження складних, відкритих, динамічних, самоорганізаційних, нелінійно еволюціонуючих систем різної онтології. Міждисциплінарність синергетики полягає в кооперації методів і принципів дослідження складних систем, напрацьованих в рамках різних наукових дисциплін, що об'єднуються об'єктом дослідження – складними системами, вивченням етапності їх самоорганізації, виявленням загальних закономірностей їх функціонування, встановленням загальних принципів їх еволюції.

В даний час синергетика відіграє роль своєрідного «комунікатора, що дозволяє оцінити ступінь спільності результатів однієї науки, їх корисність для інших наук і перевести діалект конкретної науки на високу латинь міждисциплінарного спілкування» [8:215].

Фундаментальні праці, виконані із залученням понятійного апарату синергетики у філології [1; 4; 5; 10; 6; 7; 11; 19; 20; 21; 23] свідчать про започаткування нового міждисциплінарного (і ширше – трандисциплінарного) напрямку – лінгвістичної синергетики, або лінгвосинергетики.

Обґрунтовуючи теоретико-концептуальні засади лінгвосинергетики, Т. І. Домброван схематично зображує концептуальну основу лінгвосинергетики у вигляді радіальної діаграми, що вміщує три базові компоненти, які репрезентують основні методологічні принципи трьох складових лінгвосинергетики: філософії, лінгвістики, синергетики (рис.1.).



Рис. 1. Концептуально-методологічна платформа лінгвосинергетики (за Т. І. Домброван)

Діаграма відображує інтегративний підхід до пізнавальної діяльності в рамках лінгвосинергетики, об'єднання методологій дослідження гуманітарних і природничих наук [10:69].

Зазначимо, що лінгвосинергетика як різновид трандисциплінарних досліджень, об'єднує вчених, яких цікавлять прояви загальних закономірностей

розвитку в мові. Головними напрямками пошуків є механізми мовної саморегуляції і самоорганізації. Для їх пояснення залучаються знання як власне лінгвістичного плану, так і релевантні відомості з інших дисциплін (фізики, математики, біології, психології, соціології тощо). Синтез різномірної інформації забезпечує синергетична метамова. І вже на сьогоднішній день варто підкреслити, що

інтеграція синергетики і лінгвістики успішно відбулася і є взаємовигідною, оскільки синергетика розширила сферу релевантності своїх ідей та принципів, а лінгвістика набула нової методології, що уможливує «висвітлення глибинних процесів у системно-структурній організації мови, які сприяють її динамізму, гнучкості та зрештою самоорганізації на якісно іншому рівні» [9:163].

Сучасні наукові доробки, виконані у руслі лінгвосинергетики, здебільшого розглядають лінгвістичні проблеми у площині синхронії. Проте, слідом за Т. І. Домброван, вважаємо за доцільне методологічні принципи синергетики, першочергово, екстраполювати на дослідження лінгвальних явищ та процесів у їх історичній динаміці, оскільки «моделювання проходження системою точок біфуркації, виявлення спектра випадковостей і встановлення закономірностей вибору того чи іншого напрямку на кожній стадії еволюційного розвитку – все ще очікує свого дослідження в рамках синергетичної парадигми» [9:166].

Не викликає сумніву й той факт, що одним із найважливіших завдань синергетики є виявлення внутрішніх і зовнішніх законів еволюції системи. З цих позицій еволюційна лінгвістична синергетика або еволюційна лінгвосинергетика, що лежить в основі принципу універсального еволюціонізму, вбачається нами ще одним із методологічних підходів до вивчення мовної системи у її історичній динаміці. Предмет еволюційної лінгвістичної синергетики становить феномен спонтанного виникнення – самоорганізації структур на різних діахронічних зрізах розвитку мовної системи. Одне із пріоритетних завдань еволюційної лінгвістичної синергетики полягає у розкритті внутрішніх і зовнішніх законів еволюції системи мови. Понятійний та термінологічний апарат синергетики знаходить своє застосування для досліджень в ракурсі лінгвосинергетики, а також є релевантним і для наукових пошуків в контексті еволюційної лінгвосинергетики. Коротко розглянемо зміст базових понять зазначеної теорії.

Самоорганізаційні і саморегуляційні механізми, що діють в системі мови, а саме флуктуації і відбір, перебудовують мову та наближують до оптимально стабільного стану і оптимальної адаптації до середовища. Саме флуктуації вважаються в синергетиці рушійною силою розвитку мовної системи, саме від них залежить можливість утворення нового порядку [17:119]. Одними із ключових понять синергетики є точки біфуркації і аттрактори. Точки біфуркації визначаються як точки нестабільності системи, в яких виникає спектр можливостей переходу в інший стан, багатоваріантність шляхів розвитку. Система обирає оптимальний варіант і продовжує свій поступовий розвиток до виникнення наступної

точки біфуркації. Аттрактор – це відносно стійкий стан системи, який ніби притягує до себе всю множину траєкторій системи, визначених різними початковими умовами. Із цього випливає, що якщо нестійка система потрапляє в поле тяжіння певного аттрактора, то вона неминуче еволюціонує до стабільного стану і може перебувати в ньому до того часу, доки за певних причин знову не перейде у стан нестабільності. Нестабільність стану зумовлюється підвищеним рівнем ентропії [там само]. Ентропія (від грец. «перехід, перетворення») – фізичний термін, введений математиком К. Шенноном, який в лінгвосинергетиці застосовується для опису нестійких станів мовних систем. У цьому контексті термін ентропія виступає як показник рівня невизначеності того чи іншого аспекту мови [2:16–17].

Рівень ентропії і розвиток дисипативних структур залежить як від описаних вище зовнішніх чинників, що впливають на розвиток мови, так і від внутрішніх процесів її розвитку. До того ж важливо пам'ятати про те, що, як писав І. Пригожин, «перебуваючи між двома точками біфуркації, система розвивається закономірно, тоді як поблизу точок біфуркації істотну роль відіграють флуктуації, які і визначають, яка з гілок кривої буде далі визначати поведінку системи» [22:50]. З цього випливає, що мовні закони поступального еволюційного розвитку діють тільки в тих випадках, коли рівень ентропії не піднімається вище певної межі. Але як тільки ця межа перевищується, збільшується кількість аттракторів і в точках біфуркації відбуваються стрибки, що виводять мовні процеси, явища і якості, яких вони торкаються, на якісно інший рівень. В такому випадку звичайні мовні закономірності можуть втрачати свою силу, в гру вступає чинник ймовірності. Також континуум ймовірностей, як це не дивно, може формувати певні закономірності. Так, Н. Л. Мишкіна про цей факт пише: «...використовуючи дані про спонтанні, ймовірнісні, алогічні, а також відсутні мовні явища, в принципі можливо визначити очікувані лінії в саморозвитку мови» [18:87].

Отже, опис мовних змін в контексті синергетичної парадигми в діахронії необхідний для систематизації прогностичних студій, які дозволяють окреслити можливі варіанти розвитку систем мови.

Лінгвосинергетика як різновид трансдисциплінарних досліджень займається з'ясуванням загальних закономірностей мовної еволюції. Головними напрямками пошуків є механізми мовної саморегуляції і самоорганізації.

Еволюційна лінгвістична синергетика, на нашу думку, є прийнятним методологічним підходом до вивчення мовної системи у її розвитку. Предмет еволюційної лінгвістичної синергетики становить

феномен спонтанного виникнення – самоорганізації структур на різних діахронічних зрізах розвитку мовної системи. Розкриття внутрішніх і зовнішніх законів еволюції мовної системи – основне завдання еволюційної лінгвосинергетики.

Вважаємо, що вивчення розвитку мови з позицій еволюційно-синергетичної парадигми необхідне не лише для досягнень в площині еволюційної лінгвістики, але й для лінгвопрогностичних розвідок, оскільки «залучення синергетичних принципів до аналізу

багатовекторного спектру альтернатив у розвитку мовної системи на різних етапах самоорганізації допоможе розкрити і описати природу й «роботу» так званих внутрішніх чинників розвитку мови, які й досі залишаються в «тіні», а комп'ютерне вирішення окреслених задач сприятиме поглибленню нашого знання в цій області дослідження й, напевно, допоможе спрогнозувати можливі шляхи розвитку мовної системи в границях заданого просторово-часового діапазону» [9:162–163].

Література

1. Алефиренко Н. Ф. Поэтическая энергия слова: синергетика языка, сознания, культуры / Николай Федорович Алефиренко. – М. : Академия, 2002. – 364 с.
2. Амаатов А. М. К вопросу о самоорганизации языка и языковой эволюции // Лингвистические и методические аспекты преподавания иностранных языков: материалы междунар. науч.-практ. конф. (г. Белгород, 26–27 ноября 2009 г.). – Белгород, 2009. – С. 16–17.
3. Аршинов В. И. Синергетика постижения сложного / В. И. Аршинов, В. Г. Буданов // Синергетика и психология. – Вып.3. – М., 2004. – С. 94–110.
4. Бацевич Ф. Духовна синергетика рідної мови: Лінгвофілософські нариси: монографія / Флорій Бацевич. – К. : ВЦ «Академія», 2009. – 192 с. (Серія «Монограф»).
5. Борботько В. Г. Принципы формирования дискурса: От психолингвистики к лингвосинергетике : монография / Владимир Григорьевич Борботько. – М. : Книжн. дом «ЛИБРОКОМ», 2007. – 288 с.
6. «Вектори розвитку сучасного літературного процесу: 36. наук. праць // ОНУ імені І. І. Мечникова / ред. кол.: відп. ред. Силантьєва В. І. [та ін.]. – Одеса : Астропринт, 2011. – 352 с.
7. Герман И. А. Лингвосинергетика : монография / И. А. Герман. – Барнаул : Изд-во Алтайской академии экономики и права, 2000. – 168 с.
8. Данилов Ю. А. Синергетический подход к изучению языка: возможности, ограничения и опасности / Юлий Александрович Данилов // Философия науки. – Вып.3: Проблемы анализа знания. – М. : Ин-т философии РАН, 1997. – С. 215.
9. Домброван Т. І. Діахронічна лінгвосинергетика: статус, задачі та основний понятійний і термінологічний апарат / Т. І. Домброван // Сучасні дослідження з іноземної філології. 36. наук. праць. – Ужгород, 2011. – Вип. 9. – С. 162–168.
10. Домброван Т. И. Синергетическая модель развития английского языка // Диссертация д. филол. н.: 10.02.04 / Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова. – Одесса, 2013. – 466 с.
11. Єнікєєва С. М. Система словотвору сучасної англійської мови: синергетичний аспект (на матеріалі новоутворень кінця ХХ – початку ХХІ століть) – АДД, 10.02.04 // Санія Маратівна Єнікєєва / Київський національний лінгвістичний університет. – К., 2011. – 35 с.
12. Князева Е. Н. Антропный принцип в синергетике / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов // Вопросы философии. – 1997. – № 3. – С. 62–79.
13. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Синергетика: Нелинейность времени и ландшафты коэволюции / Елена Николаевна Князева, Сергей Павлович Курдюмов / Вступление ст. Г. Г. Малинецкого. – М. : КомКнига, 2011. – 272 с. (Серия «Синергетика: от прошлого к будущему».)
14. Кубрякова Е. С. Эволюция лингвистических идей во второй половине ХХ века (опыт парадигмального анализа) / Е. С. Кубрякова // Язык и наука конца ХХ века. – М. – С. 144–238.
15. Ласло Э. Основания трансдисциплинарной единой теории // Вопросы философии. – 1997. – № 3. – С.80–85.
16. Международный московский синергетический форум // Вопросы философии. – 1997. – №11. – С.148–151.
17. Мишанова Ю. В., Сопова И. В. Язык как самоорганизующаяся система // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2015. – № 4 (46). – Ч. I. – С. 119.
18. Мышкина Н. Л. Исследование функционирования языковой системы на основе принципов контрадиктно-синергетической лингвистики // Синергетическая лингвистика vs лингвистическая синергетика: материалы междунар. науч.-практ. конференции (г. Пермь, 8–10 апреля 2010 г.). – Пермь, 2010. – С. 85–94.
19. Моисеева И. Ю. Синергетическая модель текстообразования. – АДД: 10.02.19 // Моисеева Ирина Юрьевна. – Челябинский госуд. ун-т. – Челябинск, 2007. – 39 с.
20. Пихтовникова Л. С. Лингвосинергетика: основы и очерк направлений. Монография / Пихтовникова Лидия Сергеевна. – Х.: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. – 180 с.
21. Пономаренко Е. В. Лингвосинергетика бизнес-общения с позиций компетентностного подхода (на материале английского языка) : монография / Евгения Витальевна Пономаренко. – М.: МГИМО-Университет, 2010. – 151 с.
22. Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. М., 1991. № 6. С. 46–52.
23. Семенець О. О. Лінгвістична синергетика ідіолекту Євгена Маланюка. – АДД.10.02.01 – укр. мова / Семенець Олена Олександрівна / НАН України. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. – Київ, 2005. – 36 с.

References

1. Alefirenko, N. F. (2002) Poeticheskaya energiya slova: sinergetika yazyika, soznaniya, kulturyi [Poetic energy of the word: synergetics of language, consciousness, culture]. Moscow : Akademiya. [in Russian]
2. Amatov, A. M. (2009) K voprosu o samoorganizatsii yazyika i yazyikovoy evolyutsii [On the question of self-organization of language and language evolution]. Lingvisticheskie i metodicheskie aspektyi prepodavaniya inostrannykh yazyikov: materialy mezhdunar. nauch.-prakt. konf. Belgorod, pp. 16–17.
3. Arshinov, V. I. (2004) Sinergetika postizheniya slozhnogo [Synergetics of comprehension of complex]. Budanov. Sinergetika i psihologiya. No.3, pp. 94–110. Moscow. [in Russian]
4. Batseych, F. (2009) Dukhovna synerhetyka ridnoi movy: Linhvofilosofski narysy: [Spiritual Synergetics of the Native Language]. Kyiv : VTs «Akademiia». [in Ukrainian]
5. Borbotko, V. G. (2007) Printsipy formirovaniya diskursa: Ot psiholingvistiki k lingvosinergetike [Principles of the formation of discourse]. Moscow : Knizhn.dom «LIBROKOM». [in Russian]
6. Vektory rozvytku suchasnoho literaturnoho protsesu (2011) [Vectors of development of the modern literary process]. Odesa : Astropynt.
7. German, I. A. (2000) Lingvosinergetika : monografiya [Linguistics]. Barnaul : Izd-voyaltayskoy akademii ekonomiki i prava. [in Russian]
8. Danilov, Yu. A. (1997) Sinergeticheskiy podhod k izucheniyu yazyika: vozmozhnosti, ogranicheniya i opasnosti [Synergetic approach to language learning: opportunities, constraints and dangers]. Filosofiya nauki. No. 3: Problemy analiza znaniya. Moscow : In-t filosofii RAN. [in Russian]
9. Dombrovan, T. I. (2011) Diakhronichna linhvosynerhetyka: status, zadachi ta osnovnyi poniatiinyi i terminolohichniy aparat [Diachronic linguosynergy: status, tasks and basic conceptual and terminological apparatus]. Suchasni doslidzhennia z inozemnoi filolohii. Zb. nauk. prats. Uzhhorod. No. 9, pp. 162–168.
10. Dombrovan, T. I. (2013) Sinergeticheskaya model razvitiya angliyskogo yazyika [Synergetic model of the development of the English language]. [PhD Thesis]. Odessa. [in Russian]
11. Yenikieieva, S. M. (2011) Systema slovtvoru suchasnoi anhliskoi movy: synerhetychnyi aspekt (na materialii novoutvoren kintsia KhKh – pochatku KhKhI stolit) [The system of the word-formation of modern English: the synergetic aspect (based on the material of the neoplasms of the late XX - early XXI centuries)]. Kyiv. [in Ukrainian]
12. Knyazeva, E. N. (1997) Antropnyi printsip v sinergetike [The Anthropic Principle in Synergetics]. Voprosy filosofii. No. 3, pp. 62–79.
13. Knyazeva, E. N., Kurdyumov S. P. (2011) Sinergetika: Nelineynost vremeni i landshafty koevolyutsii [Synergetics: Nonlinearity of Time and Landscapes of Co-Evolution]. Moscow : KomKniga. [in Russian]
14. Kubryakova, E. S. Evolyutsiya lingvisticheskikh idey vo vtoroy polovine XX veka (opyit paradigmalnogo analiza) [Evolution of linguistic ideas in the second half of the XX century (experience of paradigmatic analysis)]. Yazyik i nauka kontsa XX veka. Moscow, pp. 144–238.
15. Laslo, E. (1997) Osnovaniya transdistsiplinarnoy edinoi teorii [Foundations of transdisciplinary united theory]. Voprosy filosofii. No. 3, pp.80–85.
16. Mezhdunarodnyy moskovskiy sinergeticheskiy forum (1997) Voprosy filosofii [International Moscow Synergetic Forum]. No 11, pp.148–151. [in Russian]
17. Mishanova, Yu. V., Sopova I. V. (2015) Yazyik kak samoorganizuyuschayasya sistema [Language as a self-organizing system]. Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. Tambov : Gramota. No.4 (46). Vol. I. [in Russian]
18. Myishkina, N. L. (2010) Issledovanie funktsionirovaniya yazyikovoy sistemy na osnove printsipov kontradiktno-sinergeticheskoy lingvistiki [An Investigation of the Functioning of the Language System Based on the Principles of Contradiction-Synergetic Linguistics]. Sinergeticheskaya lingvistika vs lingvisticheskaya sinergetika: materialy mezhdunar. nauch.-prakt. Konferentsii. Perm, pp. 85–94.
19. Moiseeva, I. Yu. (2007) Sinergeticheskaya model tekstoobrazovaniya [Synergetic model of textual formation]. Chelyabinskii gosud. un-t. Chelyabinsk. [in Russian]
20. Pihtovnikova, L. S. (2012) Lingvosinergetika: osnovy i ocherk napravleniy. Monografiya [Linguistics: the basics and outline of the directions]. Kharkiv : HNU imeni V. N. Karazina. [in Russian]
21. Ponomarenko, E. V. (2010) Lingvosinergetika biznes-obscheniya s pozitsiy kompetentnostnogo podhoda (na materiale angliyskogo yazyika) [Linguistics of business communication from the standpoint of the competence approach (on the material of the English language)]. Evgeniya Vitalevna Ponomarenko. Moscow : MGIMO-Universitet. [in Russian]
22. Prigozhin, I. (1991) Filosofiya nestabilnosti [Philosophy of instability]. Voprosy filosofii. No. 6, pp 46–52.
23. Semenets, O. O. (2005) Linhvistychna synerhetyka idiolektu Yevhena Malaniuka [Linguistic synergetics of idyol of Yevhen Malanyuk]. Ukrainy. In-t movoznavstva im. O. O. Potebni. Kyiv. [in Ukrainian]

УДК 811.161.2'367.622'366.54

Т. В. Фунікова

Національний аерокосмічний університет ім. М. Є. Жуковського «ХАІ»

Становлення парадигми називного та знахідного відмінків множини іменників чоловічого роду в українській літературній мові XVII ст. (на матеріалі «Синопису» та «Хроніки» Ф. Софоновича)

Фунікова Т. В. Становлення парадигми називного та знахідного відмінків множини іменників чоловічого роду в українській літературній мові XVII ст. (на матеріалі «Синопису» та «Хроніки» Ф. Софоновича). У статті проаналізовано називний та знахідний відмінки множини іменників чоловічого роду в літописних пам'ятках XVII ст. «Синописі» та «Хроніці» Ф. Софоновича в контексті української літературної мови XVII ст.

Виявлено як архаїчні, так і нові форми іменників у літописах, що властиві сучасній українській літературній мові. Встановлено, що система іменника, відображена в «Синописі» та «Хроніці» Ф. Софоновича, є перехідним етапом від системи іменника староукраїнської доби до системи іменника сучасної української літературної мови, бо, зберігаючи архаїчні форми (стародавні флексії, залишки форм двоїни тощо), вже поповнюється і багатьма новими формами, властивими сучасній українській літературній мові.

Ключові слова: система іменника, українська літературна мова XVII ст., церковнослов'янська мова, історична морфологія, флексія, словозміна, називний відмінок, знахідний відмінок.

Фунікова Т. В. Становление парадигмы именительного и винительного падежей множественного числа существительных мужского рода в украинском литературном языке XVII в. (на материале «Синописа» и «Хроники» Ф. Софоновича). Статья посвящена анализу именительного и винительного падежей множественного числа системы существительного мужского рода в летописных памятниках XVII в. «Синописе» и «Хронике» Ф. Софоновича в контексте украинского литературного языка XVII в. В работе выявлены как архаические, так и новые формы существительных в летописях, которые характерны для современного украинского литературного языка.

Исследование показало, что система существительного в языке «Синописа» и «Хроники» Ф. Софоновича является переходным этапом от системы существительного староукраинской эпохи к системе существительного современного украинского литературного языка. Сохраняя архаические формы (старые флексии, остатки форм двойственного числа и т.д.), система существительного уже пополняется и новыми формами, характерными для современного украинского литературного языка.

Ключевые слова: система существительного, украинский литературный язык XVII в., церковнославянский язык, историческая морфология, флексия, словоизменение, именительный падеж, винительный падеж.

Phunikova T. V. Nominative and accusative cases of plural nouns of masculine gender in the Ukrainian literary language of the XVII th century (on the basis of «Synopsis» and «Chronicle» of Ph. Sophonovich). The article is based on the historical materials. This investigation is dedicated to the analysis of nominative and accusative cases of the noun system in «Synopsis» and «Chronicle» by Ph. Sophonovich, annalistic monuments of the XVII th century, in the context of the Ukrainian literary language of the XVII th century. In article both archaic and new forms of noun in chronicle are revealed.

The most important phenomenon in the system of the declension of nouns is the destruction of the old system of the declension, organized according to the structure of stems, and setting up a new system, based on the gender principle. It is determined that the language of «Synopsis» is literary Church Slavonic language in Slavo-Ukrainian variant from which foreign structural components are gradually removed and replaced with the Ukrainian ones. The analysis of case category gave the possibility to find out that some cases receive two or three parallel case forms caused by new grouping of nouns on gender principle as well as such processes as internal analogy, development of animate and inanimate objects category, number, step-by-step disappearance of dual number. At the same time some cases are multifunctional. In word-changing of nouns of new types of declension of the Ukrainian literary language of the XVII century inflexions of some cases of different declension may be unified. New types of declension gave the possibility to get rid of archaic Church Slavonic forms and use inflexion forms on the new principles.

In this work both archaic and new forms of nouns in chronicles which are typical for the modern Ukrainian literary language are revealed. On the basis of the investigation it is concluded that the noun system in the language of «Synopsis» and «Chronicle» by Ph. Sophonovich is a phase of transition from noun system of Old Ukrainian period to noun system of modern Ukrainian literary language. There is established that the noun system in «Synopsis», on the one hand, keeps many archaic forms, many old inflexions and, on the other hand, includes different new forms (new inflexions, forms of plural number, etc.).

Key words: noun system, Ukrainian literary language of the XVII th century, Church Slavonic language, historical morphology, inflexion, word-changing, the nominative case, the accusative case.

Грунтовний лінгвістичний аналіз парадигми іменників (ім.) чоловічого роду (чол. р.) в українській літературній мові XVII ст., зокрема форм називного та знахідного відмінків множини (наз., знах. відм. мн.) є досить актуальним в історичній морфології [3; 9; 11]. Важливим науковим завданням фахівців морфології є системне дослідження словозміни ім., зокрема флексій наз. та знах. відм. ім., співвідношення архаїчних та нових флексій вищезазначених відм. протягом історичного розвитку мови, оскільки думки науковців щодо цього різні, а також з'ясування причин появи нових флексій на місці старих в наз. та знах. відм. мн. [4; 5; 8].

Морфологічні особливості окремих пам'яток XVII ст., зокрема наз. та знах. відм. ім. досліджували І. Керницький [10], А. Свашенко [14] та ін., але граматична система «Синопису» та «Хроніки» Ф. Софоновича (XVII ст.) взагалі ще не була предметом окремих досліджень мовознавців. Тому мета нашої статті – певною мірою заповнити зазначену лакуну в історичній морфології, проаналізувати старі та виявити нові форми наз. та знах. відм. мн. ім. чол. р., властиві сучасній українській літературній мові, дослідити систему флексій вищезазначених відм. ім. чол. р. в українській літературній мові XVII ст. на матеріалі «Синопису» та «Хроніки» Ф. Софоновича.

Наз. відм. мн. ім. чол. р. в мові «Синопису» характеризується такими флексіями: давнім закінченням -і (графічно -и) з обов'язковим чергуванням задньоязикових, властивим о-основам, напр.: пвѣци [Син.: 93]; врази [Син., УЛ:182]; друзи [Син.: 99]; -и (графічно -ы, -и), перенесеними із знах. відм. мн., напр.: намѣстники бѣху [Син.: 107]; соквлы [Син.: 96]; посланники [Син.: 33]; -ове, -еве, властивими первісно и-основам: татарове [Син.: 93]; закінченням -іє, властивим і-основам: людіє [Син.: 72]; свѣріє [Син.: 121]; боАре [Син.: 76] (флексію -е найчастіше мають ім. із суфіксом -ин в одн., що мали давню основу на -о, але в мн. втрачали суфікс -ин і відмінювалися як імена з основами на приголосний); закінчення -і (графічно ѣ), яке фонетично виникло з -ѣ, перенесеного із знах. відм. мн. давніх јо-основ: всѣ прародителѣ [Син.: 11] (у виданні 1768 (СПб) зафіксовано форму прародители [Син.: 10]; горцѣ [Син.: 105]; неприятелѣ [Син., УЛ:180].

Панівним закінченням наз. відм. мн. ім. чол. р. в «Синописі» є -ы, -и.

Як підкреслювалося вище, в літописі іноді трапляються форми на -и (типу книжници, врази), які утворюються переважно від особових ім. Цей факт підтверджує думку О.О. Шахматова про те, що давні форми наз. відм. від назв істот, відрізняючись від форм знах. відм., довше зберігалися, ніж від ім. – назв неістот. Збереженню давніх форм наз. відм. мн. від особових ім. сприяло

те, що ці ім. рано почали замінювати флексію знах. відм. одн. флексією род. (з XI ст.), внаслідок чого постала різниця між наз. і знах. відм. одн. Тому ця різниця збереглася також і в мн. [19: 226].

Знах. відм. мн. ім. чол.р., які позначають назви предметів (неістот), завжди має форму, однаковою з формою наз. відм. мн. (фактично це старий знах. відм.), напр.: дары [Син.: 73]; рвды [Син.: 59]; вѣ сосуды [Син.: 51].

Знах. відм. мн. від особових назв (назв істот) чол. р. у мові літопису має форму як род., так і наз. відм. мн.: на татарвѣ [Син.: 96]; неприАтелей [Син.: 86]; на полѣки [Син.: 63]; покоривѣ же древляны [Син.: 26] тощо.

Отже, у «Синописі» переважає нова форма знах. відм. мн., що дорівнює род. відм. мн. Процес заміни форми давнього знах. відм. формою род. відм. ім. чол. р. – назв осіб засвідчується лише з того часу, коли форми знах. та наз. відм. ім. чол. р. з давніми основами на -о, -јо, -и, -і починають утрачати флективні відмінності, фонетично збігатись у своїх формах. Виникає потреба структурного розмежування підмета (наз. відм.) і прямого додатка (знах. відм.) [13: 179].

Заміна форм знах. відм. мн. формами род. відм. мн. в ім.- назвах осіб спричинилася до аналогічної заміни і в ім.-назвах тварин [13: 180].

В українській мові аж до XVII ст., включно ім.- назви тварин мають переважно давню форму знах. відм. мн. [13: 181].

У мові «Синопису» також засвідчена давня форма знах. відм. мн. від назв тварин, напр.: на кони [Син.: 152]. Від 1 ім. цієї групи в літописі зафіксована нова форма знах. відм. мн., що дорівнює род. відм. мн.: соквлы на журавлевѣ [Син.: 96].

У «Хроніці» Ф. Софоновича знах. відм. мн. від ім.-назв осіб теж переважно дорівнює род. відм. мн.: половцовѣ побили [Хр. Соф.: 102]; козаковѣ громили [Хр. Соф.: 251]. Щодо назв тварин, то у «Хроніці» зафіксована переважно стара форма знах. відм. мн.: и даровалѣ Святославу соболи, горностаи, бѣлые волки [Хр. Соф.: 102].

Аналіз форм наз. та знах. відм. мн. ім. у «Синописі» та «Хроніці» Ф. Софоновича дозволяє зробити загальний висновок про те, що ці форми в досліджуваних пам'ятках у цілому відповідають нормам сучасної української літературної мови, хоча літописи ще зберігають також окремі старі флексії ім.

Щодо перспектив подальших розвідок у даному напрямку, то в наступних дослідженнях доцільно буде зупинитися на аналізі флексій інших відмінків іменників чоловічого, жіночого та середнього родів у цих літописах, а також іменникової парадигми ще не вивчених пам'яток XVII ст., що допоможе простежити рівень відповідності системи словозміни іменників аналізованих пам'яток

нормам сучасної української літературної мови.

Умовні скорочення

Син. – Синопис. – К. : Друк. Києво-Печерської Лаври, 1680. – 130 с.

УЛ – Українська література XVII ст. / [Упор. В. І. Кречотень. – К., 1987. – С. 167–183.

Хр. Соф. – Софонович Ф. Хроніка з літописців стародавніх | [упоряд.: Ю. А. Мицик, В. М. Кравченко]. – К., 1992. – 336 с.

Література

1. Бевзенко С. П. Відмінності української діалектної мови на морфологічному рівні / С. П. Бевзенко // Українська діалектна морфологія. – К. : Наук. думка, 1969. – С. 5–13.
2. Бевзенко С. П. Українська діалектологія / С. П. Бевзенко. – К. : Наук. думка, 1980. – 384 с.
3. Будде Е. Т. Лекції по історії русського язика / Е. Т. Будде. – Казань, 1907. – 254 с.
4. Бузук П. Нарис історії української мови / П. Бузук. – Мінськ, 1926. – 96 с.
5. Булаховський Л. А. Вибрані праці. Українська мова / Л. А. Булаховський // Вибрані праці : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 1977. – 1977. – 631 с.
6. Булаховський Л. А. Грамматическая индукция в славянском склонении / Л. А. Булаховский // Вопросы языкознания. – 1956. – № 4. – С. 17–24.
7. Житецький П. М. Нарис літературної історії української мови в XVII в. / П. М. Житецький. – Львів, 1941. – С. 314.
8. Жовтобрюх М. А. Морфологічна будова сучасної української мови / Жовтобрюх М. А., Вихованець І. Р., Грищенко А. П. – К. : Наук. думка, 1975. – 208 с.
9. Ільїнський Г. А. Закінчення -іаі в давальному відмінку однини в українській мові / Г. А. Ільїнський // Збірник комісії для дослідження історії української мови. – К., 1931. – Т. 1. – С. 61–76.
10. Керницький І. М. Морфологічні особливості мови «Війтівських книг» XVI–XVII ст. / І. М. Керницький // Дослідження і матеріали з української мови. – К. : Вид-во АН УРСР, 1962. – Т. 5. – С. 90–111.
11. Керницький І. М. Система словозміни в українській мові / І. М. Керницький. – К. : Наук. думка, 1967. – 288 с.
12. Матвіяс І. Г. Українська літературна мова і територіальні діалекти в їх взаємодії на різних історичних етапах / І. Г. Матвіяс // Українська літературна мова в її взаємодії з територіальними діалектами. – К. : Наук. думка, 1977. – С. 5–30.
13. Самійленко С. П. Нариси з історичної морфології української мови / С. П. Самійленко. – К. : Рад. шк., 1964. – Ч. 1. – 234 с.
14. Свашенко А. О. Мова «Кролевецької ратушної книги» др. пол. XVII–п. п. XVIII ст.: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.02 / Свашенко А. О. – Х., 1968. – 435 с.
15. Соболевский А. И. Лекции по истории русского языка / А. И. Соболевский. – М. : Тип. ун-та, 1907. – 309 с.
16. Соболевский А. И. Очерки по истории русского языка / А. И. Соболевский. – К., 1884. – С. 288.
17. Топоров В. Н. Локатив в славянских языках. / В. Н. Топоров. – М. : Изд-во АН СССР, 1961. – 379 с.
18. Шахматов А. А. Исследование о языке новгородских грамот XIII–XIV вв. / А. А. Шахматов // Исследования по русскому языку. – СПб., 1885–1886. – Т. 1. – С. 131–285.
19. Шахматов А. А. Историческая морфология русского языка. – М.: Учпедгиз, 1957. – 400 с.

References

1. Bevzenko S. P. (1969) Vidminnosti ukrajinskoji dialektnoji movy na morfologichnomu rivni [Difference of the Ukrainian dialectological language on the morphological level]. Kiev: Scientific thought. (in Ukrainian).
2. Bevzenko S. P. (1980) Ukrajinsjka dialektologhija [Ukrainian dialectology]. Kiev: Scientific thought. (in Ukrainian).
3. Budde E. T. (1907) Lekcyu po ystorry russkogho jazuka [Lectures on the history of the Russian language]. Kazan (in Russian).
4. Buzuk P. (1926) Narys istoriji ukrajinskoji movy. [Essay of the history of Ukrainian language]. Minsk (in Ukrainian).
5. Bulakhovskij L. A. (1977) Vybrani pracj. Ukrajinsjka mova [Ukrainian language]. Kiev: Scientific thought. (in Ukrainian).
6. Bulakhovskij L. A. Ghrammatycheskaja yndukcyja v slavjanskom sklonenyy [Grammatical induction in the Slav declension]. Voprosy jazykoznanija, vol.1, no. 4, pp.17-24.
7. Zhytecjkij P. M. Narys literaturnoji istoriji ukrajinskoji movy v XVII v. / P. M. Zhytecjkij. – Ljviv, 1941. – S. 314.
8. Zhovtobryukh M. A. Morfologhichna budova suchasnoji ukrajinskoji movy / Zhovtobryukh M. A., Vykhoanecj I. R., Ghryshhenko A. P. – K. : Nauk. dumka, 1975. – 208 s.
9. Pijjinsjkij Gh. A. Zakinchennja -іаі в давальному відмінку однини в українській мові / Gh. A. Pijjinsjkij // Zbirnyk komisiji dlja doslidzhennja istoriji ukrajinskoji movy. – K., 1931. – T.1. – S. 61–76.
10. Kernycjkij I. M. Morfologhichni osoblyvosti movy «Vijtivsijkjkh knygh» XVI–XVII st. / I. M. Kernycjkij // Doslidzhennja i materialy z ukrajinskoji movy. – K. : Vyd-vo AN URSSR, 1962. – T. 5. – S. 90–111.
11. Kernycjkij I. M. Systema slovozminy v ukrajinsjkij movi / I. M. Kernycjkij. – K. : Nauk. dumka, 1967. – 288 s.
12. Matvijas I. Gh. Ukrajinsjka literaturna mova i terytorialjni dialekytj v jikh vzajemodiji na riznykh istorychnykh etapakh / I. Gh. Matvijas // Ukrajinsjka literaturna mova v jiji vzajemodiji z terytorialjnymy dialektamy. – K. : Nauk. dumka, 1977. –

S. 5–30.

13. Samijlenko S.P. Narisy z istorychnoji morfologhiji ukrajinsjkoji movy / S.P. Samijlenko. – K. : Rad. shk., 1964. – Ch.1. – 234 s.

14. Svashenko A. O. Mova «Krolevecjkoji ratushnoji knyghy dr. pol. XVII–p. p. XVIII st.: dys. ... kand. filol. nauk: 10.02.02 / Svashenko A. O. – Kh., 1968. – 435 s.

15. Sobolevskij A. Y. Lekcyu po ystoryu russkogho jazyka / A. Y. Sobolevskij. – M. : Typ. un-ta, 1907. – 309 s.

16. Sobolevskij A. Y. Ocherky po ystoryu russkogho jazyka / A. Y. Sobolevskij. – K., 1884. – С. 288.

17. Toporov V. N. Lokatyv v slavjanskykh jazykakh. / V. N. Toporov. – M. : Yzd-vo AN SSSR, 1961. – 379 s.

18. Shakhmatov A. A. Yssledovanye o jazyke novghorodskykh ghramot XIII–XIV vv. / A. A. Shakhmatov // Yssledovanyja po russkomu jazyku. – SPb., 1885–1886. – Т. 1. – S. 131–285.

19. Shakhmatov A.A. Ystorycheskaja morfologhija russkogho jazyka. – M.: Uchpedghyz, 1957. – 400 s.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Атаманчук Вікторія Петрівна, докторант, кандидат філологічних наук, доцент, докторант Інституту філології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

ORCID: 0000-0002-5211-2480

Електронна адреса: victoriaatamanchuk@gmail.com

Бовсунівська Тетяна Володимирівна, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри зарубіжної літератури, Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

ORCID: 0000-0002-2018-4674

Електронна адреса: tetyanabov@gmail.com

Васильєв Євген Михайлович, доктор філологічних наук, доцент, докторант кафедри германської філології та зарубіжної літератури, Житомирський державний університет імені І. Я. Франка.

ORCID: 0000-0002-1407-2721

Електронна адреса: eugeneparadox1971@gmail.com

Василівська Наталія Іванівна, аспірант кафедри германської філології та зарубіжної літератури, Житомирський державний університет імені Івана Франка.

ORCID: 0000-0001-6742-1086

Електронна адреса: vasylivskan@gmail.com

Галич Олександр Андрійович, доктор філологічних наук, професор кафедри державного управління, документознавства та інформаційної діяльності, Національний університет водного господарства та природокористування.

Електронна адреса: halych48@ukr.net

Гальчук Оксана Василівна, доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри світової літератури, Інститут філології, Київський університет імені Бориса Грінченка.

ORCID: 0000-0002-3676-7356

Електронна адреса: oksana.galchuk5@gmail.com

Глотов Олександр Леонідович, доктор філологічних наук, професор кафедри журналістики, Національний університет «Острозька академія».

ORCID: 0000-0003-1394-2817

Електронна адреса: algall@ukr.net

Голубовська Ірина Олександрівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри загального мовознавства, класичної філології та неоелліністики, Інститут філології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

ORCID: 0000-0003-1870-4914

Електронна адреса: igolubovska777@gmail.com

Гура Наталя Петрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу, Запорізький національний технічний університет.

ORCID: 0000-0002-4496-5352

Електронна адреса: black.amber17@gmail.com

Давиденко Іван Олександрович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури факультету філології та соціальних комунікацій, Бердянський державний педагогічний університет.

ORCID: 0000-0003-1234-6271

Електронна адреса: azov_keeper@ukr.net

Дерев'янченко Наталя Володимирівна, кандидат філологічних наук, завідувач кафедри латинської мови та медичної термінології, Харківський національний медичний університет.

ORCID: 0000-0002-0653-9440

Електронна адреса: natalyaderevyanchenko88@gmail.com

Дроздовський Дмитро Ігорович, кандидат філологічних наук, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

ORCID: 0000-0002-2838-6086

Електронна адреса: drozdovskyi@ukr.net, vsesvit.journal@gmail.com

Дуброва Оксана Миколаївна, кандидат педагогічних наук, докторант, докторант кафедри філософії мови, порівняльного мовознавства та перекладу, Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова.

ORCID: 0000-0002-8150-1215

Електронна адреса: roksi4791@meta.ua

Дюрба Діна Вікторівна, кандидат філологічних наук, кафедра латинської мови та медичної термінології, Харківський національний медичний університет.

ORCID: 0000-0003-3503-4481

Електронна адреса: n.galunova@karazin.ua

Звонська Леся Леонідівна, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри загального мовознавства, класичної філології та неоелліністики, Інститут філології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

Електронна адреса: lesiazvonska@gmail.com

Івашків-Ващук Орислава Василівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри філології гуманітарного факультету, Український католицький університет.

ORCID: 0000-0003-4979-5628

Електронна адреса: oryslava_ivashkiv@ukr.net

Керімова Єлізавета Ялчинівна, студентка IV курсу філологічного факультету, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.

ORCID: 0000-0002-2763-6071

Електронна адреса: elizkerimova@gmail.com

Корольова Наталія Василівна, Кандидат філологічних наук, доцент кафедри загального мовознавства, класичної філології та неоелліністики, Інститут філології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

Електронна адреса: kardeadea@google.com

Кохан Юрій Іванович, кандидат філологічних наук, доцент, кафедра української мови, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.

ORCID: 0000-0001-5650-4660

Електронна адреса: yurii.kokhan@karazin.ua

Кравець Олена Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.

ORCID: 0000-0001-7428-8535

Електронна адреса: class_philol@karazin.ua

Левко Олександр Вадимович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри загального мовознавства, класичної філології та неоелліністики, Інститут філології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

ORCID: 0000-0002-1259-0410

Електронна адреса: alexaristos@gmail.com

Литовська Олександра Веніамінівна, кандидат філологічних наук, викладач кафедри латинської мови та медичної термінології, Харківський національний медичний університет.

ORCID: 0000-0002-1521-308X

Електронна адреса: lytovskaya.alexandra@gmail.com

Макар Інеса Степанівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри румунської та класичної філології, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича.

ORCID: 0000-0001-9373-5986

Електронна адреса: inesa_makar@yahoo.com

Мартин Володимир Орестович, старший викладач кафедри латинської та іноземних мов, Львівський національний медичний університет імені Данила Галицького.

ORCID: 0000-0002-8920-4530

Електронна адреса: volodymmartyn@gmail.com

Ніколенко Ольга Миколаївна, доктор філологічних наук, професор, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка.

ORCID: 0000-0001-7374-7226

Електронна адреса: omnicoenko@gmail.com

Оліщук Роксоляна Леонідівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри класичної філології, Львівський національний університет імені Івана Франка.

Електронна адреса: klassyka@ukr.net

Потреба Надія Анатоліївна, кандидат філологічних наук, доцент, в.о. зав. кафедри французької та іспанської мов.

ORCID: 0000-0002-6609-114X

Електронна адреса: potreba68@gmail.com

Проскуріна Наталія Юріївна, лаборант кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.

ORCID: 0000-0002-9265-6618

Електронна адреса: class_philol@karazin.ua

Савенко Андрій Олександрович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри загального мовознавства, класичної філології та неоелліністики, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Інститут філології.

ORCID: 0000-00030-0928-7186

Електронна адреса: savenkoandriy61@gmail.com

Савчук Григорій Олегович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.

ORCID: 0000-0003-2690-0915

Електронна адреса: gsavchok@bigmir.net

Садівська Юлія Володимирівна, аспірант кафедри зарубіжної літератури, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова.

ORCID: 0000-0002-4913-6158

Електронна адреса: sadovska1julia@gmail.com

Смольницька Ольга Олександрівна, кандидат філософських наук, провідний науковий співробітник, Київський літературно-меморіальний музей Максима Рильського.

ORCID: 0000-0001-9864-1727

Електронна адреса: mytholog7@gmail.com

Ступницька Наталія Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.

ORCID: 0000-0002-7560-0049

Електронна адреса: stunataly@gmail.com

Шкуронат Марина Юріївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології та перекладу, Горлівський інститут іноземних мов ДВНЗ «ДДПУ».

ORCID: 0000-002-3898-387X

Електронна адреса: marysh911@gmail.com

Щигло Лариса Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри німецької філології та перекладу і прикладної лінгвістики, Київський національний лінгвістичний університет.

ORCID: 0000-0002-9441-6175

Електронна адреса: deutsch.tran@knlu.edu.ua

Фунікова Тетяна Вікторівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри документознавства та української мови, Національний аерокосмічний університет імені М. С. Жуковського «ХАІ»

ORCID: 0000-0002-3807-4350

Електронна адреса: tanafin@ukr.net

Цепкало Тетяна Олександрівна, викладач кафедри української літератури, Херсонський державний університет.

ORCID: 0000-0003-2690-3390

Електронна адреса: tanuysya@ukr.net

Чернюх Богдан Васильович, доктор філологічних наук, доцент, завідувач кафедри класичної філології, Львівський національний університет імені Івана Франка

ORCID: 0000-0002-0927-0512

Електронна адреса: cherboh@gmail.com

Чернюх Надія Богданівна, викладач кафедри латинської та іноземних мов, Львівський національний медичний університет імені Данила Галицького

ORCID: 0000-0001-7509-437

Електронна адреса: nadia.chernyukh@gmail.com

Яковлева Тетяна Олександрівна, аспірант і науковий співробітник відділу слов'яно-єврейських відносин кафедри славістики філологічного факультету, Регенсбурзький університет, Німеччина.

ORCID: 0000-0001-6346-1793

Електронна адреса: tetyana.yakovleva@ur.de

РЕДАКЦІЙНА ПОЛІТИКА

Мета та завдання наукового видання «Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, серія «Філологія»

– сприяти розвитку вітчизняного наукового потенціалу та інтеграції його у світовий науковий простір;
– створювати простір якісної публічної комунікації вчених, донесення результатів їх діяльності до вітчизняної і світової наукових спільнот;

– сприяти формуванню новітніх методик мовознавчих та літературознавчих досліджень.

«Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна», серія «Філологія» дотримується певної редакційної політики, яка розроблена на основі передової світової практики і офіційно прийнята Редакційною колегією журналу.

Професійна етика

Журнал прагне до захисту високих стандартів етики в сфері публічного розкриття результатів наукових досліджень і вживає всіх можливих заходів для запобігання будь-яких протизаконних публікацій.

Відповідальність редакторів, авторів і рецензентів

Оцінка статей проводиться на основі так званого двостороннього «сліпого» рецензування. Всі коментарі рецензента за конкретною статтею обговорюються тільки між сторонами, які беруть участь у процесі публікації: редактором, відповідальним секретарем, авторами і рецензентами

Редактор та відповідальний секретар приймають і розглядають матеріали від кожного учасника, незалежно від статі, національності, релігійної / політичної / сексуальної орієнтації і т. п. Щоб досягти високого рівня об'єктивності і уникнути порушення авторських прав в процесі експертизи матеріалу, редактор та відповідальний секретар не повинні розголошувати інформацію щодо поданого рукопису і його автора нікому, крім відповідного автора і рецензентів. На підставі висновку, отриманого від рецензентів, редактори мають право прийняти рукопис для публікації, відхилити матеріал або вимагати від учасника його доопрацювання. Тільки рукописи з позитивними відгуками рецензентів можуть бути опубліковані в журналі.

Беручи до уваги те, що в окремих випадках рішення про публікацію рукописи не може бути ухвалене на основі наданих висновків рецензентів, редактор може залучати до оцінки матеріалу додаткових рецензентів. Остаточний відбір статей для публікації проводить редактор. Неопубліковані рукописи не повинні використовуватися редактором чи рецензентами в будь-яких цілях і повинні залишатися конфіденційною інформацією для третіх осіб. Автори будуть проінформовані про рішення щодо прийняття та оприлюднення їх рукописів якомога швидше. Після прийняття матеріали, як правило, будуть опубліковані в наступному доступному випуску журналу. Редакція залишає за собою право на скорочення і незначну зміну статей зі збереженням головних висновків та авторської стилістики. Зміни погоджуються з автором.

Автори Вісника, відправляючи статті в редакцію, залишають за собою право на авторство своєї роботи та передають журналу право першої публікації цієї роботи на умовах ліцензії Creative Commons Attribution License, котра дозволяє третім сторонам вільно розповсюджувати опубліковані в журналі матеріали з обов'язковим посиланням на авторів оригінальної роботи та першу публікацію роботи у цьому журналі.

Автори погоджуються з зазначеними умовами по визначенню і захисту авторських прав, які будуть застосовані до поданих рукописів, після того як матеріал буде опублікований на сторінках журналу. Подання статті передбачає, що представлений на розгляд матеріал є оригінальною роботою авторів, яка не була опублікована раніше, не прийнята до публікації в іншому місці і не перебуває на розгляді в інших виданнях, її публікація здійснюється за спільною згодою всіх авторів рукописи, і якщо вона буде прийнята до друку, то не буде опублікована в іншому виданні в тій же формі, англійською або будь-яких інших мовах, без письмової згоди видавця.

Відповідальність за зміст статей, достовірність фактів, цитат, власних імен, географічних назв, назв підприємств і організацій та іншої інформації несуть автори статей. Висловлені в цих статтях думки можуть не збігатися з точкою зору редакційної колегії журналу.

Після надходження всі статті передаються на розгляд рецензентам.

Рецензент повинен надати зрозумілий і об'єктивний висновок, уникаючи особистої критики і суб'єктивності. Всі коментарі та пропозиції рецензента повинні бути аргументованими.

Рецензент зобов'язується зберігати в суворій конфіденційності всі отримані рукописи і не використовувати їх для особистої вигоди. Всі відповідні джерела даних в рукописі повинні бути підтверджені рецензентом. Про будь-якої подібності матеріалу з текстом опублікованих робіт або при виникненні сумніву в плагіаті рецензент повинен негайно повідомити редактору.

Політика журналу відносно плагіату

Повага до прав інтелектуальної власності є провідним принципом професійної етики журналу «Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, серія «Філологія». Плагіат є явним порушенням таких етичних принципів. Матеріали, що направляються для публікації у Віснику, перевіряються усіма доступними для редакції засобами для запобігання плагіату. Зокрема, перевірка здійснюється за допомогою Антиплагіатної інтернет-системи Strikeplagiarism.com (власність компанії Plagiat.pl).

Відповідальність авторів полягає в тому, щоб гарантувати, що статті, представлені на розгляд до редакції Вісника, підготовлені з дотриманням високих етичних стандартів.

Щоб повідомити видавцеві про можливі факти плагіату, надішліть листа редактору журналу, вказавши дані, необхідні для проведення розслідування:

- а) імена та контакти осіб (особи), які пред'являють претензії в зв'язку з порушенням їхніх авторських прав;
- б) бібліографічні дані оригінальної роботи (назва статті, автор, місце і дата публікації);
- в) цитата (ідея, твердження) в статті, автор якої, як стверджується, здійснив плагіат;
- г) зазначення конкретних сторінок, розділів, абзаців в кожній роботі, які свідчать про наявність плагіату.

Після завершення розслідування Редакційна колегія журналу на основі рекомендацій редактора визначить штрафні санкції, які будуть застосовані до автора, який здійснив плагіат. Всі аспекти розслідування є суворо конфіденційною інформацією. Імена та контакти осіб (особи), які висунули претензії, будуть залишатися конфіденційними і будуть використані лише для цілей розслідування. Ухвалене за результатами розслідування рішення буде негайно повідомлено редактором усім сторонам. У разі виявлення плагіату всі сторони будуть проінформовані про заходи, які будуть вжиті. Зокрема видавцем можуть бути вжиті такі заходи:

- Видавець інформує завідувача кафедри, декана або наукового керівника учасника, який вчинив плагіат.

- Автору, який скоїв плагіат, буде запропоновано написати офіційного листа авторам оригінальної роботи, авторські права яких були порушені, з визнанням фактів плагіату і вибаченнями.

- Якщо стаття вже була опублікована, Видавець розмістить повідомлення про плагіат, ґрунтуючись на результатах власного дослідження, і видалить доступ до повного тексту роботи. Сама ж стаття буде зберігатися в базі даних Видавця для майбутніх досліджень або юридичних цілей.

- Якщо плагіат виявлений на етапі подачі, стаття може бути автоматично відхилена редактором без подальшого розгляду і без проведення будь-якого подальшого розслідування з приводу плагіату. Крім того, автору (авторам) буде відправлено лист-попередження, в якому також будуть розкриті основні положення політики журналу «Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, серія «Філологія» щодо плагіату.

Якщо автори відмовляються виконувати вищенаведені вимоги (наприклад, вони відмовляються написати офіційного листа з вибаченнями), або якщо в процесі розслідування виявлено численні порушення авторських прав одними і тими ж авторами, Вісник зберігає за собою право ввести додаткові санкції, такі як автоматична відмова від прийняття в друк всіх поточних і майбутніх матеріалів цих авторів протягом тривалого періоду часу.

Політика відкритого доступу

«Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, серія «Філологія» практикує політику негайного відкритого доступу до опублікованого змісту, підтримуючи принципи вільного поширення наукової інформації та глобального обміну знаннями задля загального суспільного прогресу.

Під «відкритим доступом» ми маємо на увазі вільний публічний доступ в мережі Інтернет, який дозволяє будь-якому користувачеві читати, завантажувати, копіювати, поширювати, друкувати, робити пошук, або посилання на повні тексти статей, сканувати їх для індексації, передавати їх як дані в програмне забезпечення або використовувати їх для будь-яких інших законних цілей, без фінансових, юридичних чи технічних бар'єрів, за винятком тих, які пов'язані з особистим доступом користувача до самої мережі Інтернет.

Єдиним обмеженням щодо відтворення та розповсюдження матеріалів є дотримання авторського права в цій області, що передбачає можливість автора контролювати цілісність своєї роботи, належне визнання його права і цитування.

Кожен користувач мережі Інтернет має вільний і необмежений доступ до повних текстів статей, опублікованих у журналі. Після публікації всі матеріали відразу доступні в онлайн режимі (без тривалого очікування). Зокрема, статті, опубліковані в журналі «Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, серія «Філологія», після виходу в світ чергового номера видання розміщуються в

форматі PDF-файлів на сайті журналу. Всім відвідувачам сайту надається вільний доступ до повних текстів матеріалів, опублікованих у журналі. Завдяки цьому автори мають можливість подавати на розгляд наукової спільноти результати своїх власних досліджень.

Політика відносно авторських прав

Автори зберігають авторське право на всі їх роботи, опубліковані в журналі «Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, серія «Філологія».

Подання матеріалу на розгляд редактору журналу передбачає, що матеріал є оригінальною, неопублікованою роботою авторів, яка не була опублікована раніше, не прийнята до публікації в іншому місці і не перебуває на розгляді у будь-якого іншого видавця друкованого або електронного видання.

Видавець співпрацює з Національною бібліотекою України імені В. І. Вернадського і дозволяє їй створювати постійні архіви опублікованих номерів журналу «Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, серія «Філологія» з метою збереження та відновлення.

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗУВАННЯ СТАТЕЙ

1. Всі наукові статті, що надійшли до редакції «Вісника» і відповідають його тематиці та вимогам, проходять через інститут рецензування.

2. Форми рецензування статей: зовнішня (рецензування рукописів статей доктором або кандидатом наук, який є провідним спеціалістом у відповідній галузі науки), та внутрішня (рецензування рукописів статей членами редакційної колегії). Рецензування проводиться за принципами double-blind peer review (двостороннє «сліпе» рецензування – автор і рецензент не знають один про одного).

3. Стаття реєструється у редакції «Вісника» із зазначенням дати отримання, назви, П.І.Б. автора (авторів), місця роботи.

4. Відповідальний секретар протягом 7 днів повідомляє авторів про одержання статті.

5. Відповідальний секретар визначає відповідність статті профілю журналу та вимогам до оформлення, що розміщені на сайті «Вісника» (http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk_Philology.html). У разі невідповідності стаття до подальшого розгляду не допускається.

6. Відповідальний редактор направляє статтю на внутрішнє рецензування члену редакційної колегії, що має найбільш близьку до теми статті наукову спеціалізацію.

7. Строки рецензування не повинні перевищувати чотирьох тижнів із дня отримання.

8. У внутрішній рецензії повинні бути висвітлені наступні питання:

- актуальність та наукова новизна;
- обґрунтованість та значимість результатів;
- оцінка особистого внеску автора статті в рішення даної проблеми;
- відповідність мови, стилю, композиції, логіки викладання науковому характеру матеріала;
- якість оформлення;
- у чому конкретно полягають позитивні сторони, а також недоліки статті, які виправлення й доповнення повинні бути внесені автором;
- висновок про можливість опублікування даного рукопису в журналі: «рекомендується», «рекомендується з урахуванням виправлення відзначених рецензентом недоліків» або «не рекомендується».

9. Рецензент приймає рішення про доцільність публікації, про необхідність доопрацювання рукопису, або про недоцільність публікації. Рецензія повинна бути підписана рецензентом з розшифрованою посади, наукового ступеня і вченого звання.

10. Рецензенти повідомляються про те, що надіслані їм рукописи є приватною власністю авторів і відносяться до відомостей, що не підлягають розголошенню. Рецензентам забороняється робити копії статей для своїх потреб.

11. При необхідності доопрацювання стаття направляється автору з пропозицією врахувати зауваження рецензента. У випадку відхилення статті від публікації редакція направляє авторові мотивовану відмову.

12. Рукописи, допрацьовані автором, повторно направляються на рецензування того ж рецензента, який робив критичні зауваження, чи іншому на розсуд відповідального редактора.

13. Рукописи, автори яких не усунули конструктивні зауваження рецензента або аргументовано не спростовують їх, до публікації не приймаються.

14. Остаточне рішення про можливість і доцільність публікації приймається відповідальним редактором (або, за його дорученням, – членом редакційної колегії), а при необхідності – засіданням редакційної колегії в цілому.

15. Згідно із положеннями про систему запобігання та виявлення академічного плагіату у наукових та навчальних роботах працівників і здобувачів вищої освіти Харківського національного університету імені

В. Н. Каразіна, перед поданням «Вісника» на розгляд ученої ради факультету редакційна колегія перевіряє прийняті до опублікування статті на відсутність академічного плагіату, про що складається довідка, яку підписує відповідальний редактор видання. Перевірка здійснюється за допомогою Антиплагіатної інтернет-системи Strikeplagiarism.com (власність компанії Plagiat.pl).

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. 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 або visnyk.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. 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 закладу, де працює автор. Друкується ліворуч звичайним шрифтом.
- 4) Назва статті. Друкується ліворуч звичайним шрифтом. Не слід робити всі букви великими.

5) Анотації (цей структурний елемент не має заголовків «анотація» тощо) подаються українською, російською, англійською мовами. Кожна публікація не англійською мовою супроводжується англійською мовою анотацією обсягом не менш як 1800 знаків, включаючи ключові слова. Кожна публікація не українською мовою супроводжується українською мовою анотацією обсягом не менш як 1800 знаків, включаючи ключові слова; обсяг анотацій російською мовою становить не менш ніж 500 знаків; перед кожною анотацією наводяться прізвище й ініціали автора та назва статті відповідною мовою; до анотацій додаються 5–7 ключових слів; текст анотації друкується звичайним шрифтом через один інтервал.

6) 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. Перша цифра – номер джерела в списку літератури, друга – номер сторінки. Номер джерела і номер сторінки розділяються двокрапкою. 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: [4:25], [4:25–27], [4:25; 7:32–33; 12:16, 25], [4; 7; 12].

7) 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.

Статтю супроводжує на окремій сторінці інформація про автора • прізвище, ім'я, по батькові; • науковий ступінь, місце роботи, посада; • домашня адреса, електронна адреса, мобільний і робочий телефони; • особистий підпис. Статті аспірантів і здобувачів подаються з аргументованим та завіреним відгуком наукового керівника. Невиконання зазначених вимог буде причиною відхилення запропонованої статті.

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).

EDITORIAL POLICIES

The aim and the tasks of research edition *The Visnyk of V. N. Karazin Kharkiv National University*, series *Philology*

- to promote the development of Ukrainian scientific potential and its integration into the world scientific space;
- to create a space of high-quality public communication of scientists, to report the results of their research activities to the domestic and world scientific-research communities;
- to contribute to forming of new methods of linguistic and literature research.

The Visnyk of V. N. Karazin Kharkiv National University, series *Philology* follows the editorial policies based on the basis of leading international practice and officially agreed by the editorial board of the journal.

Professional Ethics

The journal is aimed at protecting high standards of ethics in the field of public disclosure of research results and takes all possible measures to prevent any illegal publications.

Responsibility of editors, authors and reviewers

The evaluation of the articles is based on the so-called “single-blind” peer review and “double-blind” peer review. All the comments by the reviewer on a particular paper are discussed only between the parties involved in the process of publication: the editor, the responsible secretary, authors and reviewers.

The editor and the responsible secretary receive and peer review the materials from each participant, regardless of gender, nationality, religious / political / sexual orientation, etc. To achieve a high level of objectivity and avoid copyright infringement in the process of studying the material, the editor and the responsible secretary must not disclose information about the submitted manuscript and its author to anyone other than the author and the reviewers. On the basis of conclusions received from the reviewers, the editors have the right to accept the manuscript, to reject the material, or to require a participant to finalize it. Only manuscripts with positive reviews can be published in the journal.

Taking into account that in some cases the decision about publishing of a manuscript cannot be taken on the basis of the opinions provided by the reviewers, the editor may involve additional reviewers. The final selection of articles for publication is done by the editor. Unpublished manuscripts should not be used by the editor or reviewers for any purposes and should remain confidential information for third parties. The authors will be informed of the decision to accept and publish their manuscripts as soon as possible. After acceptance, the materials will usually be published in the next available issue of the journal. The editors have the right to reduce and modify the article with the preservation of the main conclusions and author's stylistics. All the changes are agreed with the author.

By submitting articles, the *authors* reserve the copyright to authorship of their work and give the journal the right to first publish this work under the terms of the Creative Commons Attribution License, which allows third parties to distribute freely materials published in the journal with a compulsory reference to the authors of the original work and to the first publication of work in this journal.

The authors agree with the terms on the definition and protection of copyright, which will be applied to the submitted manuscripts, after the material will be published in the journal. The submission of the article provides that the material given is the original work of the authors, which was not published previously, not accepted for publication in the another place and is not being considered in other editions, its publication is carried out with the joint consent of all authors of the manuscript, and if it is accepted for publication, it will not be published in another edition in the same form, in English or in any other languages, without the written consent of the publisher.

The authors of the articles are responsible for the content of the papers, the validity of the facts, quotes, their own names, geographical names, the names of enterprises and organizations, and other information. Thoughts expressed in these papers may differ from the point of view of the editorial board of the journal.

Having been received all the papers are submitted for peer review.

The reviewer must provide a clear and objective conclusion, avoiding personal criticism and subjectivity. All the reviewer's comments and suggestions must be reasoned.

The reviewer undertakes to keep all the received manuscripts in strict confidentiality and not to use them for personal interest. All relevant data sources in the manuscript must be confirmed by the reviewer. The reviewer must immediately notify the editor of any similarity to the material with the text of the before-published work or if there is any doubt in the academic plagiarism.

Journal policy regarding academic plagiarism

Respect for intellectual property rights is a guiding principle of the professional ethics of *The Visnyk of V. N. Karazin Kharkiv National University*, series *Philology*. Academic plagiarism is a clear violation of such ethical principles. The materials sent for publication in the journal are checked by all means available to prevent academic plagiarism. In particular, the check is carried out using the Anti-Plagiator Internet System Strikeplagiarism.com (the property of Plagiat.pl).

The responsibility of the authors is to ensure that papers submitted for consideration by the *Visnyk's* are prepared due to high ethical standards.

To inform the publisher about possible academic plagiarism issues, send a letter to the editor of the journal, specifying the data necessary for the investigation:

- a) names and contacts of people (a person) who make claims in violation of their copyright;
- b) the bibliographic data of the original work (the title of the paper, the author, the place and date of publication);
- c) the quotation (idea, statement) in a paper the author of which is alleged to have carried out an academic plagiarism;
- d) the specification of the pages, sections, paragraphs in each work, indicating the presence of academic plagiarism.

On completion of the investigation, the Editorial Board of the journal, basing on the recommendations of the editor, will determine the penalties to be imposed on the author who made the academic plagiarism. All the aspects of the investigation are strictly confidential information. The names and contacts of the people (a person) who made the claim will remain confidential and will be used only for the purposes of the investigation. The decision taken after the investigation will be immediately notified to all parties by the editor. If there is an academic plagiarism, all parties will be informed of the steps that will be taken. The publisher may take the following steps:

- The publisher informs the head of the department, the dean or the scientific adviser of the participant who committed an academic plagiarism.

- The author, who has committed an academic plagiarism, will be asked to write an official letter to the authors of the original work, whose copyright has been violated, with the recognition of academic plagiarized facts and apologies.

- If an article has already been published, the Publisher will post an academic plagiarism report based on the results of its own investigation, and will remove the access to the full text of the work. The paper itself will be kept in the publisher's database for future investigation or legal purposes.

- If an academic plagiarism is detected at the stage of applying, the paper may be automatically rejected by the editor without further consideration and without conducting any further investigation concerning an academic plagiarism. In addition, a letter of warning will be sent to the author (authors), which will also reveal the main regulations of the policy of *The Visnyk of V. N. Karazin Kharkiv National University*, series *Philology* on academic plagiarism.

If the authors refuse to follow the above named requirements (for example, they refuse to write an official apologized letter) or if several infringements of copyright by the same authors have been found in the course of the investigation, *Visnyk* reserves the right to impose additional sanctions, such as automatic refusal to accept for publishing all current and future materials of these authors for a long period of time.

Open Access Policy

The Visnyk of V. N. Karazin Kharkiv National University, series *Philology* practicing a policy of immediate open access to published content, supporting the principles of the free flow of scientific information and global knowledge sharing for the general social progress.

By "open access" we mean free public access on the Internet that allows anyone to read, download, copy, distribute, print, do a search, or link to the full text of the papers, scan them for indexing, use them for any other legitimate purposes, without financial, legal or technical barriers, except of those related to the user's personal access to the Internet itself.

The only restriction on the reproduction and distribution of materials is the observance of copyright in this area, which implies the author's ability to control the integrity of his work, the proper recognition of his rights and citation.

Every user of the Internet has free and unrestricted access to full texts of the articles published in the journal. After posting, all materials are immediately available online (without long wait). In particular, the papers published in the journal *The Visnyk of V. N. Karazin Kharkiv National University*, series Philology, after the publication of the next issue, are placed in a PDF file format on the journal's website. All the visitors of the site have free access to the full texts of the materials published in the journal. Thanks to this, authors have an opportunity to submit their own research to the scientific community for consideration.

Copyright Policy

The authors retain the copyright for all their works, published in the journal *The Visnyk of V. N. Karazin Kharkiv National University*, series Philology.

Submission to the editor of the journal suggests that the material is original, unpublished work of the author and is not accepted for publication elsewhere and is not in any other publisher of printed and electronic publications.

The publisher collaborates with V. I. Vernadsky National Library of Ukraine and allows it to create permanent archives of published issues of the *Visnyk of V. N. Karazin Kharkiv National University*, series Philology for the purpose of storing and restoration.

THE PEER REVIEW PROCESS

1. All the papers submitted to the editorial board of "Visnyk" and corresponding to its thematic and requirements are reviewed.

2. Forms of peer reviewing papers are external (a peer review of manuscripts of papers by a doctor or a candidate of sciences, who is a leading specialist in the relevant field of science) and internal (peer reviewing manuscripts of papers by members of the editorial board). A paper review is realised in a form of double-blind peer review (the author and the reviewer know about each other).

3. An external review is certified in accordance with the procedure established in the institution where the reviewer works. The review must be signed by the reviewer with noting of the position, academic degree and rank.

4. The paper is registered at the editor's of "Visnyk" with noting of the date of receipt, the title, full name of the author(s) and the place of work.

5. The executive secretary reports to the authors that the paper was receipt within 7 days.

6. The executive secretary determines the relevance of the paper to the journal's specialization and to the requirements for the design, which are posted on the website of "Visnyk" (http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk_Philology.html). In case of inadequacy the paper is not allowed for further consideration.

7. The editor-in-chief sends the paper to the internal reviewing to a member of the editorial board, who has the closest specialization to the subject of the paper.

8. The review period is not to exceed four weeks from the date of receipt.

9. The internal review should cover the following issues:

- actuality and scientific novelty;
- the validity and significance of the results;
- assessment of the author's personal contribution to the solution of this problem;
- correspondence of the language, style, composition, logic of representation to the scientific nature of the material;
- the quality of the design;
- what exactly are the positive aspects, as well as the shortcomings of the paper, which corrections and supplements must be made by the author;
- conclusion about the possibility of publishing of this manuscript in the journal: "recommended", "recommended after the corrections of shortcomings noted by the reviewer" or "not recommended".

10. The reviewer decides on the expediency of the publication, the necessity to revise the manuscript, or the in expediency of publication. The review must be signed by the reviewer with noting of the position, academic degree and rank.

11. The reviewers are reported that the manuscripts sent to them are privately owned by the authors and relate to non-disclosure information. Reviewers are prohibited to make copies of the papers for their own needs.

12. If necessary, the paper is sent to the author with a proposal to take into account the comments of the reviewer. In case of rejection, the editorship sends the author a motivated refusal.

13. Manuscripts, revised by the author, are repeatedly sent to the same reviewer who made critical remarks, or to another one at the discretion of the editor-in-chief.

14. Manuscripts, the authors of which have not removed the constructive comments of the reviewer or have not proposed well-reasoned refutation, are not accepted for publication.

15. The final decision about the possibility and expediency of publication is taken by the editor-in-chief (or, on his/her behalf, a member of the editorial board), and, if necessary, by the editorial board as a whole.

16. According to the statute about the system of preventing and detecting of academic plagiarism in scientific and educational work of the employees and students of V. N. Karazin Kharkiv National University, before the submission of the “Visnyk” for consideration of the academic council of the department, the editorial board checks the adopted for publication papers for academic plagiarism, which is noted in the certificate signed by the editor-in-chief. The check is carried out using the Anti-Plagiariet Internet System Strikeplagiarism.com (the property of Plagiat.pl Company).

PUBLICATION REQUIREMENTS

FOR THE VISNYK OF V. N. KARAZIN KHARKIV NATIONAL UNIVERSITY, SERIES PHILOLOGY

“The Visnyk” accepts scientific papers in volumes from 10 to 24 printed pages. Materials can be presented in Ukrainian, Russian or English. For the publication of materials it is necessary to prepare the text of the paper in both printed and electronic form. The article should be sent by e-mail (after the paper was accepted by the responsible editor) to rus.lit@karazin.ua, philology@karazin.ua, or visnyk.philology@karazin.ua. Printed and electronic versions should be identical. The text of the paper should be carefully edited and checked by the author and attested by his signature. The author of the paper is responsible for the errors in the submitted materials. File requirements: the file must be created in the Word editor and stored in *.doc, *.docx or *.rtf format; the file must be named after the author of the paper. The name of the file is typed in Latin (for example, Butko.doc; Butko.rtf).

The sequence of structural elements and requirements for the composition of a paper:

- 1) UDC is printed on the left in regular type.
- 2) Initials and surname of the author is printed on the left in regular type.
- 3) The name of the institution where the author works is printed on the left in regular type.
- 4) The title of the paper is printed on the left in regular type. Do not make all the letters capital.

5) Summaries (this structural element does not have any titles as “Summary”, etc.) should be in Ukrainian, Russian, and English. Each publication that is not in English is accompanied by an English-language summary of at least 1800 characters, including keywords. Each publication in Ukrainian is accompanied by a Ukrainian-language summary of at least 1800 characters, including keywords; the volume of summary in Russian is not less than 500 characters; before each summary, the author’s surname and initials and the title of the paper in the appropriate language are given; 5–7 keywords are added to the summary; the text of the summary is printed in regular type single-spaced.

6) The text of the paper. According to the requirements of the State Accreditation Commission of Ukraine, the content of the article should contain the following elements: a) the problem statement in its general form and its connection with important scientific or practical tasks; b) analysis of recent researches and publications in which the solution to the problem was initiated and, the accentuation of previously unsettled parts of the general problem to which this paper is devoted; c) the formulation of the aims of the article (statement of the task); d) an outline of the main research material with the full justification of the scientific results obtained; e) conclusions of the given research and prospects of the further research.

The text is typed in the Times New Roman, size 14 p., the line spacing is 1.5. Page options: top, bottom, left, right – 2 cm. • A dash is not to be replaced with a hyphen sign and vice versa. • Pages are not numbered. • A paragraph indent – 0.6 cm. A paragraph indent is not to be made by using the Tab key and the space bar. • The text is justified. • Selection of a fragment of a text is possible in bold and italic (underlining are not allowed). • Bibliographic references are printed in square brackets. The first figure is the source number in the list of references, the second 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: [4:25], [4: 25-27], [4:25; 7: 32-33; 12:16, 25], [4; 7; 12].

7) Reference. Before the reference list, the word “Reference” is written in regular type. Used sources are printed in alphabetical order. Each source begins with a paragraph. The bibliography is arranged taking into account the National Standard of the Ukrainian national standardization system 8302: 2015 “Information and documentation. Bibliographic links. General terms and conditions”. The list must necessarily include literature for past five years.

The paper accompanies information about the author on a separate page • surname, name, patronymic; • degree, place of work, position; • home address, e-mail, mobile and work phones; • personal signature. Papers of postgraduate students and applicants are submitted with an reasoned and certified response from the supervisor. Failure in following all these requirements will be a reason to reject the proposed paper.